





# **LA SUPERVIVENCIA DE LAS LUCIÉRNAGAS**

y otros ensayos de Literaturas Lusófonas

---

Koleff, Miguel

La supervivencia de las luciérnagas y otros ensayos de literaturas lusófonas / Miguel Koleff; prólogo de María Elena Legaz. - 1a ed. - Córdoba: Ferreyra Editor, 2020.

144 p. ; 21 x 14 cm.

ISBN 978-987-766-031-9

1. Ensayo Literario. I. Legaz, María Elena, prólog. II. Título.

CDD A864

---

Este libro es financiado en parte por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba a través del subsidio a las investigaciones que promueve esa entidad y ha contado con la revisión de estilo de la Mgtr. Marisa Leonor Piehl.

© Miguel Koleff, 2020

ISBN: 978-987-766-031-9

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Miguel Koleff

**LA SUPERVIVENCIA  
DE LAS LUCIÉRNAGAS**

y otros ensayos de Literaturas Lusófonas





Un agradecimiento especial al colega Nelson Gustavo Specchia  
que estimuló mi labor de ensayista.

Este libro está dedicado a mi amiga del pasado,  
del presente y del futuro Graciela Perrén

*In Memoriam*



# Índice

<b>Prólogo</b> .....	11
<i>María Elena Legaz</i>	
<b>Introducción</b>	
La supervivencia de las luciérnagas .....	19
<b>Post-saramaguianos</b>	
La literatura portuguesa después de José Saramago .....	23
<b>Adriana Lisboa</b>	
Cementerio de elefantes .....	28
Rakushisha .....	32
<b>Bernardo Carvalho</b>	
Un fragmento .....	37
Creyentes .....	41
Perversos .....	45
<b>Clarice Lispector</b>	
La expulsión de lo distinto .....	49
<b>Dulce Maria Cardoso</b>	
Retornados .....	53
Verdad .....	57
<b>Eça de Queiroz</b>	
Pos-verdad .....	61

## **Gonçalo M. Tavares**

Contra-fatales .....	65
La conspiración de las formas .....	69
Matteo perdió el empleo .....	73
Neutros .....	77
Obedientes .....	81

## **José Luis Peixoto**

Fátima .....	85
--------------	----

## **José Saramago**

Aplaudidores .....	89
Democracia .....	92
Una meditación sobre el error .....	96
Levantado del suelo .....	100
Manual contra inquisidores .....	104
Una imagen dialéctica .....	108
Los feos .....	112

## **Julián Fuks**

El espectador emancipado .....	117
--------------------------------	-----

## **Luiz Ruffato**

Apostilla a <i>Eles eram muitos cavalos</i> .....	121
¿Cómo nace un político? .....	125
Experiencia y Pobreza .....	129

## **Machado de Assis**

Las buenas intenciones .....	133
------------------------------	-----

<b>Bibliografía</b> .....	137
---------------------------	-----

## Prólogo

*Anoche, mientras estaba de paseo  
vi una luciérnaga en la hendidura de un muro.  
Hace por lo menos cuarenta años que nos las veía por esos campos  
(Leonardo Sciascia).*

En 1927 Borges inicia el Prólogo a la *Antología de la moderna poesía uruguaya* con este interrogante:

¿Quién se anima a entrar en un libro? El hombre en predisposición de lector se anima a comprarlo –vale decir, compra el compromiso de leerlo y entra por el lado del prólogo que por ser el más conversado y el menos escrito es el lado fácil<sup>1</sup>.

El prologuista, en cambio, como primer lector, no entra por el lado fácil: debe construir un espacio/pórtico, lectura provisoria que luego cada uno reemplazará por la suya propia.

La tarea resulta más ardua en cuanto el libro está escrito por un amigo y dedicado a la memoria de otra amiga que ya no podrá leerlo. En esa cadena de afectos, de presencias cercanas y de ausencias también cercanas, en esa particular escena de lectura, el prólogo requiere de una entonación que no desdeñe las observaciones críticas, pero que privilegie la reflexión y la nostalgia. Por otra parte, los textos poseen un espesor genérico que su autor reconoce en la «Introducción» cuando califica a «este tercer libro de ensayos como a medio camino entre lo académico y la prensa cultural».

---

<sup>1</sup> Borges, Jorge Luis. «Palabras finales», prólogo a la «Antología de la moderna poesía uruguaya» (En *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 330-331).

Miguel Koleff es un destacado especialista en literaturas lusófonas y se lo reconoce como pionero en el estudio de la obra y del pensamiento del Premio Nobel de Literatura José Saramago, que ha abordado mediante una dedicación sostenida en el tiempo. Esta suerte de misión intelectual y hasta emocional, ha tenido y tiene lugar a través de la cátedra universitaria pero, al mismo tiempo, desde un proyecto de difusión y extensión que en algún momento se desprendió del medio académico y se constituyó en la «Cátedra Libre José Saramago extra-muros» para transitar otros campos de saber y de recepción. Del mismo modo, su escritura se bifurca en una doble instancia; están los ensayos académicos (por ejemplo: *Una posible resistencia. La Caverna de Saramago. Una lectura benjaminiana*) y están esos muchos textos –algunos publicados en «Hoy día Córdoba»– que se acercan a veces a la crónica pero sin perder las apoyaturas teóricas y la indagación en profundidad del motivo que interpela al autor, ya sea que pivotee en torno a la crítica literaria o en el análisis sociológico y político.

En el montaje de los textos que conforman este libro, posee una especial resonancia el primero: «Post-saramaguianos. La literatura portuguesa después de Saramago». Allí se impone el gesto didáctico; se proporcionan al lector las herramientas necesarias para que comprenda más apropiadamente las consideraciones sobre los escritores que aparecerán a continuación. Podríamos hablar de un formato de clase inaugural previa a la lectura, consciente el autor de que el público al que puede acceder es más amplio que eventuales alumnos, discípulos o conocedores de las literaturas lusófonas. Se convierte en una guía para enfrentarlos con el mundo que se va a desplegar ante ellos.

Ahora bien, todos quienes amamos a la vez la docencia y el ejercicio de la escritura, vivimos la tensión del diálogo imposible entre la lectura y su transmisión. Para Alberto Giordano (*Modos del ensayo*), el profesor debe traicionar al amante de la literatura; la traición consistiría en resumir algo de lo que se encuentra leyendo, del deseo infinito de seguir leyendo, o sea la nostalgia de la intensidad perdida. Esa tensión que se abre ante la intención

de «lo transmitible o lo enseñable», según Giordano, se resuelve en el ensayo literario «en un plano neutro en el cual destellan las luces de lo único, lo irrepetible»<sup>2</sup>.

Los autores examinados son once entre portugueses y brasileños, la mayoría muy actuales: Adriana Lisboa, Bernardo Carvalho, Dulce Maria Cardoso, Gonçalo M. Tavares, José Luis Peixoto, Julián Fuks, Luiz Ruffato, aunque Koleff incluye al maestro, al propio Saramago y a tres clásicos: Clarice Lispector, una de las escritoras más importantes del siglo XX y dos del XIX, José María Eça de Queiróz de Portugal y el brasileño Joaquim Machado de Assis. La inclusión de estos últimos le permiten polemizar sobre estéticas de la época y retomar problemáticas puntuales como las de la abolición de la esclavitud en Brasil.

La distribución en el espacio del libro consiste en intercalar textos unitarios de un autor con series de dos o más. La serie más amplia es la de Saramago; son siete ensayos que van desde la revisión de escritos políticos sobre la fragilidad de muchos sistemas políticos democráticos, hasta el análisis de *Claraboya*, la novela póstuma aunque elaborada en los comienzos de su labor profesional. La sigue la serie de Gonçalo Tavares con cuatro textos. Tavares, marcado por la predicción de Saramago como un futuro segundo Premio Nobel portugués, es también objeto de la admiración de Koleff quien resalta con mayor énfasis sus logros literarios.

Si cotejamos este libro con los dos anteriores del mismo origen: *Vence también a los leones* (2015) y *El perro de las lágrimas* (2017) e incluso con los ensayos canónicos, la estructura resulta similar con ligeras variantes. Se enmarcan los textos con un epígrafe en su idioma original –pocos en traducción– y luego se inician con una sugestiva cita o alusión de alguno de los teóricos más afines a la mirada ideológica y estética del autor: Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Byung-Chul Han, Jacques Rancière, Michel Foucault... en torno a ciertos

---

<sup>2</sup> Giordano, Alberto. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario. Beatriz Viterbo, 2005, p. 224.

conceptos susceptibles de discusión y controversia y que le sirven como desencadenante de la presentación del escritor elegido<sup>3</sup>.

En pocos rasgos debe sintetizar —si se trata de narrativa— la historia que se cuenta, las particularidades de algunos personajes, los rasgos compositivos y las «modulaciones discursivas», siempre con la misma solidez de quien conoce con amplitud ese territorio y por eso puede moverse sin vacilaciones por todos sus vericuetos. Las limitaciones en cuanto a una determinada extensión requerida para la publicación en la prensa, le imponen reducir la argumentación y el despliegue teórico que se destacan en los ensayos mayores. En estos escritos más breves, Koleff realiza la proeza de concebir una pieza minimalista pero con las mismas expectativas de comunicación, con la misma rigurosidad conceptual, con la misma transferencia de la problemática que surge del universo del escritor indagado a la situación actual o del pasado reciente de Argentina, Latinoamérica (en especial Brasil) y el mundo, con la misma percepción y el mismo dolor por las injusticias y deformaciones de las instituciones de todo orden, por la constatación de la miserabilidad de muchos hombres pusilánimes que no se atreve a resistir ante el poder coercitivo imperante: «Frente a este panorama se abre una disyuntiva que cala hondo en nuestra historia nacional y que nos compete como lectores situados. ¿Acaso por haber devenido viejecitos cansados hemos de justificar a los tiranos de turno?», y con la misma preocupación por la palabra y su traducción, produciendo un discurso culto y erudito atravesado por expresiones coloquiales con algunos toques de ironía, otros de lirismo pero siempre con tono asertorio y contundente.

---

<sup>3</sup> Y habla con autoridad de temas tan variados y complejos como el error, el fragmento, el rostro y la máscara, la memoria y los deseos, las paradojas de la neutralidad, la intermediación, el exceso de violencia, lo diferente, las apariciones de Fátima, los refugiados y retornados, el expresionismo naturalista, el espectador emancipado, la conciencia de clase, la tecnología, la post-verdad, el capitalismo, lo feo...

En algunos de estos ensayos la estructura traza un círculo: la cita o alusión del comienzo se retoma al final como cierre conclusivo, como efecto de lectura que intenta una completud que no puede existir. Giordano cree que, a pesar de la heterogeneidad de sus materiales y de sus procedimientos, el ensayo literario como diálogo, es también ensayo de lectura. Esto no significa que sus alcances sean provisorios: ese no acabamiento no es accesorio sino esencial. Lo que en una lectura parece cerrarse, otra, siempre activa, la retoma para continuarla y esto forma parte de la legalidad del ensayo. Además despliega un pensamiento cuya lógica es distinta «a la del pragmatismo de la funcionalidad y la eficacia». Una subjetividad en primera persona, singular o plural, explícita o velada, conjetura sobre las razones de lo inquietante de un texto.

En la subjetividad del autor de estos ensayos, se revela una visión del arte y de la política cultural que se identifica con las de Saramago y que Koleff retoma como una suerte de legado ético y humanístico. Graciela Perrén recuerda en el valioso «Prefacio» de *Vence también a los leones*, la serie de entrevistas de Andrés Sorel en que el creador de *Todos los nombres* muestra su afinidad con las concepciones del escritor austríaco Karl Kraus cuando afirma que «el arte desordena la vida» (o la «desasosiega»). Para Perrén:

Hoy desorden presupone recorrer un camino alejado de la lógica mercantil y de los medios masivos para examinar las propias y ajenas certidumbres y seguridades. La veintena de ensayos que componen este libro imponen ese desorden.<sup>4</sup>

Esta misma concepción político-estética preside *La supervivencia de las luciérnagas y otros ensayos de literaturas lusófonas*, título que Koleff toma de Didi-Huberman. En la «Introducción» explica el recorrido de este enunciado a partir de un ensayo del poeta y cineasta Pier Paolo Pasolini quien se lamenta de la paula-

---

<sup>4</sup> Perren, Graciela. «Prefacio» de *Vence también a los leones*. Córdoba, Ferreyra Editor, 2015, p. 12.

tina desaparición de las luciérnagas en la Italia fascista de entonces. Más allá del fenómeno ecológico ligado a los efectos devastadores de la acción del hombre sobre el entorno natural, se erige como una metáfora del avasallamiento de «los cuerpos inocentes». Didi-Huberman se apropia de la metáfora de las luciérnagas como imagen para pensar la política (y para polemizar con Agamben) pero transforma la extinción en declinación provisoria porque rescata la permanencia de contrapoderes, espacios de insurgencia, esplendores inesperados pese a todo (*malgré tout*). Hay que salir a buscar luciérnagas.

Pero la versatilidad semántica de las imágenes resulta más poderosa. ¿Qué puede pasar con los lectores que no conocen esos escritos tan significativos de Pasolini y de Didi-Huberman y que recién abren el libro? Los paratextos: el título, el agradecimiento y la dedicatoria, hablan de amistad, colaboración, gratitud, inmutabilidad de los afectos en el tiempo y la vibración poética de las luciérnagas. Cuando Leonardo Sciascia se reencuentra con una de ellas después de muchos años, traza otra relación de diálogo con un Pasolini ya desaparecido y se remonta a la infancia de los campesinos italianos:

Cada tanto capturábamos alguna, teníamos esa fosforescencia esmeralda encerrada delicadamente en el puño para luego abrirlo como una sorpresa, para los más pequeños de entre nosotros ... Se trataba realmente de una luciérnaga en la hendidura del muro. Sentí una alegría inmensa. Como si fuera doble. Y además desdoblada. La alegría del tiempo recobrado –la infancia, los recuerdos, este mismo sitio ahora silencioso, lleno de voces y de juegos– y de un tiempo para encontrar, para inventar. Con Pasolini. Para Pasolini<sup>5</sup>.

Las luciérnagas nos devuelven a infancias del pasado, se asocian a manos y miradas inocentes, a un tiempo no perdido

---

<sup>5</sup> Sciascia, Leonardo. *Adorable Stendhal*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005. Citado en «Calle del Orco. Blog de Literatura. Grandes encuentros. <http://calledeolorco.com/2017/01/03>.

sino oculto y que regresa en el recuerdo de la experiencia vivida en «la realidad» o en las páginas leídas. Las palabras, que tantas veces nos ayudan a resistir, como las luciérnagas –nuestros bichitos de luz– también pueden iluminar.

*María Elena Legaz*



## Introducción

# La supervivencia de las luciérnagas

*Hay razones para el pesimismo, pero por eso es tanto más necesario abrir los ojos en medio de la noche, desplazarse sin descanso, ponerse a buscar luciérnagas*  
(Georges Didi-Huberman).

La expresión que da título a este conjunto de ensayos se inscribe en las coordenadas teóricas del libro homónimo de Georges Didi-Huberman editado en 2009. Ese texto, en el que convoca alternativamente el pensamiento de Walter Benjamin, Aby Warburg y Giorgio Agamben, entre otros, da respuesta –con su particular buceo arqueológico– a una hipótesis abierta en 1975 por Pier Paolo Pasolini acerca de la «desaparición de las luciérnagas». En un artículo publicado en *Corriere della sera* con el nombre de «El vacío del poder en Italia» el escritor italiano examina la historia del fascismo en el país para marcar las etapas de su avance en correspondencia con las marcas políticas que deja al descubierto, partiendo de un hecho observable y real:

A comienzos de los años sesenta, a causa de la polución atmosférica y, sobre todo, en el campo, a causa de la polución del agua (ríos azules y canales límpidos), las luciérnagas comenzaron a desaparecer. Ha sido un fenómeno fulminante y fulgurante. Pasados algunos años, no había ya luciérnagas. Hoy son un recuerdo bastante desgarrador del pasado (Didi-Huberman, 2012, p. 20).

Pasolini diagnostica una catástrofe natural producto de la contaminación industrial pero se apoya en sus consecuencias para impugnar al «genocidio cultural» como verdadero responsable

del problema. Según su punto de vista, el progreso económico –y las decisiones políticas que lo habilitan– trae aparejada «la desaparición de lo humano en el corazón de la sociedad presente» (2012, p. 21). Y junto con él, los valores de antaño que daban sentido a la vida, los que se representan en las luciérnagas. De este modo, creando dos importantes apartados «Antes» y «Después» de su desaparición, hace una incisión en la historiografía y reconoce el avicinamiento de una nueva forma de fascismo «peor que totalitario en cuanto violentamente totalizante» (Pasolini, 1978, p. 67) que se extenderá al resto de Europa. Se trata –para él– de un «reino» que asume la forma de «un *infierno realizado* al que nadie escapa, al que todos estamos condenados... Dios ha muerto y los «fraudulentos» y los «consejeros pérfidos» han aprovechado la ocasión para ocupar su trono de Juez supremo. Son ellos, en adelante, quienes deciden sobre el fin de los tiempos» (2012, p. 29). Conservando el hermetismo que lo caracteriza y con un claro tenor apocalíptico, Pasolini anticipa el fenómeno de homogeneización cultural, ideológica, económica y social que pronto alcanzará al mundo entero: «no estamos más como todos saben hoy, frente a «tiempos nuevos», sino a una nueva época de la historia humana, de esa historia humana cuyas cadencias son milenaristas» (1978, p. 66).

Bastante tiempo después, el texto de Pasolini es recuperado del olvido por el historiador de arte francés que encuentra alguna pregnancia en su tenor imaginético para abordar la relación entre poder y contrapoder en el siglo XXI. Didi-Huberman se detiene en el juego discursivo creado a partir de *luce* (gran y única luz) y *luciole* (pequeñas luces) y explora su fuerza figurativa, concentrándose en la reserva de sentido que hace que las luciérnagas persistan en no querer desaparecer pese a la «cegada claridad de los ‘feroces reflectores’» (2012, p. 11) de los tiempos modernos que buscan eliminarlas. Las luciérnagas representan –en esta línea de pensamiento– la alternativa necesaria a la prepotencia capitalista y neoliberal, la única que está al alcance de los pueblos sin poder. Por esta razón, no basta sólo con decretar su pérdida; hay que traerlas de nuevo.

Sólo de nosotros depende no ver desaparecer las luciérnagas. Ahora bien, para ello debemos asumir en nosotros mismos la libertad de movimiento, la retirada que no sea repliegue, la fuerza diagonal, la facultad de hacer aparecer parcelas de humanidad, el deseo indestructible. Debemos, por tanto, convertirnos nosotros mismos en luciérnagas y volver a formar, así, una comunidad del deseo, una comunidad de fulgores emitidos, de danzas a pesar de todo, de pensamientos que transmitir. Decir sí en la noche surcada de fulgores y no contentarse con describir el *no* de la luz que nos ciega» (2012, p. 120).

Este libro de ensayos subsidia este reclamo en un contexto social, político y económico muy difícil para la Argentina en la que vivimos y que exige de nosotros una resistencia a cualquier precio para no ser mancillados. Los textos que lo integran fueron escritos durante el breve pero desafortunado gobierno macrista que ahondó la crisis del país llevándola a límites inimaginables pero que –por suerte– no consiguió apagar la tenue lucecilla de las luciérnagas que parpadean pese a todo. Esos lastimosos cuatro años contornan las condiciones productivas desde las que se leen las novelas de los escritores brasileños y portugueses convocados a la cita. Su escritura está políticamente activa y es sólo cuestión de ponerla en el centro de la escena ya que ella se planta ante los derechos humanos usurpados, la desigualdad, la injusticia y la inequitativa distribución de la riqueza, con la ferocidad de un pensamiento crítico sostenido. Los ensayos de este libro siguen los pasos de esos autores e iluminan fragmentos singulares que se ofrecen como claves de lectura. Además de ambiciosos estéticamente y lúcidos a la hora de confrontar, los extractos narrativos seleccionados movilizan las energías disponibles de una inteligencia que no se doblega. Tal vez por este motivo, no falta en esta nueva empresa la pluma de José Saramago liderando el corpus, al lado de los «post-saramaguianos» José Luis Peixoto y Gonçalo M. Tavares que sintonizan esa mirada. Por otro lado y de manera singular, las voces promisoras de Adriana Lisboa, Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato, Julián Fuks y Dulce María Cardoso le dan espesura al enfoque adoptado. No hay que perder de vista, por

último, el aporte hondo y cáustico de esos clásicos que son modernos y osados al mismo tiempo ya que su inclusión analítica es siempre provechosa. Tal es el caso de Machado de Assis, Clarice Lispector y Eça de Queiroz.

*La supervivencia de las luciérnagas* es el tercer tomo de ensayos compuestos a medio camino entre la academia y la prensa cultural. Publicados inicialmente (la mayoría de ellos) en la columna «Literaturas Lusófonas» del *Diario Hoy Día Córdoba* se recogen ahora en formato libro por primera vez. En este sentido, como producto intelectual, se integra al sendero trazado por los dos precedentes: *Vence también a los leones* (2015) y *El perro de las lágrimas* (2017). Los tres en su conjunto tienen en común la lógica constructiva y están animados por el espíritu de las *lucio-las* que –sin encandilar– quieren hacernos saber que están vivas y dispuestas a volver.

Miguel Koleff

21 de setiembre de 2019.

# La literatura portuguesa después de José Saramago

La irrupción de José Saramago en el canon de la literatura portuguesa no ha sido nada fácil, tal vez por el desfasaje de su edad de cara a la publicación de los primeros títulos. No nos olvidemos que cuando edita su célebre novela *Memorial do Convento* [Memorial del Convento] tiene 60 años y desafía una historiografía bastante consolidada en el campo académico que se resquebraja por su impronta. Nada hacía suponer por ese entonces, que el único Premio Nobel de la lusofonía estuviera recién engendrándose, máxime con tantos antecedentes de peso por detrás.

Pero efectivamente así sucedió y por eso vale la pena consignarlo. Después de ese libro que lo hizo conocido internacionalmente, se sucedieron en línea recta doce más hasta su muerte, lo que generó una multiplicación increíble de lectores. Lectores estos que, por otro lado, no se limitaron a acompañar sólo su ficción sino también su actividad como articulista. Es que el autor portugués se quitó la mordaza con el Premio Nobel de 1998 y ganó el púlpito para pronunciarse sobre temas controversiales que ocupan la atención mundial, desde las maniobras fraudulentas del régimen democrático hasta las provocaciones bélicas que ponen en jaque la paz social, sobre todo cuando tienen a la religión de su lado.

Así como su obra y su palabra captaron rápidas adhesiones por lo incisivas que resultaban a la hora de ayudarnos a pensar el mundo contemporáneo, su desaparición física en 2010 instaló un silenciamiento difícil de entender. Algunas voces, muy tími-

das, están apareciendo en el horizonte lusitano, sin embargo, y prometen hacerse más fuertes y viscerales con el tiempo. Por ahora son post-saramaguianos, escriben después de él y cuentan con su *bendición* para hacerlo. Tienen la misión de, no sólo ser buenos escritores, sino de estar comprometidos ética y políticamente con lo que pasa alrededor y despertarnos de esa inercia que, a veces, nos doblega hasta transformarnos en ciudadanos apáticos.

La historia se remonta a 1999 en que, por iniciativa de la Fundación que hoy lleva su nombre, se consolida en Portugal el «Premio José Saramago» de novela, de carácter bi-anual y dirigido a autores menores de 35 años que deben competir con un libro «cuya primera edición haya sido publicada en cualquier país de la lusofonía», según el reglamento vigente. La presidencia del jurado le permitió al autor conocer bien de cerca los trabajos de los candidatos que concurrieron en las seis primeras ediciones antes de su muerte, tarea que quedó en manos de su esposa Pilar del Rio en las que sucedieron. Más allá del valor pecuniario de 25.000 euros que recibe el ganador, la distinción es un reconocimiento de lujo que consagra a su autor al tiempo que asegura la profundización del ideario saramaguiano. El cuadro que sigue expone los resultados alcanzados al día de la fecha:

Edición	Año	Texto	Autor	Origen
01	1999	<i>Natureza morta (Naturaleza muerta)</i>	Paulo José Miranda	Portugal
02	2001	<i>Nenhum Olhar (Nadie nos mira)</i>	José Luis Peixoto	Portugal
03	2003	<i>Sinfonia em branco (Sinfonía en blanco)</i>	Adriana Lisboa	Brasil
04	2005	<i>Jerusalém (Jerusalén)</i>	Gonçalo M. Tavares	Portugal
05	2007	<i>o remorso de baltazar serapião (el remordimiento de baltazar serapião)</i>	Valter Hugo Mãe	Portugal

06	2009	<i>As três vidas (Las tres vidas)</i>	João Tordo	Portugal
07	2011	<i>Os Malaquias (Los Malaquías)</i>	Andréa del Fuego	Brasil
08	2013	<i>Os transparentes (Los transparentes)</i>	Ondjaki	Angola
09	2015	<i>As primeiras coisas (Las primeras cosas)</i>	Bruno Vieira Amaral	Portugal
10	2017	<i>A resistência (La resistencia)</i>	Julián Fuks	Brasil
11	2019	<i>Pão de açúcar (Pan de azúcar)</i>	Afonso Reis Cabral	Portugal

De la nómina expuesta, tres autores se destacan por su voz propia más allá de las ponderaciones externas y están sentando las bases de la literatura portuguesa del siglo XXI nacida por influjo de este Premio: José Luis Peixoto, Valter Hugo Mãe y Gonçalo M. Tavares.

**José Luis Peixoto** es el más conocido, sobre todo porque algunos de sus libros han sido traducidos a diferentes idiomas. Es básicamente un novelista aunque en los últimos tiempos viene poniéndole empeño a la crónica de viajes en la que se siente cómodo y que le calza a medida. Su ficción es bastante variada y transita por temas urbanos y rurales a los que añade un matiz hiperrealista que sabe condimentar en dosis justas con recursos provenientes del fantástico. El libro vencedor del Premio José Saramago hace foco en el Alentejo portugués que se vincula a su origen y que le supone un cable a tierra siempre necesario. *Nenhum Olhar* [Nadie nos mira] es un texto duro que expone los saldos de una sociedad patriarcal y desigual que condena a sus habitantes a la soledad, la angustia y la falta de reconocimiento. Estrecha contacto con la novela de José Saramago de 1980, *Levantado do chão* [Levantado del suelo] –también ambientada en esa región– al poner en escena a las comunidades rurales y su infortunio de cara al poder terrateniente, pero se distingue en su tratamiento porque no apuesta a una victoria materialista final sino a la perpetuación metafísica del dolor que sólo promete paz

al final de los tiempos. En este sentido, esta narrativa es más pesadosa que aquella, y así lo ha reconocido la crítica.

**Valter Hugo Mãe** es, de los tres, el escritor ético por excelencia ya que su narrativa está permeada por la alteridad que interpela y cuestiona, sea concentrada en el estatuto de las minorías que reclaman derechos pendientes, en el drama de la vejez, en el costo inmigratorio generado por la guerra o en las capas más bajas de la población abandonadas a su suerte por un Estado no benefactor. El libro vencedor del Premio José Saramago, *o remorso de baltazar serapião*<sup>6</sup>, escrito en minúsculas como su propio nombre de autor, es bastante dispar respecto de sus producciones más recientes: está ambientado en la Edad Media e intenta imitar la sintaxis de aquella época. Lo hace con tanta maestría que hasta el propio Nobel alabó su estilo, considerándolo un «nuevo parto en la literatura portuguesa». Ahora bien, lejos de anidar en la novela histórica como podría pensarse, la preocupación de Mãe tiene que ver con problemáticas actuales cada vez más acuciantes, como el feminicidio, por ejemplo. El papel de la mujer, reducida a víctima de un poder territorial y narcisista es la causa tardía del arrepentimiento del personaje principal del título, que —sólo ante la situación irreversible de Ermelinda, su esposa— discute el machismo como formación cultural indeleble que es capaz de abrir paso a la revolución feminista de los siglos siguientes.

Por último, **Gonçalo M. Tavares** ocupa un lugar especial en este recorrido, por la lucidez de su obra y también por la profecía que pesa sobre su nombre ya que Saramago le auguró el Premio Nobel del futuro. Aunque escribe ficción, es difícil encajillarlo en un género predeterminado porque hace conjugar su narrativa con operaciones discursivas cercanas al ensayo o al tratado, casi bordeando la lógica del silogismo. *Jerusalém* [Jerusalén], la obra ganadora no tiene nada que ver con las referencias que abre el título en torno a una comunidad histórica o religiosa concreta ni menos aun con una preocupación de corte geográfico

---

<sup>6</sup> No traducido al español hasta la fecha.

o territorial. Está centrada en un neuropsiquiátrico que sirve al poder de turno y que es escenario de experimentación de renombrados científicos a los que preocupan las estadísticas construidas sobre la diseminación del terror en las sociedades del siglo XX y XXI. Se trata del tercer tomo de la tetralogía «O Reino» [El Reino] dedicada a estudiar el totalitarismo y su influencia en los regímenes democráticos del presente. Tavares se considera parte de la comunidad de intelectuales a los que la experiencia del Holocausto (Shoah) marcó decisiva y definitivamente, por lo cual su punto de vista sobre la sociedad contemporánea es agudo y penetrante hasta el paroxismo.

Para concluir, cabe señalar que esta breve semblanza sobre los post-saramaguianos se detiene sólo en Portugal porque quiere rastrear la continuidad del Nobel en su propia literatura. En este sentido, el prefijo *post* identifica un punto de partida y preconiza un itinerario.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
25 de abril de 2019.

Adriana Lisboa

## Cementerio de elefantes

«Sou forte nesta terra nos meus pés»  
(José Luis Peixoto, *Morreste-me*).

En *A viagem do elefante* [El viaje del elefante], de 2008, José Saramago deja inscripto este pensamiento a poco de comenzar el libro: «Não é todos os dias que aparece nas nossas vidas um elefante» (Saramago J. , 2008, p. 65) [No todos los días aparece en nuestras vidas un elefante» (Saramago J. , 2008, p. 66)]. Sucede que la comitiva de Portugal ha partido de Lisboa a pedido del rey Don Juan III para entregar al primo Maximiliano de Austria, regente de España por los idos de 1552, un animal de imponente porte, que no es fácilmente reconocible por la población de los alrededores. Lo hace como oferta de casamiento aprovechando su presencia en Valladolid y para llamar la atención sobre la envergadura del regalo. A partir de entonces, el elefante Salomão —que de él se trata— se transforma en el verdadero protagonista de la historia sorprendiendo a propios y extraños e inicia un vasto recorrido cuya meta última es la ciudad de Viena, después de atravesar los Alpes, ya de la mano de su nuevo dueño. La historia es poco convencional, concordemos con eso, pero parece que los acuerdos diplomáticos de este tipo eran moneda corriente en la época en virtud de registros documentales que así lo atestiguan.

Aun con estos matices, uno se equivocaría si decide leer el libro del Nobel portugués esperando encontrar solo referencias a fechas y linajes ya que el libro se orienta en otra dirección y se aproxima más a una reflexión acerca de la vida y de la muerte que a un itinerario turístico. Algo semejante a lo que ocurre en *Ha-*

*nói*, la novela de Adriana Lisboa escrita en 2013 que también tropieza con un viaje y que comienza con un elefante, sólo que de menor tamaño y tallado en jade. El objeto en cuestión está en las manos de un oncólogo que –justo en las primeras páginas– le comunica una noticia crucial al protagonista. Apocado y con la mirada baja, hablándole a la piedra, el especialista de salud repite «glioblastoma multiforme» una y otra vez. Como al lector de Saramago, es muy probable que a David le sorprenda el hecho de que haya aparecido en su vida un elefante, aunque este le preste cuerpo a esa voz impostada que parece mimetizarse consigo.

Con esta impronta gana fuerza la historia de Adriana Lisboa que también se desarrolla en pocos meses, tres para ser más exactos, y que incluye una travesía personal y dolorosa que conduce a un final irreparable. El lector puede acompañar paso a paso el curso del personaje en su experiencia hundiendo los pies en el barro, como también lo hace el Salomão de Saramago una vez iniciada la marcha. Hay que decir –no obstante– que donde uno espera encontrar una tragedia formateada con golpes bajos de todos los tipos, Lisboa nos entrega el candor de una poesía que armoniza con el ritmo que le quiere dar a la trama y que –jazz mediante– nos hace conscientes de ese proyecto personal e intransferible que se cuece en las entrelíneas. Así, la imagen del elefante va ganando fuerza a lo largo de este recorrido hasta fundirse en el cementerio que el personaje mismo ha creado para sí, convirtiéndose en el arquitecto de su propio y singular destino: «Era justamente isso, ele não ia entregar os pontos. Estava determinado a não se comportar como o doente clássico, aquele que se faz as mais ridículas das perguntas – mas por que logo eu? Mas porque justo agora? etc.» (Lisboa, 2013, p. 69) [Precisamente eso, no iba a darse por vencido. Estaba decidido a no comportarse como el enfermo clásico, el que se hace las preguntas más ridículas: ¿pero por qué yo? ¿pero por qué justo ahora? Etcétera (Lisboa, 2015, p. 61)]. Seguro de que sus posibilidades son pocas, el protagonista se desprende de todos los bienes que posee hasta quedar absolutamente disponible para conocer Hanói y aguardar expectante el resultado que le espera.

Para poder leer esta historia y serle fiel hasta el tuéano, hay que reunir dos componentes básicos de su construcción escritural, esas que –en términos de Byung-Chul Han– podemos denominar «duración» e «intensidad» y que el filósofo coreano asocia al aroma del tiempo: «El tiempo comienza a tener aroma cuando adquiere una duración, cuando cobra una tensión narrativa o una tensión profunda, cuando gana en profundidad y amplitud, en espacio [mientras que] el tiempo pierde el aroma cuando se despoja de cualquier estructura de sentido, de profundidad, cuando se atomiza o se aplana, se enflaquece o se acorta» (Han, 2019 [2009], p. 38).

No nos caben dudas de que esta es la disyuntiva que debe resolver David después de recibir el diagnóstico fatal que le augura unos pocos meses de vida. El estatuto de la «duración» –para Han– tiene que ver con el *intervalo* que se crea entre el punto de partida y el punto de llegada. El teórico critica la sociedad occidental que hace de la meta el recodo del camino sin preocuparse por las mediaciones que signan el transcurso, esto es, las necesarias transiciones que nos preparan para arribar a su término. Enterado de su muerte casi inmediata, David elige «demorarse» en lugar de luchar por su sobrevivencia a cualquier precio. De este modo, transforma cada instante en una pieza de orfebrería y dota de una «prolífica semántica» (p. 61) la experiencia que lo circunda.

El segundo término convocado para entender la novela –y que se entreteje al anterior– es la «intensidad» que está ligada a las relaciones de afinidad, amistad o familia que nos dotan de sentido, las que «hacen que las cosas sean reales» (p. 74). El vínculo que David teje con Alex, con su hijo y con los congéneres vietnamitas que comparten con él su breve existencia haciéndole un lugar en sus vidas, es una muestra acabada de esa apuesta. No es algo menor ya que la fuerza de los afectos moviliza el plano emocional y –probablemente– es el que torna más «intenso» el discernimiento de cara a las decisiones hondas y profundas.

Por último, no podemos dejar de mencionar a la muerte que es la verdadera protagonista de la historia y que se presenta

con naturalidad y, una vez más, sin golpes bajos. Han dice que «sólo las formas temporales del final generan, contra la terrible infinitud, una duración, un tiempo pleno, lleno de significado» (Han, 2019 [2009], p. 22). Es lo que sucede en el último capítulo de la novela cuando gana terreno la despedida pero sin el drama de las cosas irremediabilmente acabadas. La escritora brasileña quiere ver en la muerte el resultado final de una vida y quitarle la angustia a la que siempre está asociada. Al fin y al cabo, «morir en el momento justo» es el secreto de «una vida vivida desde sí misma hasta el final» (p. 22) como bien lo recuerda Han.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
19 de setiembre de 2019.

## Rakushisha

«Mas tal vez não chegar queira dizer que  
há outra estrada que achar»  
(Fernando Pessoa).

«El constante peregrinar de Bashô es una expresión de su corazón que ayuna, que no se pega a nada, no se aferra a nada» señala Byung-Chul Han en *Filosofía del budismo zen*. «El caminar de Bashô no es un ‘sosegado’ andar vagando bajo el aliento de las musas. Es más bien un peregrinar sin ‘aposento’, un constante y también doloroso despedirse» (p. 112). El teórico coreano dedica –en el libro citado– importantes consideraciones sobre la filosofía de ese poeta japonés del siglo XVII que tanto impacto tiene al día de hoy en la sociedad contemporánea. A evocar los haikus por él escritos y sus libros de viaje, formatea la idea de un tránsito que encuentra su razón de ser en la disponibilidad para la experiencia. «El caminar como un no habitar en ninguna parte despiende toda forma de retención... caminar significa hacer que también ‘el sí mismo esté en camino’» (p. 114).

Estas referencias al camino y al peregrinar –aunque repetitivas– son centrales si queremos entender la novela *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, publicada en 2007. Y esto porque está construida bajo ese ímpetu pregnante. Haruki y Celina –que son dos brasileños desconocidos que se unen en función de un viaje al país asiático– recorren las calles de Tokio y Kyoto, respectivamente, no sólo para conocer la cultura japonesa que les es extraña sino para adentrarse en sí mismos y restablecer y reparar los lazos que los unen a un pasado cautivo. Y lo hacen, convocados por un libro que llega a sus vidas de manera inesperada, el *Diário de Saga* que opera como mediación. Por diferentes razones se hacen del

material y lo incorporan al propio trayecto que ejecutan en los recorridos nómades por la ciudad. A Haruki, que es artista gráfico, le toca ilustrarlo a pedido de una editorial como parte de la actividad profesional a la que se dedica. Celina, que tiene a mano las fotocopias de la traducción en el hospedaje, lo utiliza como apoyatura para la construcción de su propia bitácora durante las semanas que pasa en el extranjero. Aunque los dos van juntos y comparten algunos momentos, cada uno desarrolla su programa particular con la convicción de que «viajar é pela viagem em si» [el viaje es siempre por el viaje en sí] según los versos de Matsuo Bashô.

A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feito a passagem dos dias e dos meses e dos anos... e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar (Lisboa, Rakushisha, 2017, p. 187).

[El viaje nos enseña algunas cosas. Que la vida es camino y no un punto fijo en el espacio. Que nosotros somos como el paso de los días y de los meses y de los años ... y aquello que poseemos de hecho, nuestro único bien, es la capacidad de locomoción. Es el talento para viajar] (Traducción propia).

El caso de Celina es más sintomático que el de Haruki y por eso gana mayor atención entre los lectores que se envalentonan con su causa. Sucede que está renaciendo de las cenizas, o –como ella misma explica– re-aprendiendo a andar después de haberse quedado inmovilizada por mucho tiempo: «basta colocar um pé depois do outro. Um pé depois do outro. Não é complicado. Não é difícil» (p. 11) [Basta colocar un pie después del otro. Un pie después del otro. No es complicado. No es difícil]. Con estas palabras, Celina alude al proceso de restablecimiento psíquico en el que está embarcada «depois da tempestade, da era glacial, da grande seca, a gente pode usar a imagem que quiser» (p. 12) [después de la tempestad, de la era glacial, de la gran sequía, usemos la imagen que nos quede más cómoda]. Pese al

hermetismo del lenguaje, lo vamos entendiendo a medida que avanzamos en la lectura y nos enteramos de que seis años atrás perdió a la hija pequeña en un accidente automovilístico y que cortó lazos con su ex pareja, el padre de la niña. El presente nos la muestra sola y limitada a la sobrevivencia a través de bolsas de tela que fabrica para mantenerse. Cuando conoce a Haruki en el metro y éste la invita a viajar a Japón sin otra razón que el encuentro fortuito, acepta sin titubear porque el joven no le inspira miedo y no tiene nada que perder en una nación desconocida. Lo que no sabe es que «la verdad del viaje encierra un misterio a develar» –según los dichos de Bashô– y que el desafío será imprescindible para su sanación espiritual.

Aquí anida el enclave que da sentido al título de la novela. Los extensos paseos que realiza por Kyoto la conducen a la Rakushisha, uno de los últimos asentamientos visitados por el poeta nipón antes de morir. La cabaña en la que vivía su amigo de toda la vida había sufrido una conmoción terrible que acabó con su fuente de riqueza:

Diz a lenda que Kyorai tinha cerca de quarenta pés de caqui crescendo no jardim de sua cabana em Saga, subúrbio de Kyoto. Tinha acertado a venda dos frutos, certo outono em que as árvores estavam carregadas, mas na véspera do dia em que deveria entregá-los uma forte tempestade caiu, à noite. Não sobrou um único caqui. Desse dia em diante Kyorai passou a chamar sua casa de Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos (p. 35).

[Dice la leyenda que Kyorai tenía cerca de cuarenta árboles de caqui creciendo en el jardín de su cabaña en Saga, barrio de Kyoto. Había concertado la venta de los frutos cierto otoño en el que estaban cargados, pero en la víspera del día en que debía entregarlos, una fuerte tempestad cayó por la noche. No quedó un único caqui. Desde ese día en adelante Kyorai pasó a llamar su casa como Rakushisha, la Cabaña de los Caquis Caídos].

Además de ser uno de los frutos más preciados de su hija fallecida, la quinta misma –que alguna vez los atesoró– se había transformado en el significativo de la pérdida con este cambio de nombre. Al entrar, Celina percibe lo irremediable: los caquis ya no están como tampoco su hija a su lado. Es como si esa constatación el personaje la hiciera por primera vez, tal el llanto desgarrador que la acomete después de haberse bloqueado por seis años a raíz del dolor y del resentimiento. «A água tolda os olhos de Celina» [El agua tolda los ojos de Celina] afirma la pluma feroz de Adriana Lisboa valiéndose de un verbo difícil de traducir pero que encierra la magnitud de su drama, ahora liberado del todo. Y como si se tratara de un haiku que se ampara en el registro climático del mes de junio, agrega: «escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna das chuvas, sua íntima *tsuyu*, que se inaugura agora» (p. 180) [corre por su rostro aquella agua salada de un estación interna de lluvias, su íntima *tsuyu*, que se inaugura ahora] y que a diferencia del temporal sufrido por Kyo-rai en el pasado, trae un efecto benefactor que ayuda a la cicatrización de las heridas más profundas.

Byung-Chul Han, en relación con el poeta japonés, escribe que la tristeza clara y serena es el temple fundamental de su corazón. «Se distingue en principio de aquella tristeza cerrada que se esfuerza por echar fuera el tiempo mediante un constante trabajo afligido en torno de la despedida y la caducidad (Han, 2015 [2002], p. 113). Este pasaje parece calcado a la experiencia de Celina que –después de derramar las lágrimas que contribuyen a su paz– «escolhe uma pequena caligrafia que reproduz o último poema escrito por Bashô na Rakushisha» (Lisboa, 2017, p. 186) [escoge una pequeña caligrafía que reproduce el último poema escrito por Bashô en la Rakushisha] y se lo envía a Marcos, el esposo, con un pedido de perdón.

Uno podría decir que de la elaboración del duelo se trata este relato pero aunque suene muy bonita la frase así enunciada no resulta nada fácil de explicar. El dolor de la ausencia permanece como así también el de la incompreensión. Lo que la Rakushisha le enseña a la protagonista es que no existe ninguna fórmula

mágica de superación del trance más que «o caminho debaixo dos pés» [el camino que se tiene bajo los pies] y que la única actitud pasible de asumir es la del peregrino que se yergue sobre la marcha.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
28 de noviembre de 2019.

## Un fragmento

Traer a colación un fragmento y ponderarlo como ejercicio crítico es una práctica que remite necesariamente a Walter Benjamin. Y esto no es aleatorio ya que ese macrotexto llamado *Libro de los Pasajes* revela que se puede «descubrir en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total» (2007, p. 463). En el trabajo de sus últimos años, Benjamin deja expuesto que una unidad discursiva singular puede ser explotada en intensidad al ponerla en relación con un continuum. «Un fragmento forma conjunto con otro en el que se encaja ... como el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzle» (pp. 371,375). El punto de partida de ese conjunto impresionante de citas que circula entre nosotros está configurado por recortes textuales que –desprendidos de sus condiciones originarias de producción– revelan una fuerza heurística inusitada al ser injertados en otras redes comunicativas y sociales.

El fragmento juega en ese proyecto el papel central que la fotografía desempeñaba en sus investigaciones previas: desnuda el aura al entrar en la cadena de la reproducción. Por eso puede ser utilizado y reutilizado en contextos diversos a los de su zona de emergencia creando líneas de sentido distributivas. El caso de algunas imágenes, como las de la guerra por ejemplo, es elocuente ya que por su intermedio accedemos a noticias que –de otro modo– serían inaccesibles. Sin embargo, aunque se circunscriban a un escenario específico y lo particularicen con insistencia, su potencia no radica sólo en lo que transmiten cuanto en la lectura que nos permitamos hacer de ellas. Y esto porque «todos esos horrores repetidos, cansadamente vistos y revistos en variaciones máximas y mínimas, se anulan unos a los otros, como un

disco de colores, girando, se va aproximando, poco a poco, al blanco» al decir de Saramago (Cuadernos de Lanzarote (1993-1995), 1998, p. 86). De allí que la consigna de tomar «deliberadamente una de estas imágenes, una sola, y después, evitando que otras nos distraigan de ella, tenerla siempre allí, ante los ojos, impidiendo que se esconda por detrás de cualquier otro horror, que es la manera mejor de perder la memoria de todos» (p. 87) resulte a veces más efectiva que darle espacio a una profusión inacabada de instantáneas que exceden sin agregar nada. Con el fragmento pasa lo mismo. Puede iluminar una situación más que cien reflectores encendidos, sobre todo si lo hacemos operar en series diversificadas.

Estas intuiciones profundas de Benjamin y Saramago acerca del valor del fragmento y de la imagen abren surcos de interpretación provechosos para las ciencias sociales y humanas de nuestro tiempo en el que los discursos proliferantes conspiran contra la sucinta reflexión. Separar un fragmento o una fotografía e interpelarlos desde nuestras condiciones productivas se convierte así en un auténtico desafío. Consideremos –en consecuencia– un párrafo de *O filho da mãe* [Hijo de mala madre], la novela de Bernardo Carvalho publicada en 2009, para derivar algunas inferencias y poner de manifiesto la tesis que queremos destacar.

Fazia quase dois anos que, às vésperas do inverno de 1999 para 2000, durante a retomada da cidade pelos russos, nos primeiros meses do que se convencionou chamar segunda guerra de Tchetchênia, Zainap pagara quinhentos dólares aos *boieviki* para reaver o corpo do filho, Chakhban, pai de Ruslan. Corpo é modo de dizer. Chakhban não fora encontrado nos escombros do prédio onde, até o dia do ataque, trabalhara como engenheiro químico. Tampouco havia sido levado para a vala comum na periferia da cidade, onde ela foi procurá-lo, em vão. O que Zainap recebeu e enterrou foi um cadáver queimado e desfigurado que os bandidos recolheram, entre outros, depois da explosão do prédio, já com o intuito de negociar a liberação em troca de resgates. As famílias não se preocupavam mais em reconhecê-los. Fingiam se contentar com um detalhe ou outro,

um sinal ou uma cicatriz, como se fossem mesmo do parente desaparecido. O principal era conseguir um corpo para enterrar, mesmo um substituto. Zainap enterrou o filho nas montanhas onde seus próprios pais morreram. E só por isso escapou ao cerco da cidade e ao bombardeio que destruiu o último andar do edifício em que morava (Carvalho, O filho da mãe, 2009, p. 29).

[Hacía casi dos años que, en vísperas del invierno de 1999 a 2000, durante la recuperación de la ciudad por los rusos, en los primeros meses en que se realizó la convención para llamar a la segunda guerra de Chechenia, Zainap había pagado quinientos dólares a los *boieviki* para recuperar el cuerpo del hijo, Chakhban, padre de Ruslan. Cuerpo es un modo de decir. Chakhban no había sido encontrado en los escombros del edificio donde había trabajado como ingeniero químico hasta el día del ataque. Tampoco había sido llevado a la fosa común en la periferia de la ciudad donde ella fue a buscarlo en vano. Lo que Zainap recibió y enterró fue un cadáver quemado y desfigurado que los bandidos recogieron, entre otros, después de la explosión del edificio, ya con el objetivo de negociar la liberación a cambio de rescates. Las familias no se preocupaban más por reconocerlos. Simulaban contentarse con un detalle u otro, una señal o una cicatriz, como si realmente fueran del pariente desaparecido. Lo principal era conseguir un cuerpo para enterrar, incluso un sustituto. Zainap enterró al hijo en las montañas donde sus propios padres habían muerto. Y sólo por eso escapó al cerco de la ciudad y al bombardeo que destruyó el último piso del edificio en que vivía (Carvalho, 2014, p. 34)].

Del extracto reproducido se puede derivar información mensurable y valiosa. Se menciona la segunda guerra de Chechenia, se aportan algunos registros temporales (los años 1999 y 2000), se especula sobre el conflicto bélico y sus partícipes necesarios (los *boieviki*), y también se alcanza a advertir una suerte de negociaciones impuras que se ejecutan para asegurar la sobrevivencia y la fachada de tranquilidad con el intercambio de favores. Es cierto que el conjunto de los nombres propios (Zainap, Chakh-

ban, Ruslan) no ofrece demasiados indicios para construir los personajes y menos aun, su lógica de actuación pero lo que resulta muy claro es el destino de los cuerpos de las víctimas y sus formas de consumación y sacrificio. El entierro de un cadáver en nombre de Chakhban así lo pone de manifiesto.

No obstante, este almacenamiento de cifras textuales es vano si no percibimos que pone sobre el tapete los derechos humanos vulnerados y que se instala irremediabilmente en ese lugar. En este sentido, los significantes disponibles dan cuenta de la falacia con la que se construye la verdad de los hechos por más prolijos que se quieran presentar. Es decir, la mentira que pesa sobre el destino de los desaparecidos y las estrategias de simulación y simulacro que se materializan para darle identidad al fraude. Es esa constatación la que nos impacta y nos hace no abandonar la lectura, máxime cuando reconocemos en esos encubrimientos sórdidos los hilos sueltos de un pasado reciente que todavía tiene algo para decirnos. Podemos desconocer incidentes particulares de la trama pero no podemos ser insensibles a su lógica composicional cuando nos cabe ser testigos de una ignominia cómplice.

Bernardo Carvalho demuestra su vocación escritural al asumir este riesgo y provocar al lector. Mediante fragmentos de esta densidad argumental, no sólo contribuye lúcidamente al armado de las historias que cuenta sino que incide en su comprensión de manera afinada. Se maneja como pocos en esa frontera incómoda en la que la ficción roza el silogismo. Y lo hace para demostrar que –como quería Benjamin– hay muchos misterios pero ningún enigma en el anudamiento secreto de la historia.

(Inédito)

## Creyentes

...disse que sentia muito, e de fato sentia muito, e também se sentia desajeitado como a maioria das pessoas nessas situações (Adriana Lisboa)

Marechal solía afirmar que «de todo laberinto se sale por arriba» y la fuerza heurística de esta cita contribuye notablemente para entender la penúltima novela de Bernardo Carvalho, *Reprodução* [Reproducción]. Sucede que en el último párrafo –y más específicamente en la última palabra utilizada–, *crentes* [creyentes], se advierte con nitidez la lógica composicional que guía al texto quebrando la trama policial que parece caracterizarlo a simple vista. Es cierto que las 165 páginas precedentes no pueden menos que contribuir al desenlace pero una lectura a contraluz ayuda bastante a entender el tejido de esa lucha contemporánea entre el bien y el mal que se zurce en el interior de una comisaría del aeropuerto de São Paulo dos horas antes de la partida de un vuelo internacional rumbo a Shanghái.

Que la novela tematice la corrupción brasileña es un leit motiv fuera de discusión viendo como se desencadenaron los episodios políticos de los últimos años que concluyeron con el apartamiento de Dilma y la impostura de Temer, aun cuando en 2013 estábamos a escasos centímetros de esos hechos históricos. No hay dudas de que Carvalho conoce bien el país en el que vive y sabe de sus aristas, tanto las visibles como aquellas que no se ven. Por esta razón, que sean policías los protagonistas y que se dediquen a custodiar las vías de entrada y salida del país no puede ser motivo de sorpresa para nadie. Como tampoco puede serlo el hecho de que algunos ciudadanos sean demorados por averiguación de antecedentes ante una sospecha de terrorismo o narcotráfico.

fico. Al fin y al cabo, la realidad de un aeropuerto es una clara radiografía de lo que los intereses nacionales les importan a las clases dirigentes.

Más allá de los implícitos que pueden relevarse cuando una operación policial se pone en marcha, lo cierto es que algunos pasajeros se aproximan más que otros al estatuto de sospechoso. Resulta extraño –sin embargo– que un ciudadano brasileño quede a disposición de la justicia por haber reconocido en la fila del check in a una profesora de chino que le dio clases dos años atrás. Pasa que no es un dato menor. La mujer ha sido objeto de una denuncia anónima y el sutil intercambio en chino segundos antes, debe querer decir alguna cosa. Aislado por un buen tiempo debido a esta increíble causa, el cuerpo de la novela se organiza como un intenso interrogatorio del que se pretende arrancarle una confesión de parte en la que incrimine a la interlocutora o asuma su condición de *mula*. La situación se torna delicada al percibir que –a falta de un culpable– puede «enmascararse la fabricación de la Verdad (con mayúsculas) del poder» (Graff Zivin, 2017, p. 20) como es corriente. De esta forma, en vastos parlamentos de la primera y segunda parte del libro, el testigo deja claro cómo se conspira contra su inocencia quedando al borde del colapso.

Cualquier deriva a la que se exponga la novela desde este episodio inaugural nos lleva indefectiblemente a un despotismo sin medias tintas si no relevamos a tiempo un elemento que cifra las circunstancias de manera diferente y que tiene que ver con la profesora de chino. Ocurre que la mujer no comparece sola al embarque sino acompañada de una nena de 5 años que intenta hacer pasar por hija biológica. Esa niña, que parece no tener ninguna importancia en la trama, desde que no asume nunca una voz personal más allá del llanto interminable de la tercera parte, resquebraja la historia en dos y autoriza a armar el puzle con otro cariz. Se trata en verdad de una huérfana que ha quedado bajo su custodia después de que sus padres fueran ultimados por los carteles de la droga.

Pese a tener los visos de una coartada, este gesto que acaba de destacarse, es auténtico y se impone sobre las peripecias que pautan el recorrido novelesco. Al lado del sesgo político-policíaco siempre presente y siempre pesado, se abre un canal subterráneo que dialoga con la responsabilidad ética y que instala una lucha silenciosa con las buenas intenciones y el concepto de verdad, una Verdad también en mayúscula pero no digitada por el poder de turno. En este marco, aparecen los *creyentes* a los que se alude con la última palabra del libro, y que no tienen nada que ver con los católicos y evangelistas que pululan por todos lados haciéndose pasar por buena gente; los creyentes que pone en escena el escritor a través de los personajes que escoge no son seres inmutables dentro de la mutación que domina el planeta; son sus suplementos inesperados, aquellos que –sin frenar su incesante fuga al precipicio de la historia (la reproducción del título)– están decididos a remediar los instantes que han quedado a la deriva.

Los creyentes de Carvalho son –en suma– prejuiciosos, mal pensados, corruptos inclusive pero no ventajistas según el modelo conocido. Distorsionan los sentidos pero apuestan al beneficio de las causas que invocan. Si no fuera de esa manera, no se explicaría que la corporación policial en su conjunto vaya a ponerse de acuerdo para inoventar a la china que fue usada como *boi de piranha* [carnada]. Con esta toma de posición –que lamentablemente no sienta jurisprudencia– el debate ético se instala en el corazón mismo del conflicto y –como es una obra de ficción y no la realidad pura y dura– abre una puerta a la esperanza sin confundirse respecto de su alcance.

En este punto –hay que reconocerlo– el texto se muestra original: no persigue al enemigo y ejecuta culpas y castigos conforme al modelo de un policial sino que se pone en el lugar de la víctima asegurándole un destino, lo que no es poco. El final paradójico no contradice esta impronta sino que –por el contrario– la afirma y enaltece. Al liberar al estudiante de chino de la presunta acusación que pesa sobre sus espaldas con la condición de llevar a la niña a la ciudad de Putian para resguardarla, deja en claro que

el mundo que cosen y descosen estos creyentes, poco tiene que ver con el mundo «infestado de pedófilos, de lobos em pele de ovelha, proferindo sermões na língua insinuante do presente, com a voz maviosa dos santos, dos pastores e dos padres, e dominado por justiceiros assassinos prontos a acudir com diligência ao primeiro clamor virtuoso das massas» (Carvalho, Reprodução, 2013, p. 167) [«infectado de pedófilos, de lobos en piel de oveja, profiriendo sermones en la lengua insinuante del presente, con la voz armoniosa de los santos, de los pastores y de los sacerdotes, y dominado por justicieros asesinos listos a acudir con diligencia al primer clamor virtuoso de las masas» (Carvalho, Reproducción, 2016, p. 213)].

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
5 de octubre de 2017.

## Perversos

...era más urgente que el hambre, que la sed, que el sueño, que las catástrofes naturales, globales, planetarias, interplanetarias, cósmicas. Su pequeña catástrofe particular (Adriana Lisboa, *Rakushisha*).

En un breve ensayo dedicado a la contemporaneidad, Giorgio Agamben cita algunos versos de un poema de Ósip Mandelstam titulado «El siglo» entre los que se destacan éstos:

Siglo mío, bestia mía, ¿quién podrá / mirar en tus ojos / y soldar con su sangre / las vértebras de dos siglos? ... Pero tienes quebrada la espalda / mi magnífico, pobre siglo / te vuelves hacia atrás, débil y cruel, / a contemplar tus huellas.

Al filósofo italiano —que prefiere traducir *viek* por *época* en lugar de *siglo*— le parece sugestiva la idea de la espalda quebrada que se suelda con sangre, ya que entiende en esa cifra la relación del pasado con el presente. Es «imposible para quien tiene la espalda rota, volverse atrás, contemplar sus propias huellas» (Agamben, p. 21), afirma. Siendo así, recuperar las imágenes de nuestra historia compromete el cuerpo porque «nos hallamos exactamente en el punto de la fractura» (p. 23).

Traigo a colación estas elaboraciones siempre oportunas de Agamben para decir alguna cosa sobre el último libro de Bernardo Carvalho publicado en 2016, *Simpatia pelo demônio* [Simpatía por el diablo] en la medida en que se trata de un ajuste de cuentas con el propio tiempo, con esa experiencia que deja huellas profundas en la memoria y de la que no es fácil librarse.

El texto del escritor carioca continúa la saga abierta por *Nove Noites* [Nueve Noches] en 2002 en lo que respecta a la

internacionalización de su trama. El personaje principal, Rato, es brasileño pero vive en Nueva York y trabaja en una agencia humanitaria que actúa en zonas de conflicto de Oriente y África que le exigen un desplazamiento continuo por el mundo. En uno de sus tantos viajes a la subse de Alemania conoce a un neurocientífico mexicano del que se enamora, al que pronto asociará con su lugar de nacimiento llamándolo Chihuahua. La relación dura menos de tres años pero lo suficiente como para socavar estructuralmente su identidad.

Resulta que aquello que podría ser una mágica aventura, si consideramos que el protagonista tiene 55 años y que con este vínculo ha despertado sentimientos adormecidos, acaba muy mal por las acciones manipulatorias a las que es sometido. Lejos de la imagen idílica de *zorrito* con la que se presenta, el Chihuahua se manifiesta como una verdadera fiera en contacto con su presa pero lo hace sólo cuando ha concretado el acto caníbal de chupar todas las energías de aquellos a los que dice amar, entre los que se encuentra nuestro personaje. No se puede pasar por alto –en este sentido– que *rato* en portugués significa *rata* y que, cuando el protagonista con ese nombre advierte los tejes y manejes del amante, se vuelve un *ratón de laboratorio* en sus manos.

Así presentado el argumento, parece un amorío adolescente que deja heridas abiertas. Sin embargo, los partícipes necesarios de esta ficción son adultos y profesionales (ambos tienen doctorado) que se revelan inmaduros en cuestiones afectivas, sobre todo cuando hay fraude de por medio. Carvalho quiere hacer de la perversión el leitmotiv de la novela por sobre el amor que parece ser su pantalla, de eso no hay dudas. Por esta razón, páginas y páginas se suceden en este regodeo a través del cual vemos cómo el perverso satisface su deseo a costa de una víctima y cómo la víctima entra así en un círculo vicioso del que sale casi agonizante.

Ahora bien, la arquitectura composicional del relato no deja de sorprender al articular dos planos de acción que marchan paralelos. Uno en presente en el que se flagra la conducta pública de Rato con misiones diplomáticas en procura de la paz y otro,

de carácter personal e íntimo, que se escalona a la relación amorosa y que muestra a un Rato, devenido sobreviviente, aceptando condiciones de trabajo realmente peligrosas, como la de liberar un rehén kurdo de manos de los jihadistas.

Puede parecer osado a quien no conoce al escritor que estos dos planos en apariencia tan disímiles confluyan en una unidad indisoluble en el curso de la trama. Es que en su escritura, una línea sutil liga los grandes acontecimientos a los pequeños como quería Walter Benjamin para quien «nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia» (Benjamin, Tesis sobre la historia y otros fragmentos, 2009, p. 18). De allí que la violencia étnica y religiosa que recrudece en el mundo, y a pasos agigantados, guarde conexión con esa otra violencia que afecta la esfera doméstica por lo cual el acto de remediar el daño de las vértebras históricas y políticas de los países a los que Rato es enviado se comparece perfectamente con «esa sangre que debe suturar la rotura» (Agamben, p. 20).

El mejor ejemplo para demostrarlo es la tapa del libro, especialmente elegida para la ocasión. En ella se ve una pequeña secuencia, casi ínfima, extraída del cuadro «San Cristóbal» de El Bosco, en la que se observa «a representação diminuta de um homem que podia passar por um índio brasileiro, de costas no chão, com o arco e a flecha postos de lado, enquanto se esforçava para segurar a corda com a qual enforcava um urso pendurado no galho de uma árvore morta» (Carvalho, Simpatia pelo demônio, 2016, p. 213) [«la representación diminuta de un hombre que bien podría pasar por un indio brasileño, de espaldas al suelo, con el arco y la flecha al lado, que se esfuerza en levantar con una cuerda un oso colgado de un árbol muerto» (Traducción propia)]. Esa imagen –según el narrador– guarda una relación de analogía y contigüidad con la escena principal de la pintura en la que se ve a San Cristóbal, el gigante, con el niño Jesús en brazos y el cuerpo vencido por los pecados del mundo.

Era preciso recorrer a uma representação enviesada, por meio de pequenas alegorias laterais e secundárias, que povoavam a

*paisagem assombrada*, para dar a entender o peso daquela criança. Só o homem caído de costas no chão, para contrabalançar o peso do urso, mal conseguindo segurar a corda esticada com a qual mantinha a fera pendurada pelo pescoço no galho da árvore, podia sugerir, por analogia e contigüidade, que o gigante também penava para carregar o menino de cachinhos de ouro em seus ombros ... O que equivalia a dizer, no final das contas, que os pecados do mundo eram mais pesados que um urso (p. 214).

[Era necesario recurrir a una representación distorsionada, por medio de pequeñas alegorías laterales y secundarias, que poblaban el *paisaje grotesco*, para dar a entender el peso de aquel niño. Sólo el hombre caído de espaldas en el suelo, para contrabalancear el peso del oso, mal consiguiendo agarrar la cuerda estirada con la cual mantenía a la fiera colgada por el cuello en la rama del árbol, podía sugerir por analogía y contigüidad, que el gigante también penaba para cargar al niño de cabellos de oro en sus hombros... Lo que equivalía a decir, al fin de cuentas, que los pecados del mundo eran más pesados que un oso].

«Tudo no quadro tinha a ver com a oposição entre o peso e a leveza» (p. 213) [«Todo en el cuadro tenía que ver con la oposición entre el peso y la levedad»], agrega. Y podemos extender la frase al resto de la historia para entender –también por analogía y contigüidad– la inscripción de esa pequeña catástrofe particular en el núcleo duro de una tragedia colectiva.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
14 de febrero de 2019.

Clarice Lispector

## La expulsión de lo distinto

El enemigo es nuestra propia pregunta como figura  
(Carl Schmitt, *Teoría del partisano*).

La escritora Clarice Lispector construye un texto modelar en 1962 denominado «Mineirinho» en el que pasa revista a la muerte de un delincuente carioca abatido por la policía durante una espeluznante cacería. José Miranda Rosas, o Mineirinho como era más conocido, recibe trece tiros que acaban con su vida, cuando –según la autora– una bala hubiera sido suficiente. Precisamente, es este exceso el que impele su relato porque «nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem: para que este não possa cometer livre e aprovadamente um crime de fuzilamento» (255)<sup>7</sup> [«la maldad de un hombre no puede ser entregada a la maldad de otro hombre para que éste no pueda cometer libre y con aprobación un crimen de fusilamiento» (Lispector, p. 135)].

Este texto, del que nos separa una distancia temporal importante, no ha perdido –sin embargo– vigencia si miramos de cerca lo que pasa a nuestro lado. En Argentina, por ejemplo, el caso Chocobar lo revive de manera contundente porque autoriza el exterminio sin legítima defensa en manos de las fuerzas de seguridad, delegándoles impunemente el dominio absoluto de la situación. Pero más allá de estas circunstancias que tienen que ver con políticas de estado más o menos duras según los contextos

---

<sup>7</sup> No se cita una fuente bibliográfica en el caso de la edición en portugués porque fue obtenida de una colección de cuentos que circula en Internet. La coherencia y legitimidad se corrobora confrontando con el texto en español. La fuente consultada es: <http://le-livros.com/wp-content/uploads/2019/02/Todos-Os-Contos-Clarice-Lispector.pdf>

inmediatos, lo cierto es que actualiza una discusión que no es indiferente y sobre la cual el filósofo coreano Byung-Chul Han ha puesto el acento al pensar la *expulsión de lo distinto*.

Es importante esta afirmación porque la muerte de Mineirinho era el botínpreciado por las autoridades para dar prueba de eficiencia de cara a la burguesía honorable de la ciudad. Ayer como hoy, ese *distinto* que conspira contra la institucionalidad debe ser retirado del escenario como reaseguro de tranquilidad sin mucho importar las causas de su emergencia. En el caso planteado por la autora brasileña se torna evidente porque la fama que cargaba el criminal estaba asociada a su actuación como *justiciero*. De un modo más o menos particular, el joven era capaz de encarnar al Robin Hood de las favelas y actuar en consecuencia, según un modelo personal e idiosincrático de distribución de la riqueza.

Pero el hecho de matar que —de por sí— es extremo, no sería nada comparado con el modo de morir que eligieron para él y sobre el cual Clarice Lispector pone el acento de manera aguda al recordar los trece tiros que lo acribillaron. Tal vez porque expresa el odio encendido frente a lo intolerable. De lo que se trata entonces no es tanto de cargar las pilas sobre el delincuente y el delito que comete, sino en los mecanismos acogidos por una sociedad que se dice civilizada para excluir a ambos —delito y delincuente— de la construcción de la norma social que imaginamos como posible.

Essa justiça que vela meu sono, su a repudio, humilhada por precisar dela ... até que treze tiros nos acordam, e com horror digo tarde demais que ao homem acuado, que a esse não nos matem. Porque sei que ele é o meu erro... Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem (254).

[A esa justicia que vela mi sueño yo la repudio, humillada por necesitarla ... hasta que trece tiros nos despiertan, y con horror digo que al hombre acorralado, que a ése no nos lo maten. Porque sé que él es mi error... Mi error es mi espejo, donde veo

lo que en silencio he hecho de un hombre (Lispector, 2007, p. 133)].

Cuando Byung Chul-Han afirma que «la negatividad de lo *distinto* da forma y medida a una *mismidad*. Sin aquella se produce una proliferación de lo *igual*» (2018, p. 11) inaugura un planteo que le es fiel a esta reflexión. Para este pensador, «lo mismo no es idéntico a lo igual, siempre aparece emparejado con lo distinto y carece de contrincante dialéctico. Por el contrario, lo igual crece convirtiéndose en una masa amorfa ... surge como una yuxtaposición indiferente, una masa proliferante de lo indiscernible» (p. 11). El razonamiento del filósofo coreano viene al caso debido a que nos instala en el corazón del planteo clariciano y nos permite preguntarnos por *lo mismo* y *lo igual* conforme el diseño que traza la crónica.

Lo *igual* –que es más fácil de advertir– aparece construido como sentido común al aludir a ese colectivo que busca precaverse de la inseguridad que asedia todos los días, el que demanda mayor seguridad y que exige cerca al policía armado, custodiando los bienes y las personas. De ese no podemos separarnos –parece decir Clarice– porque «somos os sonsos essenciais, baluartes de alguma coisa» (254) [«somos esencialmente falsos, baluartes de algo» (Lispector, p. 134)] y, aunque nadie lo confiese, «outros furtivamente fingirão que estamos todos certos e que nada há a fazer» (254) [«otros furtivamente fingirán que tenemos razón y que no hay nada que hacer» (p. 134)]. Lo *mismo* –por su parte– exige un nivel de discernimiento más empático; se instala como ruptura con ese pensamiento que niega cualquier otra posibilidad, incluso la de la comprensión más genuina de la condición humana. En lo *mismo* hay una corriente de identidad atravesada por la idea de comunión y por eso entre el otro y el yo hay conexiones invisibles que nos recorren como en un espejo. La alteridad para Han siempre faculta lo distinto, «puede interrumpir lo igual y en eso consiste su carácter de acontecimiento» (Han, p. 13).

Si al leer la noticia de la mañana, la autora se siente respaldada por la ley, la visceralidad del asesinato la aparta de su clase

social para aproximarla al delincuente y estrechar lazos de humanidad. Sucede que se da cuenta, entonces –y sin que nadie se lo diga– de que «essa coisa, que em Mineirinho se tornou punhal, é a mesma que em mim faz com que eu dê água a outro homem, não porque eu tenha água, mas porque, também eu, sei o que é a sede» (254) [«esa cosa que se volvió puñal en Mineirinho es la misma que en mí hace que dé agua a otro hombre, no porque yo tenga agua, sino porque yo también sé lo que es la sed» (Lispector, p. 134)]. No hay vuelta atrás después de ese momento en que desanda el camino andado porque su capacidad de ver la realidad asume una nueva perspectiva.

Hay que ser claros, en este sentido. La disputa entre *lo mismo* y *lo igual* que estamos recorriendo no se resuelve con una falsa opción buscando los pros y contra de cada uno y, menos aun, optando por uno de los extremos olvidando al otro. La sensibilidad de la escritora se instala en el germen mismo de la dialéctica cuando –en los párrafos finales– vuelve sobre la imagen del policía que debe practicar la justicia en nombre de todos. A él le toca ser el representante de lo igual sin serlo efectivamente y por eso corre el severo riesgo de devenir en un lobo en medio de la manada y de repetir el error que condenó a su víctima. No hay dudas de que la encrucijada de Lispector es densa y de que no se la puede comprimir en un silogismo sin atender a su verdadera demanda, la de «uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado» (255) [«una justicia que no se olvide de que todos nosotros somos más peligrosos, y de que cuando el justiciero mata, no está protegiéndonos ni eliminando a un criminal, está cometiendo su crimen particular, uno largamente guardado» (p. 135)]. Y esto, porque la exigua distancia en relación con lo distinto puede confundirnos radicalmente.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
15 de agosto de 2019.

Dulce Maria Cardoso

## Retornados

Podemos pasar a odiar a alguien de un momento a otro, no son solo  
nuestros pensamientos los que no podemos controlar,  
tampoco controlamos lo que sentimos  
(Cardoso, 2013, p. 158).

En el libro *Pasar cueste lo que cueste*, Georges Didi-Huberman evoca el drama actual de los refugiados sirios en Idomeni a partir del análisis del cortometraje «Unos espectros recorren Europa» (1916) co-producido por Niki Giannari y Maria Korkouta. Para analizarlo con profundidad, suma al vocabulario proveniente del arte y de la cinematografía que conoce al dedillo, algunas conceptualizaciones que extrae de la ciencia política y nos advierte así —por ejemplo— que el término *refugiado* se utiliza para nombrar a «una persona que se encuentra fuera del país de su nacionalidad o que constituye su residencia habitual, por temor a ser perseguido» (p. 41) según la Convención de Ginebra de 1951. Este término, como otros semejantes que pertenecen a la misma familia de palabras —*apátridas* o *desplazados*— forma parte de un repertorio terminológico nada banal. Este se alza para poner en evidencia un procedimiento instituido e internacionalizado por «la Europa de los gobiernos» (p. 39) para garantizar la exclusión de los indeseables. O bien, «añadir inhumanidad a la inhumanidad» (p. 45) haciéndoles saber a las poblaciones en fuga que deberán pagar un alto costo por haber perdido la nacionalidad en esa retirada. Un pasaje muy esclarecedor de ese breve libro, es contundente:

Se humilla a los refugiados cuando se exige de ellos que no  
exijan nada en absoluto, bajo el pretexto de que se los *ha*

*salvado*. Sin embargo, comenzaron ciertamente por *salvarse* a sí mismos: huyeron de la guerra, dejando todo detrás, como lo haría cualquiera ante un daño moral (Didi-Huberman, 2018, p. 36).

Quiero concentrarme en esta idea de *salvación* que se pone en juego –aun de manera paradójica en esta cita– para añadir un nuevo vocablo, que también se organiza sobre este eje y que enriquece el campo semántico. Se trata de los *retornados*, expresión que hace referencia al regreso de los miembros de la comunidad portuguesa que debieron volver al país abandonando las colonias africanas donde vivían cuando su independencia en 1975. Para entendernos mejor: después de la Revolución de los Claveles, que puso fin a la dictadura de más de 40 años de ese país costero de la Península Ibérica, cesó el conflicto bélico mantenido con las colonias ultramarinas para dar lugar al proceso que llevaría a su autonomía, el que incluyó –entre otras condiciones– la desappropriación del territorio en favor de los nativos.

Los *retornados* asumen ese estatus y ese estigma porque para los africanos recién independizados son el resabio del país colonizador que ha ocupado sus tierras y para los habitantes de la metrópoli, los que la abandonaron para hacer sus negocios en Angola o Mozambique, gozando de prerrogativas diferentes a la de los que allí se quedaron.

En este tema, como en tantos otros, hay una mitología construida alrededor del fenómeno de la expansión del país durante el salazarismo que entorpece una línea fluida de lectura al respecto sobre la que la novela *O retorno* [El retorno] de Dulce Maria Cardoso, publicada por primera vez en 2011, realiza un aporte significativo. Si bien gana espacio y valor literario por mérito propio, la crítica es unánime en concederle reconocimiento por el perfil con el que asume la discusión a partir de la reelaboración del material autobiográfico utilizado.

De este modo, haciendo foco en una primera persona, asumida por un personaje masculino llamado Rui, que tiene entre 9 y 10 años de edad, la historia se concentra en el regreso de su

familia a Lisboa después de haber sido conminada a abandonar el territorio por los *negros* empoderados con el desenlace de la guerra colonial. No es gratuito el resaltado –que aparece también en la voz de los personajes del texto– ya que la disputa racial se muestra como la cara más evidente de las condiciones políticas que se inauguran con la independencia. Ahora bien, este abandono no es sólo un mero traslado como podríamos suponer, sino que implica dejar el empleo, dejar la casa, dejar las pertenencias personales que no quepan en una valija de mano y hacerlo en tiempo récord mientras esté vigente el puente aéreo que comunicará los dos países ante la oficialización de la nueva nacionalidad en algunos meses. Como se puede advertir, una lectura rápida del argumento deja en claro que, los ahora usurpadores, no pueden llevarse nada de lo que no les corresponda, ni siquiera los signos materiales de esa historia colectiva tejida con los vecinos y que forma parte de su trayectoria personal y social.

Así las cosas, la historia narrada sigue un proceso cronológico y es bastante nítida a la hora de organizar los hechos. Fuera del primer capítulo focalizado en Angola a la hora de la partida, el resto se centra en la experiencia del retorno que le da título a la novela. El primer sitio donde arriban es un hotel *de cinco estrellas* especialmente acondicionado para recibir a los viajeros según las instrucciones del gobierno nacional en boca de la directora del establecimiento que les da la bienvenida. Precisamente, acerca de la estadía en ese lugar, por una importante porción de tiempo se configura el leitmotiv de la narración que tiene que ver con la vivencia del día a día en circunstancias precarias e inestables al lado de los congéneres, hasta su resolución, cuando un trabajo y una nueva casa les garantiza otra vez ciudadanía.

La densidad temática no se hace esperar, sin embargo. Con el avanzar de las páginas, el lector asiste a esa suerte de desagregación de la hospitalidad que los expone a una condición humillante en la que es perfectamente posible rozar ese campo semántico de la impudicia descrito al inicio. «Mas que frio do catano, esse teu casaco é quente, perguntou o Faria. Que sim, respondi. É pena ser branco, continuou o Faria, pelo menos é o teu núme-

ro, a mim não me deram nada de jeito» (Cardoso, O retorno, p. 195) [«Pero qué frío tan desgraciado, tu abrigo es caliente, preguntó Faría. Sí, respondí. Es una lástima que sea blanco, continuó Faría, al menos es tu número, a mí no me dieron nada que sirviera» (Cardoso, El retorno, 2015, p. 150)].

En este sentido, la novela no ahorra críticas al proceso revolucionario puesto en marcha y deja abiertos algunos interrogantes que vale la pena ponderar, como el absurdo que supone para el narrador tener el estatuto de retornado cuando acaba de conocer Lisboa ya que nació en Luanda. Si el estigma vale para sus padres que alguna vez se apartaron del país en busca de oportunidades, no les cabe ni a Rui ni a los niños y jóvenes que nacieron del otro lado. Falacias de este tipo que parecerían pertenecer a otra época, se reactualizan hoy lamentablemente con este rebrotar del diccionario que crea insensibilidad y mayor división entre los hombres. Por esta causa —y para cerrar esta reflexión— quiero hacer mías las palabras de Didi-Huberman cuando sostiene que «es la humanidad entera la que está asediada, interrogada en su relación misma con la violencia inaudita que genera la universal ‘lucha de los lugares’» (p. 82).

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
25 de octubre de 2018.

## Verdad

...unidos por una cosa tan innecesaria como la verdad...  
(Cardoso, 2014, p. 348).

El epígrafe pertenece a la novela *Os meus sentimentos* [Vas siempre demasiado lejos] de la escritora portuguesa Dulce Maria Cardoso y sintetiza ejemplarmente el tono que la atraviesa de cabo a rabo en el que el papel de la verdad, o mejor, de todas las verdades (existenciales, políticas, sociales etc.) es socavado por su contingencia. La frase en cuestión acompaña un momento crucial de la historia en que –frente a lo irremediable– Ângelo decide revelar a Dora que es su padre, impacto este que –sin embargo– no viene acompañado de un retintear de clarines como en los viejos novelones del siglo XIX, ya que ninguno de los presentes está dispuesto a tanto. Este dato, formulado con cierto diferimiento, no va a cambiar ni para bien ni para mal el vínculo estrecho que han tenido desde que se conocen y por esta razón, no vale la pena dar rienda suelta a las sensaciones encontradas.

La escena del bar en donde se desarrolla este conato de confesión interrumpida y que pertenece a una de las últimas páginas del libro, en que tío y sobrina hacen las cuentas del futuro que los espera, no sólo desnuda las fórmulas rituales que atenan nuestra existencia en sociedad (los secretos postergados, los misterios ocultos, las interdicciones) sino que exige revisar nuestra relación con lo insospechado. La muerte de Violeta en un accidente automovilístico aquella noche del temporal que siguió a la venta de la casa, cifra el final de un derrotero. Y como todo final, augura un nuevo comienzo que puede hacerse con o sin ese peso a cuestas al que nos condena la memoria.

Porque de la memoria y de su matriz conspirativa se trata. Después de la colisión en la ruta, Violeta tiene a su disposición esos minutos de más que la agonía le autoriza y asiste a una sucesión de imágenes que irrumpen, en las que se condensan pasajes inenarrables de su existencia. Si no hubiera quedado en una posición invertida a causa del choque y en un estado difícil de remediar, rápidamente se alistaría para hacerles frente pero sabe que el tiempo se le ha acabado y que no puede ir más allá de un doloroso balance a medio hacer. Fruto de esa inquisición densa y profunda que promete apagarse en un suspiro, es la novela que nos ocupa.

Hacer foco en el accidente como producto de la imprudencia es olvidar una parte importante de este relato: la venta de la casa concretada por Violeta algunas horas antes del desenlace sorteando la férrea oposición de su hija, que –a partir de esa decisión– elige separársele definitivamente. Es curioso como el elemento central de la historia queda subsumido en el silencio por el efecto de una tragedia que se cuece a sus espaldas. Pero –hay que reconocerlo– sin este resultado las cartas se hubieran ordenado de otro modo y la memoria ardiente, que es el verdadero leitmotiv, se hubiera acallado otra vez en lugar de ganar escena.

Agamben señala que «el cuerpo de los deseos es una imagen. Y lo que es inconfesable en el deseo es la imagen que nos hemos hecho» (2005, p. 67). La casa familiar que tanta importancia tiene en el texto no se funda en la transacción financiera que le pone fin sino en las imágenes en relieve que confrontan y que involucran a tres generaciones que giran en torno suyo. Perteneció a los padres de Violeta que fueron miembros activos y convictos del régimen salazarista derrotado en la Revolución de 1974 y, por lo tanto, encarna los resabios de la dictadura que –en el caso de la protagonista– se asocian a una infancia triste y hostil. Desprenderse de la casa significa empezar otra vez de nuevo, como no se cansa de repetirlo en ese intenso flujo de consciencia al que está sometida. Pero para Dora, la hija, que es también parte importante de esa familia y que desconoce casi en su totalidad esa página negra de la historia portuguesa, está vincula-

da directamente a los abuelos que amaba y cuyo testimonio quiere resguardar, aun al precio de volverse contra su madre.

A este corrimiento nos invita la escritora al hacernos partícipes de la trama desde dentro porque –para complejizar el vínculo– debemos volvernos sobre los personajes y sus biografías. Pese al pésimo registro que Violeta tiene de sus progenitores, lo que le impide dobligar su punto de vista y no acatar otra razón que la suya propia a la hora de desentenderse del inmueble es la admiración que éstos suscitan en su hija y que le resulta violenta. Y es que –en las evocaciones agónicas del personaje– los padres se yerguen como los malos de la película, los que no ahorraron prerrogativas para mostrarse como clase privilegiada adhiriendo al estado de excepción vigente en el país. No es un elemento menor sino un aspecto decisivo el que la novela teje en este punto porque compromete no sólo la esfera íntima, sino también la relación de los portugueses con la historia, con aquellos que le hicieron mal a la patria.

Frente a este panorama, se abre una disyuntiva que cala hondo también en nuestra historia nacional y que nos compromete como lectores situados ¿Acaso por haber devenido viejecitos cansados hemos de justificar a los tiranos de turno haciendo caso omiso de sus actos impunes y justificando sólo la red de afectos tejida con los suyos?

Cuando Agamben afirma que «construimos para los deseos, en alguna parte de nosotros, una cripta donde permanecen embalsamados, en espera ... hasta el momento en que comenzamos a entender que ese deseo inconfesado somos nosotros mismos, para siempre prisioneros en la cripta» (p. 68) da de lleno con la propuesta ficcional de Dulce Cardoso que quiere ajustar cuentas con la dictadura asumiendo el punto de vista de esa nueva generación que no registra impacto en su propio cuerpo y al que los argumentos colectivamente aceptados no les sirven para definir una posición personal. El caso de Dora resulta elucidativo –en este sentido– porque de cara a los conceptos de verdad, memoria o justicia no reconoce una equivalencia exacta con las imágenes y los deseos que bullen en su interior. Le queda una impos-

tergable tarea en adelante, la de tamizarlos con la experiencia a la que ahora se ha habilitado.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
13 de setiembre de 2018.

## Pos-verdad

...olvido que también las cosas preceden a las palabras,  
que tratar de encenderlas implicará siempre  
nuevas falacias... (Julián Fuks)

Era de esperar que el vocablo *posverdad* ingresara al diccionario después de su utilización abusiva en el último tiempo y así lo hizo saber el director de la RAE que pronosticó su incorporación para diciembre. Hay un acuerdo tácito en designar con ese neologismo cierta idea de verdad que pulula en el campo comunicacional y que no se basa en hechos objetivos sino en emociones, creencias o deseos que se presentan como opinión sostenida. En esta línea de argumentación, no importa tanto si ciertas noticias de trascendencia son verdaderas o no en el sentido estricto de la palabra cuanto el efecto que producen una vez instaladas de esa manera. El prefijo *pos* da cuenta –en consecuencia– de un alejamiento gradual de la *conformidad* como criterio imprescindible de distinción. Y aludo a este término porque es el que utiliza el diccionario para definir la *verdad* que aquí actúa como su contracara, es decir, la conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma parte o bien, de lo que se dice con lo que siente y piensa.

Lo que diferencia una y otra –más allá de su relevante connotación ética– es el funcionamiento lógico al que adscriben, por los medios a los que sirven y los fines que justifican. Si –conforme a la RAE– la verdad puede ser entendida como un «juicio o pro-

---

<sup>8</sup> Pese a que en la mayoría de las ediciones se escribe Queirós con «s» final, la fuente consultada coloca el apellido con «z» de ahí la necesidad de conservar una misma lógica cada vez que se referencia al autor.

posición que no se puede negar racionalmente» no sucede lo mismo con el término a ella asociado y que ha cobrado notoriedad en las últimas décadas. Ahora bien, la posverdad no es la mentira puesta en alza como se cree a menudo y eso hay que dejarlo claro. Ya Montaigne, en el siglo XVI, señalaba con elocuencia que una cosa es *faltar a la verdad* y otra cosa diferente, *mentir*. Faltar a la verdad es decir algo falso que se cree verdadero y mentir implica ir contra la propia consciencia, «no se refiere sino a los que hablan en contra de lo que saben» (Montaigne, 2011, p. 64). La posverdad –en los términos en que nos ha sido presentada– se ubica claramente en el primer grupo y alcanza a aquéllos que confunden lo que es con lo que desean. Y esto, no por desequilibrio cognitivo, sino por la argucia intelectual que hacen jugar ciertos intereses en pugna.

Vamos a lo que importa. Lo que no puede pasar desapercibido en este debate es la asociación entre verdad y realidad, que desde la filosofía hasta el campo de las ciencias exactas cobra cuerpo en los saberes establecidos. El fenómeno al que hoy asistimos impávidos tiene que ver con el reemplazo de la *realidad* por el *discurso*, por la proliferación discursiva que habla en su nombre y asume autonomía a su margen. Pareciera ser que en el terreno de la información, los hechos quedan reducidos a estropicios o se tornan irrisorios a la hora de contrastar. Y esto revela con claridad el fraude realista que nos hacía confiar en la transparencia de los enunciados. No nos olvidemos que el positivismo instalado a fines del siglo XIX trajo aparejado modos de representación que intentaban acortar la distancia entre el lenguaje y *lo real* a través de la objetivación material y el registro sensorio.

Y precisamente, para encontrar respuestas atinadas que nos permitan reponer en el justo lugar el tópico en cuestión, nada más ventajoso que releer a los realistas decimonónicos con nuevos ojos y por ello recurrimos a un texto del escritor portugués Eça de Queirós, publicado póstumamente en 1900, que es elocuente en relación al tema planteado. El libro sugerido, *A correspondência de Fradique Mendes* [La correspondencia de Fradique Mendes] consiste en un conjunto de cartas que el personaje Fradique

Mendes<sup>9</sup> dirige a la nobleza europea de su época opinando sobre temas controversiales que movían el avispero por entonces.

Obsérvese el caso de la carta carta XV dirigida a Bento de S. en la que responde a su idea de fundar un diario. El ilustre portugués de todos los tiempos (como era llamado por el Cénaculo que le dio vida) aprovecha la ocasión para fustigar gravemente contra las opiniones vertidas por la prensa en relación con los hechos que la in-forman. Lejos de reconocer en la tarea periodística el rigor de una práctica, Fradique reduce ese trabajo a un conjunto de «juízos ligeiros» [«juicios ligeros»] que voluntariamente se organizan para engendrar una trama. Señala –en este sentido– que la noticia se hace de «um boato, mal escutado a uma esquina, numa manhã de vento» [«chismes mal escuchados en la esquina durante una mañana de viento»] sin verificación previa, de lo que resulta que «nenhum estudo, nenhum documento, nenhuma certeza» [«ningún estudio, ningún documento, ninguna certeza»] pueden valer como indicadores de verosimilitud. Aunque demoniza con energía al aparato informativo, su tesis principal es más abarcativa y tiene que ver con nosotros, los contumaces lectores de diarios de todos los tiempos, que «com impressões fluidas formamos as nossas maciças conclusões» (Queiroz, 2010, p. 205) [«con impresiones fluidas sostenemos nuestras más macizas conclusiones»]. En un genial juego de acertijo, Fradique explica la culpa por el culpable y nos exige una posición más comprometida con esa herramienta «dañina y execrable» que quiere hacernos pasar gato por liebre.

Todo o jornal destila intolerância, como um alambique destila álcool, e cada manhã a multidão se envenena aos goles com esse veneno capcioso... a humanidade tenderia a uma suprema pacificação se cada manhã o jornal não avivasse os ódios de

---

<sup>9</sup> Carlos Fradique Mendes es un heterónimo colectivo creado por el grupo Cenáculo, una tertulia literaria y política reunida en la casa de Jaime Batalha Reis, en el Barrio Alto de Lisboa, y frecuentada por Antero de Quental, Eça de Queirós, Salomón Sáragga, Manuel Arriaga, Guerra Junqueiro, Teófilo Braga y Ramalho Ortigão.

princípios, de classes, de raças, e, com os seus gritos, os acirrasse como se acirram mastins até que se enfureçam e mordam (Queiroz, 2010, p. 211).

[Todo el diario destila intolerancia, como un alambique destila alcohol, y cada mañana la multitud se envenena de trago en trago con ese veneno capcioso ... la humanidad alcanzaría una suprema pacificación si cada mañana el diario no avivase los odios de principios, de clases, de razas y los azuzase como se azuzan los dogos hasta enfurecerse y morder (Traducción propia)].

Esta percepción de Fradique que cierta tradición erudita nos hizo entender como actitud crítica frente a la realidad –y como marca registrada de un realismo cínico– pone en evidencia que ningún discurso *refleja* la realidad con fidelidad extrema. Antes bien, deja al descubierto la falacia instrumental en la que basa sus presupuestos. Así las cosas, más que de una victoria del diccionario, la posverdad debe interesarnos como guiño para releer nuestras premisas conceptuales y estar resguardados de las sagaces artimañas que son capaces de instaurar.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
26 de octubre de 2017.

Gonçalo M. Tavares

## Contra-fatales

«Estamos en el mundo para boicotarlo»  
(Fried Stamm).

Una cita del libro *Pasar cueste lo que cueste*, de Georges Didi-Huberman, aporta elementos fiables para pensar la última novela de Gonçalo M. Tavares *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* [Una niña está perdida en su siglo en busca de su padre], que se dio a conocer en nuestro país en 2015. El crítico de arte se detiene en el análisis del cortometraje «Unos espectros recorren Europa» y, sobre todo, en las frases del poema de Niki Giannari que se sobrepone a las imágenes. Sigue así, paso a paso, la secuencia filmica y recurre a este expediente crítico para explicarla:

... otra cosa, otro tiempo, otros movimientos psíquicos y corporales. Allí está lo más importante. Allí están las simientes —como granos lanzados al aire, eventualmente pisados en la tierra pero destinados a dar flores— de la contra-fatalidad. La ceniza recuerda el fuego; ella recordará que nuestros principios sagrados, nuestros preceptos éticos, fueron un día, una vez más, librados al auto de fe. Pero recordará mejor los gestos que, ya entonces, resistían esa fatalidad para insistir en el deseo de pasar la frontera, de atravesar los obstáculos alzados contra la libertad más elemental: la de ponerse en movimiento para dar la espalda a la muerte» (Didi-Huberman, 2018, p. 62).

Antes de meternos en tema, necesitamos saber que el libro de Didi-Huberman focaliza en la situación de los refugiados de

Idomeni<sup>10</sup>, tal como es alcanzada por la cámara de Maria Kor-kouta; y que se detiene en esos elementos del filme que dialogan con sus impresiones más fecundas, ganando relieve –entre otras cosas– dos versos de un poema de Paul Celan colados al acto perceptivo:

con la fatalidad de las imágenes  
y su contra-fatalidad.

A partir de ellos, una expresión como la que luego escribe: «deseo de pasar la frontera, de atravesar los obstáculos alzados contra la libertad», con el acento puesto en el deseo y la libertad negada, le da mayor significancia a quienes aguardan detrás de las alambradas el momento preciso para llegar al otro lado, ese otro lado que se constituye en su meta y por la cual, han arriesgado hasta su propia vida.

Es básicamente esta idea lo que sintoniza la novela de Gonçalo M. Tavares con nuestro razonamiento, aunque sea otra la alambrada en causa y debamos remontarnos a la segunda posguerra para patentizarla. Marius quiere «ponerse en movimiento para dar la espalda a la muerte», y hacerlo con Hanna –la joven con síndrome de Down que encuentra circunstancialmente en la destruida ciudad de Berlín– le asegura un motivo, ya que ella es dueña de uno muy preciado: buscar a su padre. El primer registro al que invita el texto de Tavares a través de esta deriva, tiene que ver con el reconocimiento de un mundo que ha dejado de ser el propio pero en el que puede advertirse todavía «otra cosa, otro tiempo, otros movimientos psíquicos y corporales» que están todavía latentes.

Por otro lado, el convencimiento de que es necesario poner en valor los preceptos éticos que fueron librados al acto de fe de una acción política irresponsable, lleva a los dos protagonistas

---

<sup>10</sup> En el campo de Idomeni, en la frontera greco-macedonia, hay retenidos más de trece mil personas que huyen de las guerras en Siria, Afganistán y otros países limítrofes a la espera de que se abra la frontera vallada con alambres de púa.

–pero a Marius, sobre todo– a identificar como mensajeros a esos hombres de buena voluntad que le salen al encuentro. Estos personajes, que abren surcos a su pasaje, son esas «simientes –como granos lanzados al aire, eventualmente pisados en la tierra pero destinados a dar flores– de la contra-fatalidad» de los que habla el teórico francés. Los contra-fatales –que así ganan fuerza en la historia– no se engañan respecto de la esperanza y de la utopía. Su tarea es mínima pero eficiente, desacreditar la fe en el progreso que nos condujo a la barbarie.

Entre estos seres que se aproximan se destaca, en primer lugar, el joven Fried Stamm que –como los otros miembros de su familia– ha consagrado su vida a pegar afiches en las paredes, con algunas consignas muy concretas, y hacerlo en calles poco transitadas para que el reverbero de la publicidad los mantenga indemnes. Esos carteles tienen una clara estrategia: «provocar uma circulação de mensagens insatisfeitas, de informação indignada, repetir pequenas pancadas para, no fim, demolir, eis em parte a nossa estratégia» (Tavares G. M., 2016, p. 28) [«provocar una circulación de mensajes insatisfechos, de información indignada, repetir pequeños golpes para, finalmente, demoler» (Tavares G. M., 2015, p. 25) . Es su modo de apostar a una revolución de las conciencias que –empezando por la comprensión activa– lleve después al ejercicio de una acción decisiva que nos reivindicque como hombres y mujeres inmunes al horror al que hoy estamos acostumbrados.

Otro a tener en cuenta es el judío Moebius, dueño del hotel donde Marius y Hanna se alojan por varias noches. Es un testigo especular de la memoria y, si bien no hace una apuesta decidida por el futuro como Stamm, ancla las acciones del presente en un pasado doloroso que no puede olvidarse y sobre el cual teje el imperativo de la recordación continua. Por esta razón, ha inscripto la palabra *judío* en su espalda, en todos los idiomas europeos, siguiendo la cartografía de ese continente para que la repetición de ese nombre-estigma avive también la consciencia y no nos engañe respecto del punto de partida.

A través del viejo Terezin, nuestros personajes se deparan con la existencia de los *siglo XX*, un conjunto de siete elegidos que tienen la misión de conservar vivos los hechos de la historia para asegurar una transmisión oral sin fisuras de esas informaciones que la escritura puede traicionar. A ellos les toca repetir como un mantra los datos acumulados para mantenerlos siempre perennes y augurar su trascendencia. El mismo Terezin, que porta un nombre homologado al del campo de concentración del que devino sobreviviente, es el que les enseña a leer una partitura musical en un muro destruido para convencerlos de que la cultura y la civilización son la contracara de la miseria a la que estamos expuestos.

A esta altura del partido, no sorprende a nadie que Gonçalo M. Tavares elija siempre el contexto del holocausto para hacernos pensar sobre la filosofía y la política contemporánea. El propósito sigue en pie en esta novela en la que nos alerta sobre las alambradas culturales que nos separan a los unos de los otros. Por esta razón, el campo de refugiados de Idomeni, el pensamiento de Didi-Huberman y la pura ficción encuentran elementos para estrechar el vínculo y hacerse permeables entre sí.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
28 de febrero de 2019.

## La conspiración de las formas

Esa fascinación lo había llevado a pervertir la forma,  
haciendo una rotonda cuadrada  
(Gonçalo M. Tavares).

Aunque un buen escritor no necesita de recetas que le hagan fácil el camino, hay que decir que la recepción de la obra de Gonçalo M. Tavares ha sido bastante dispar debido a la particularidad de sus modulaciones discursivas. Y esto, por la sencilla razón de que sus textos desafían la lógica escritural que supone la narrativa como forma literaria consagrada. Así, donde esperamos encontrar relatos puros que nos subyuguen, damos de cara con resoluciones silogísticas que se parecen más a las de un tratado que a la de una novela de acción o de aventuras. Y como si fuera poco, el lenguaje concentrado y sintético del que se vale a estos efectos, nos recorta la imaginación en el intento de hacer algún aporte a la causa. La brevedad de los textos –que es una de sus características más admirables– tiene que ver con ese poder de síntesis con el que se ejecutan las escenas y se clausura su magia.

Ahora bien, ningún lector de Tavares puede negar la presencia de argumentos sólidos en sus arquitecturas ficcionales; el problema no pasa por allí ya que viene demostrando –y con creces– ser un as en el manejo de los más variados matices. El desafío al que somete al lector pasa por la forma, el modo constructivo con el que baraja los géneros discursivos de los que dispone, los que no se subordinan a modelos estancos. Es difícil leer un cuento o novela de Tavares, con la misma fruición con la que accedemos a cualquiera de nuestros narradores favoritos. El autor condensa la intriga añadiéndole una pizca de filosofía, lógica o matemática que la entrevera y que nos pone en la dificultad de

no saber de entrada si estamos delante de un género de ficción, un ensayo o el planteo de un problema científico.

Como si esto fuera poco, si uno sigue de cerca la producción del autor iniciada en el año 2000, verá que el amplio listado de sus libros se diversifica en diferentes series que llevan títulos también extravagantes. Esta variabilidad da la sensación de que a cada nueva embestida, una frontera textual es puesta en jaque y un producto híbrido gana independencia. Obsérvese que, de todos sus trabajos, las series «O Reino» [El Reino] y «O Bairro» [El Barrio] son las más conocidas por su circulación en el mundo académico pero no opacan esas otras con las que coexisten y que bien vale la pena considerar, tales como la colección de «breves notas», los libros negros (Canções), los «Bloom Books», las investigaciones, las tesis y los denominados «dispersos» que más que catalogar una producción plural, ofrecen piezas idiosincráticas todavía no articuladas de manera definitiva (el autor es muy joven y este aglomeramiento puede tal vez rendir algún fruto en el futuro cercano).

Tomadas las series de manera aislada, es visible la existencia de un tópico que las articula, como *la guerra* en «O Reino» o *la vecindad* en «O Bairro», ya que los relatos se autonomizan dentro de esos límites y se acomodan a sus recodos. Sin embargo, ya en esta última, no es tan fácil reconocer la cohesión que proclama debido a que la actividad de cada vecino se organiza a partir de un interés específico diferente del resto, como bien lo señalan los títulos que la componen: *O senhor Breton e a entrevista*, *O senhor Valery e a lógica*, *O senhor Calvino e o passeio*, entre otros. Si los nombres propios en juego arman la coyuntura, las actividades que éstos desarrollan desarman el tablero y se transforman en preclaros puntos de fuga. Tampoco nos olvidemos que *Aprender a rezar na era da técnica* [Aprender a rezar en la era de la técnica] no es un protocolo de manual sino el apéndice que cierra la primera de las series aquí mencionadas.

Muy curioso –en este orden– resulta el libro *Canções Mexicanas* [Canciones Mexicanas] que integra los «Livros negros» (Canções) y que –pese a la transparencia del título– desdice el

propio paratexto desde que no se ocupa ni de versos ni de canciones sino de breves historias singulares que –al modo de una crónica– hilvanan la percepción de un turista europeo frente a las expresiones culturales de un Distrito Federal recién alcanzado por la mirada. Tavares explica en una entrevista que el nombre de «Canções» [Canciones] que le dio a esta colección tiene que ver con la búsqueda de esa musicalidad interior que persigue en cada fragmento de experiencia, lo que significa que el elemento aglutinador por el que apuesta no responde tanto a una búsqueda intelectual cuanto a la adopción de un método certero. Uno podría afirmar –con Walter Benjamin– que «al seguir los diferentes niveles de sentido en la consideración de uno y el mismo objeto, recibe el impulso para aplicarse siempre de nuevo, tanto como la justificación de lo intermitente de su ritmo» (Benjamin, 2007, p. 224) para captar su *modus operandi*.

En este orden, la explicitación del teórico judeo-alemán ayuda a entender la relación entre lenguaje y género que lleva a Gonçalo M. Tavares a multiplicar las agrupaciones de su producción narrativa en forma notable. En su trabajo sobre el drama barroco alemán, Walter Benjamin contrapone el poder desafiador de *las ideas* al efecto reductor del *concepto* y advierte que, cuando el pensamiento es denso y profuso, no puede detener su curso y quedarse atado a una nomenclatura. De allí la necesidad de extravasar las formas conocidas y hacerse *pregnante* so riesgo de «acomodarse a un sincretismo que intente atrapar la verdad en una tela de araña tendida entre distintos conocimientos, como si aquella viniera volando de fuera» (p. 224).

Es potente la metáfora porque, si pensamos a la araña como un elemento exterior y no como la verdadera creadora de la tela, tendríamos que rendirnos a la evidencia de que las formas pre-establecidas son recipientes que exigen ser llenados a cualquier precio y no los canales expresivos a través de los cuales el discurso literario adquiere *pregnancia* y valor, lo que sería deshonesto e imprudente al mismo tiempo. No sólo porque ese estatuto resultaría anacrónico a esta altura del partido sino, sobre todo, porque Portugal ofrece un ejemplo pródigo, el de Fernando Pessoa que a

través de los heterónimos nos enseñó a horadar los textos en busca de nuevos horizontes de intelección. El antecesor de Tavares viene aquí a recordarnos el carácter implosivo de los géneros textuales y su virtualidad de cara a ese lenguaje que siempre rebasa los moldes donde se asienta. Como buen discípulo, es por esta vía de ida y vuelta, donde mejor podemos reconocerlo.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
1 de agosto de 2019.

## Matteo perdió el empleo

No es una novedad que la noción de *contactos* esté provocando importantes cambios en nuestras relaciones cotidianas. Muchos de los nombres de nuestra libreta de direcciones son eternos desconocidos que –por uno u otro motivo– hemos ido incorporando a nuestro almacén de datos. Su presencia en las redes sociales es un seguro contra la incomodidad ya que un posteo indeseado los condena a desaparición. Es decir que, en la medida en que no perturban nuestras ideas y/o pensamientos, anidan tranquilos y hociquean a discreción las actividades que realizamos y las opiniones que tenemos sobre el mundo. Curiosamente, el destino de aquellos que sí conocemos y con los que compartimos el día a día, se les asemeja bastante, lo que opaca –de alguna manera– el tenor de la experiencia. En el muro de Facebook no se aceptan imposturas y por lo tanto receptar, reciclar, bloquear personas y volver a aceptar no pasa de ser un hábito corriente.

Acerca de estas cuestiones, el filósofo italiano Giorgio Agamben formuló algunas ideas interesantes para traer a colación. En un breve artículo denominado «Identidad sin persona» traza la historia de la *identidad* humana remontándose al inicio mismo de la existencia. Su punto de partida radica en el estatuto de la valoración ya que «es sólo a través del reconocimiento de los otros que el hombre puede constituirse como persona» (Agamben, 2014, p. 67). Esta verdad que no puede ser replicada así nomás, fue puesta en duda por la historia, sin embargo, cuando se hizo necesario identificar delincuentes de manera objetiva y sin apelar a criterios intersubjetivos. De esta manera, a las propias declaraciones y a las de los demás, se sumaron diferentes *técnicas biométricas* (como la fotografía, la huella dactilar y la firma) que coadyu-

varon a la tarea de dar entidad a las personas. Resulta curioso que un procedimiento nacido con este fin, se generalizara y se instituyera como obligatorio para todos los ciudadanos como sucedió en el siglo XX en que, a través del DNI, le cedimos a la exterioridad el derecho de hablar en nuestro nombre. La novedad que aporta el siglo XXI a este debate –con las redes sociales a todo vapor– no deja de ser curiosa también: la identidad personal ha pasado a convalidarse sólo por elementos extrínsecos poco importando en realidad quienes verdaderamente somos.

La propuesta de Agamben va a contrapelo de esta materialidad impune ya que él se pregunta por «la figura de lo humano» que debemos buscar más allá «de la *facies* biométrica» con la intención de recuperar la impronta originaria. Pero, al formularla, no deja de exponer una paradoja que tiene que ver con la impunidad que supone el hecho de poseer una identidad pública que resguarda –al mismo tiempo– la íntima.

Un libro de Gonçalo M. Tavares, de alto impacto para aproximarnos a esta problemática virtual, es *Matteo perdeu o emprego* [Mateo perdió el empleo] que salió a la luz en 2010 en una impecable edición de la Porto Editora acompañado de fotografías de maniqués dispuestos en serie. La ilustración funciona como un claro paratexto que brinda una importante pista: no va a concentrarse en seres humanos de carne y hueso cuanto en *contactos* y *funciones*, es decir, acciones realizadas por sujetos desprovistos de biografía que tejen relaciones con sus pares a partir de circunstancias que los entrecruzan pero que no dejan inscripta ninguna huella en el vínculo. El libro está formado por 25 episodios encadenados a partir de la lógica del nombre propio del protagonista de ocasión, que cede paso –en el capítulo siguiente– a uno nuevo mencionado en el anterior, y con negrita, a modo de hipervínculo. Ese otro vive su experiencia puntual sin verse siquiera afectado por el encuentro precedente, como si solo pasara la posta y siguiera adelante. La narrativa que progresa implacablemente hacia el final –con la inclusión de un último texto– vuelve en realidad sobre sus propios pasos, cerrándose en un círculo disruptivo.

Antes de abocarnos a esa fractura, ejemplifiquemos el mecanismo tomando como argumento el primer caso denominado «Aaronson e a primeira rotunda» [Aaronson y la primera rotonda]. Deparamos allí con un joven que –entre los 27 y 30 años de edad– corre diariamente por una rotonda desafiando el peligro que significa la presencia de automóviles a gran velocidad durante el inicio de la mañana. El circuito impuesto por el personaje es de 300 vueltas que debe cumplir sin ningún titubeo. Pese a que el texto no explicita ninguna motivación ni personal ni social que explique tal circunstancia, lo cierto es que al cumplir los 31 años el protagonista decide alterar el rumbo habitual que seguía y correr en sentido inverso al de los coches, situación esta que le provoca la muerte en la primera vuelta ya que el Sr. Ashley (escrito como hipervínculo) no puede esquivarlo. Interrumpido por algunos minutos el tránsito, la trama se recompone con un nuevo episodio que incluye al conductor como agente de la acción que se sucede, relevando como único dato el tiempo perdido debido al incidente.

La situación, así reseñada, es clara en lo que a *contactos* se refiere porque nada une a los personajes en cuestión más allá de la visceralidad del mundo propio en el que están contenidos y que se toca sólo por azar con el del otro. El conjunto textual que sigue se ordena conforme a esta lógica, excepto el último relato que –como ya advertimos– quiebra el dispositivo narrativo porque altera su modus operandi. El personaje de Matteo que gana fuerza en esa oportunidad, no cumple una función como el resto; tiene un empleo, y este le exige una envergadura emocional de contundencia para la que no está preparado. A él le cabe asistir a los discapacitados en las tareas que le son impedidas por no poseer brazos o piernas, y esta actividad –quiera o no– le implica una empatía con el otro que ya no practica. Tanto es así que no puede menos que sucumbir a su exigencia, debiendo abandonarlo. De este modo, se queda sin trabajo y se presenta a nuestros ojos más invalidado que aquellos otros que –en lugar de vivir– se mueven como autómatas.

Con esta brillante resolución, el escritor portugués le devuelve carnadura humana a su personaje (a quien homenajea en el título) y no lo reduce a un nombre más de una larga lista. Sin embargo, no puede protegerlo de los peligros que esa vulnerabilidad le provoca. Al fin y al cabo, el rostro más allá de la máscara «nos sobresalta de improviso en nuestras andanzas y en nuestro sueños, en nuestras inconsciencias y en nuestra lucidez» al decir de Giorgio Agamben (p. 78) por más que le cueste a la cédula de identidad y a nuestra biodata en las redes sociales.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
6 de junio de 2019.

## Neutros

«No hay fórmulas para la indiferencia, pues hay  
diversos modos de sobrevivir  
y la neutralidad es uno de ellos»  
(Gonçalo M. Tavares).

En su estudio sobre el *estado de excepción*, Agamben hace converger los términos griegos *pleroma* y *kenoma* —esenciales para su razonamiento— de esta manera: el estado de excepción «no se define, según el modelo dictatorial, como una plenitud de poderes, un estado *pleromático* de derecho, sino como un estado *kenomático*, un vacío y una interrupción del derecho» (Agamben, 2007, p. 95). Lo que el filósofo sugiere con esta afirmación es que ante un hecho de gravedad institucional y de caos atenzador, la concentración de poder por parte del soberano vacía la ley en lugar de llenarla, ya que la «neutralización del orden jurídico» (p. 153) que este acto supone, pone en disponibilidad las garantías constitucionales.

Todos sabemos que ante un desbande que ponga en peligro nuestras vidas, el gobierno cuenta con esta herramienta amparada por la legislación para velar por la seguridad de la ciudadanía. La *excepcionalidad* de la medida y su alcance no obedecen a un capricho sino que se fundan en hechos que se escapan de las manos y que obligan a una decisión extrema. En este sentido, Agamben señala que son tres los motivos que pueden justificar el estado de sitio: la guerra civil, la insurrección y la resistencia, conceptos especificados de forma clara para evitar sesgos inoportunos o discutibles.

Por esta razón, aunque esta prerrogativa esté inscrita en nuestra carta magna, de lo que se trata es de sus derivaciones e implícitos, esto es, de la ley, de su anomia y también de su vali-

dez a expensas de su ilegalidad, lo que no es nada fácil de entender. El tema ha merecido y merece amplio tratamiento y no en vano los planteos teóricos suscitados por los textos de Walter Benjamin y Carl Schmitt todavía dan que hablar aun con el paso de los años. Para no redundar en un terreno que exigiría dominio del campo disciplinar, he de limitarme sólo a uno de los puntos neurales a tener en cuenta: el carácter paradójico de la *neutralidad* aplicada en un contexto de este tipo en el que neutros no somos y neutros debemos ser. O viceversa.

Que lo diga si no el protagonista de *A máquina de Joseph Walser* [La máquina de Joseph Walser], la novela de Gonçalo M. Tavares publicada en 2004, que aunque tenga fundadas razones para ser indiferente a lo que lo rodea, debe vérselas con la guerra que ha asolado la ciudad donde vive y tiene que manifestarse a favor o en contra, sin derecho a la objeción de conciencia. Así se lo hace saber su jefe que –apenas lo ve ingresar a la fábrica– le reprocha sus *zapatos irresponsables*. Este obrero metalúrgico no sale de su asombro ante semejante observación ya que nunca usó un calzado diferente en los años

Amigo Walser, conheço bem o seu carácter e a sua coragem, sei perfeitamente aquilo de que é capaz um homem como o senhor... vossa excelência não moverá um músculo em defesa da pátria. A sua pátria, como a de todos os homens minimamente sensatos e de raciocínio útil, está circunscrita a certas datas festivas e a certos anos mais pacíficos. Em tempo de paz ser patriota é ser covarde!, porque é fácil de mais; mas o querido Walser não merece estas palavras porque é, pelo menos, um homem que inspira confiança: sabemos exactamente o que vai fazer, de que lado vai estar quando os vencedores forem evidentes (Tavares G. M., *A máquina de Joseph Walser*, 2010, p. 48).

[Amigo Walser, conozco bien su carácter y su coraje, sé perfectamente de qué es capaz un hombre como usted... vuestra excelencia no moverá un músculo en defensa de la patria. Su patria, como la de todos los hombres mínimamente sensatos y de razonamiento útil, está circunscrita a ciertas fechas festivas

y a ciertos años más pacíficos. En tiempos de paz, ser patriota es ser un cobarde porque es demasiado fácil; pero, mi querido Walser no merece estas palabras porque es, por lo menos, un hombre que inspira confianza: sabemos exactamente lo que va a hacer, de qué lado va a estar cuando los vencedores se vuelvan evidentes (Traducción propia)].

Con este sucinto episodio se pone en marcha la narrativa que se prolonga en tres breves capítulos y que tematiza la vida cotidiana durante el estado de excepción. Si, por un lado, está el encargado Klobler Muller reclamando una intervención de la que no es capaz el personaje después de la observación sobre los zapatos, del otro lado está el grupo de compañeros con los que comparte, además del trabajo, los ratos libres y que están dispuestos a arriesgar cuerpo y voluntades para enfrentar el status quo a través de la resistencia armada. Joseph Walser está en el medio reclamando su derecho a no ser molestado y siendo objeto continuo de advertencias solapadas de ambos sectores. Hay que decir a este respecto que, de la galería de personajes creados por el joven escritor portugués, éste es el más pusilánime, el más acomodaticio, el que sabe como nadie que «se quieres sobrevivir colocas a tua coragem num saco de plástico e aguardas» (p. 36) [«si quieres sobrevivir colocas tu coraje en una bolsa de plástico y aguardas»] sin hacer ningún intento por revertir el curso natural de las cosas.

Esta lógica que articula los dos componentes en juego –la neutralidad y la intimidación– funciona en el plano político de todos los días pero cuando depara con sujetos que se le sustraen, carga un peso mayor que llega incluso a perjudicarlos. Si bien la intimidación se diferencia de la amenaza explícita –como bien señala Walter Benjamin– en la medida en que «subsiste siempre la esperanza de escapar de su brazo» (Benjamin, 2010, p. 98) puede ser igualmente feroz por el miedo que instala. Es así como, acosado por los fantasmas de una toma de posición inmediata e irreductible, Walser se distrae de su tarea y pierde un dedo por el funcionamiento equívoco de la máquina que utiliza.

Ahora bien, el problema de la neutralidad confesa va más allá de los costos personales que puede implicar y entra en el terreno pedregoso de los medios y los fines a los que sirve de manera indirecta. Y éstos pueden ser justos o injustos según la perspectiva adoptada. «Los fines justos pueden ser alcanzados por medios legítimos y los medios legítimos pueden ser empleados al servicio de los fines justos» (Benjamin, p. 89) pero hay que precisar de qué legitimidad y de qué justicia estamos hablando en uno y otro caso. Durante la vigencia de un estado de excepción, esta claridad conceptual es importante y Gonçalo M. Tavares lo sabe mejor que cualquiera al reconocer que de tanto ir hacia un lado y el otro, el péndulo de su personaje (o su personaje, propiamente pendular) se inclinará hacia el más seguro, el lado conservador que escogen siempre los neutros. No debe sorprendernos entonces que, si se le exige *entregar* a los amigos a la fuerza del orden, así lo haga en uno de los capítulos finales y sin remordimiento. Lo cierto es que esta alerta vale también para la democracia y su práctica punitiva. Y en esta perspectiva, la novela funciona como un llamado de atención que previene sobre filiaciones indeseadas.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
6 de julio de 2017.

## Obedientes

En su origen «lugar» significa la punta de la lanza.  
En ella todo converge hacia la punta  
(Heidegger, *De camino al habla*).

El día 29 de mayo, y funcionando como la contracara oscura del Cordobazo que tanto nos conmueve, se difundió a través de Internet un video que muestra a dos jóvenes obligados a cumplir las órdenes emanadas de una voz en off (aparentemente, un policía) que parece haberlos agarrado in fraganti en ocasión de un robo. Se los ve maniatados al carro que utilizan para trabajar ya que son cartoneros. El texto que acompaña las imágenes transmitidas por M1 reza «En una reminiscencia de las torturas del Servicio Militar Obligatorio derogado por la muerte del soldado Omar Carrasco, los obligan a cantar el Himno Nacional Argentino y a desfilar marchando con izquierda y derecha». Observada de cerca, la escena es patética porque los protagonistas en cuestión ocupan el lugar que le cabría al caballo en el caso de que el carro los tuviera, tal es el impacto que genera a primera vista. La breve filmación comienza cuando ellos responden *rastreros* a la voz marcial que los inquiera para que digan «qué son» y quede asentado su testimonio. No es la primera vez que aparece este término con un fuerte matiz discriminatorio en la valoración de *los pobres* cuando asociados así sin más a la delincuencia. Lo curioso del caso es que aquí remite a una definición auto-exigida, producto una vez más del encarnizamiento del que son víctimas. No viene nada mal subrayar, en este punto, que en el idioma español *rastrero* no es un sustantivo sino un adjetivo y que alude a una condición *vil* o *despreciable* de alguna acción o conducta. Puesto en el lugar de sustantivo, como en este caso, transforma

un atributo en una esencia y le concede una autonomía tal que puede servir de marco identitario. El video en cuestión –que en poco tiempo se hizo viral– apareció precedido de este título «Tortura y humillación a dos carreros» con el claro objetivo de denunciar el desmanejo de las fuerzas de seguridad en la era Macri, pero su difusión casera hace pensar que el objetivo último de la grabación era honrar al justiciero por el acto *honorable* que ponía en práctica al doblegar a dos infractores.

Hace algunos años, cuando comenzó a circular en nuestro país la novela de Gonçalo M. Tavares denominada *Aprender a rezar na era da técnica* (2013) [Aprender a rezar en la era de la técnica], una situación que se le asemeja bastante por involucrar el recitado del himno nacional se hizo comidilla en mano de sus lectores. Sucede que, en uno de los primeros capítulos, el personaje de la historia, Dr. Lenz Buchmann, es sorprendido por un mendigo con hambre que golpea a su puerta pidiéndole un pedazo de pan. Después de mirarlo de arriba abajo como si fuera un sujeto *rastrero*, el médico accede a su petición pero no sin antes *torturarlo y humillarlo* conforme los términos antes referidos. Obsérvese este pasaje para contrastar:

- Estou com fome – disse o homem.

Lenz não respondeu. Tinha ainda o jornal na mão.

- Veja isto: o presidente diz que a população finalmente começa a ter algum sossego. Vê? Que sossego é este? Conhece-o?

- Por favor... - repetiu o homem.

Lenz pediu-lhe para não ser ridículo.

- Debe respeitar o país. Sabe o hino? Vou dar-lhe comida.

Quer? E dinheiro? Mas cante primeiro o hino –pediu Lenz. –

Em qualquer situação... Não perder o sentido da existência.

(Tavares G. M., *Aprender a rezar na era da técnica*. Posição no mundo de Lenz Buchmann, 2008, p. 23)

- Tengo hambre – dijo el hombre.

Lenz no respondió. Tenía todavía el diario en la mano.

- Vea esto: el presidente dice que el pueblo finalmente comienza a tener cierta tranquilidad. ¿Ve? ¿Qué tranquilidad es esta?

¿La conoce?

- Por favor... no me humille - repitió el hombre.  
Lenz le pidió que no fuera ridículo.  
- Debe respetar el país ¿Sabe el himno? Voy a darle comida  
¿Quiere? ¿Y dinero? Pero cante primero el himno. En cualquier  
situación... No perder el sentido de la existencia.  
(Tavares G. M., Aprender a rezar en la era de la técnica, 2012,  
p. 14)

Si bien existen claras diferencias entre los dos casos traídos a colación, no hay dudas de que la realidad supera la ficción, como se dice habitualmente, ya que en ambos se repite el mismo leitmotiv o –para decirlo en términos técnicos– se muestra el «esquema jurídico del poder» tal como lo conocemos. Uno responde a la cruda realidad y el otro –literaturización mediante– corrobora sus inflexiones. Lo que salta a la vista y no se puede dejar de ver es la imposición por la fuerza de una voluntad que mancilla a su víctima. Podría leerse como una escena de poder desmedido de acuerdo al pensamiento corriente, pero también puede analizarse desde otro lugar. Según el filósofo Byung-Chul Han, «el acontecimiento del poder no se agota en el intento de vencer la resistencia o de forzar a una obediencia» (2017, p. 11) porque en ese gesto se torna proclive a convertirse en su opuesto. Por esta razón, acciones como las aquí practicadas están más cerca de la *coerción* que del poder propiamente dicho debido a que, cuando la intermediación se reduce a cero, «el poder se trueca en violencia» (p. 18) y la violencia «opera únicamente inhibiendo o destruyendo» (p. 19).

No perdamos de vista el concepto de *intermediación* ya que este es una de las contribuciones más notables del pensador coreano. El entre-medio del esquema jurídico en causa es –para Han– el que determina la forma de manifestación del poder en virtud de que «el yo realiza en el otro sus propias decisiones» (p. 18) y sin esta lógica es imposible mensurarlo. En los casos aquí analizados no hay duda alguna de la malevolencia de la que se imprime, sobre todo si atendemos al elemento perturbador que enrarece los registros: el himno que *los obedientes* están obligados

a entonar. Este dictatus es violento por donde se lo mire ya que la marcha patria no puede convertirse en propiedad de algunos en desmedro de otros, porque hacerlo supone instituirlo como dispositivo de exclusión.

Si bien la «tortura y la humillación» de los carreros demostró unos pocos minutos (los suficientes para filmar el video y ejecutar por su intermedio el paroxismo del desprecio) la afirmación del poder coactivo y violento de las que se invisten el filmador anónimo y el personaje de la novela de Tavares sigue ejecutándose en las tinieblas. Es necesario un ojo avizor para que este no se instale como normal y efectivo con el paso del tiempo, permitiendo que la impudicia se instruya como regla de la obediencia y de sumisión al servicio de algunos imperativos singulares.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
24 de julio de 2019.

José Luis Peixoto

## Fátima

Entender a los otros no es una tarea que comienza en los otros.  
El inicio siempre somos nosotros mismos  
(J.L. Peixoto).

No en vano José Luis Peixoto escoge un fragmento de Alan Badiou como epígrafe para iniciar su relato sobre un hecho anti-  
cuísimo de la historia religiosa de Portugal, que se condensa en la  
aparición de la Virgen a tres niños pastores de la aldea de Aljutrel  
y que –para bien o para mal– ha nutrido por años el imaginario  
cultural de ese país. La cita en cuestión –«nada puede atestiguar  
que lo real es real, salvo el sistema de ficción en el cual represen-  
tará el papel de real» (p. 75)– pone en un justo lugar el carácter  
interpretativo que le cabe a la novela respecto de ese fenómeno  
desde que define la secuencia de hechos dentro de un paradigma  
de lectura que no lo impugna de antemano y que casi bordea la  
versión oficial de los acontecimientos proferida por la Hermana  
Lúcia, su única sobreviviente.

Hay un juego de decir y no decir que está implícito en *Em  
teu ventre* [En tu vientre] y que revela –de algún modo– la inter-  
dicción que pesa sobre este discurso desde que Oliveira Salazar, el  
dictador responsable de los 40 años de oprobio del pueblo por-  
tugués, se asumiera como un *fatimista* confeso e hiciera valer su  
poder fáctico como marca registrada de gestión. De allí el silen-  
ciamiento a este respecto que trajo aparejada la democracia re-  
constituida después de los 70 salvo una u otra mención, como la  
de José Saramago en *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984),  
en la que destaca el comercio eclesiástico con los exvotos. Fátima

interpela más por el silencio creado a su alrededor que por la fe convicta a la que convoca dentro de la propia nación. Al mismo Peixoto no le sorprendió –aun en 2015– que el público se mantuviera apático durante el lanzamiento del libro ya que, a pesar de que todos conocían la historia y algo tenían para aportarle, nadie osaba pronunciar una palabra a favor o en contra.

Un elemento importante para entender tantos tapujos es que, de todos los registros extrasensoriales que ha relevado la iglesia católica como parte de sus misterios numinosos, el de 1917 tiene, además de un bies místico, una connotación política difícil de encuadrar. En términos esotéricos, Fátima da cuenta, no sólo de las dos guerras mundiales sino también de la caída del muro de Berlín y el final de la Unión Soviética, por lo que puede ser analizado como símbolo paradigmático del siglo XX. Lo más discutible radica en la lógica capciosa que teje entre un comunismo demonizador y un capitalismo salvífico para enfatizar la presencia divina como intervención misericordiosa. El secreto de julio, como se le dado en llamar, es claro a este respecto: «Si atienden a mis deseos, Rusia se convertirá y habrá paz, si no ella esparcirá sus errores por el mundo, promoviendo guerras y persecuciones contra la Iglesia» (Saenz, 2016, p. 113). En este punto yace la laguna interpretativa de las apariciones, sobre la que la testigo ocular, con su confusión de términos escatológicos, empantana en lugar de esclarecer. Desentrañando esa cita, podríamos convenir en señalar los horrores del estalinismo a partir de los años 20 ahora que los conocemos pero no dejaríamos de asombrarnos de una globalización injusta, desigual y violenta como la que sobrevino después. ¿Es ese el reinado de la paz prometido por la virgen, acaso, cuando el 13 de mayo se lo aseguraba a los pastores?

Son muchas las razones para desconfiar del único testimonio que pone en marcha el derrotero de Fátima como institución y monumento, al decir de Foucault. Pero su emergencia, su disponibilidad heurística hace que siga en pie y que no se instale una sospecha completa sobre su significado. Finalmente, el *aparrecer político* –si le creemos a Didi-Huberman– es «una aparición de diferencias» (2014, p. 23) que se podría mensurar de otra

manera si se hiciera por fuera de la iglesia y recabando el archivo todavía asequible. Una revisión de los contenidos de percepción a la luz de la categoría *montaje* y en plena era de la reproductibilidad técnica, no sería nada desdeñable por ejemplo.

La novela se escalona en seis capítulos que coinciden con los seis encuentros de 1917 manteniendo el recorrido cronológico con fidelidad, esto es, desde el mes de mayo al mes de octubre en el que se manifiesta el milagro que le dio popularidad, el del sol girando sobre su eje. Asume a Lúcia como personaje principal, como no podría ser de otra manera, ya que es la única que ve, escucha y dialoga con la virgen (Jacinta puede oírla y Francisco sólo verla) pero en lugar de encarar la relación rostro a rostro, la elección escritural de Peixoto se vuelve sobre el horizonte familiar que rodea al personaje y ancla en el vínculo con la madre –auténtica antagonista de los episodios– que no le cree una palabra y que la acusa de mentirosa. Este corrimiento de la acción externa hacia un interior fecundo, potencia el carácter reflexivo y poético de la trama y redimensiona los motivos que la inspiran. Precisamente el eje de la relación entre rostro y máscara –para usar los términos de Badiou, antes citado– se escande del plano institucional para anidar en el de la esfera íntima como un ajuste de cuentas entre fidelidad e infamia que alcanza su paroxismo en el mes de octubre cuando María Rosa teme por la vida de los suyos: «Se o milagre anunciado não acontecer, vão matarnos» (Peixoto, 2015, p. 155) [Si el milagro anunciado no se produce, van a matarnos» (Traducción propia)]. Queda claro que Peixoto escoge el *más acá* como lugar de su ficción y se distancia de la mistificación popular que hizo crecer al relato como devocionario exclusivo del catolicismo conservador. Al hacerlo, repone a Fátima en un lugar más universal y le devuelve la fe al enigma que encierra.

Podemos afirmar entonces que, en sentido estricto, el acto de las apariciones no está narrativizado, con lo cual el soporte de la creencia se mantiene en suspenso sin ninguna calificación. A fin de no falsear perspectivas, arriesgando un punto de vista intelectual o tomando una posición esclarecida, el joven escritor va más allá de la representación icónica y la reemplaza por versícu-

los bíblicos que disemina a lo largo de la narrativa. No son extractos fidedignos de las Escrituras sino valoraciones parciales de lo que –entiende– es el mensaje transmitido. Consigue así evitar estereotipos y contribuir al remozamiento de una tradición vernácula desde un ángulo literario.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
31 de agosto de 2017.

José Saramago

## Aplaudidores

El gran problema de nuestro sistema democrático es que permite hacer cosas nada democráticas democráticamente (José Saramago, El correo de Andalucía, 11 de marzo de 2003).

Hay quienes se rasgan las vestiduras en defensa de la democracia sin pararse un minuto a pensar en lo que ello significa. Son aquellos que confunden *forma* con *sustancia* y se dejan empalear por algunas expresiones de buen tono como *elecciones*, *votos*, *mayoría* sin preocuparse por la *participación popular* en serio que es su verdadero sustento. Creen que para instaurarla basta garantizar la rigurosidad de los comicios y se olvidan de que hay maneras de menoscabar su funcionamiento con algunos países mágicos bien trazados. Para este selecto grupo, los ornamentos de la democracia son la democracia misma sin atenuantes. No hace falta ir muy lejos para entender que —por este motivo— entre quienes más la protegen, se cuelan los que más daño le hacen.

En el pasado mes de noviembre asistimos a un caso de estas características en nuestra ciudad. El día 19 había sido convocada la Asamblea Universitaria con el objetivo de modificar el sistema de elección de las autoridades unipersonales de la UNC transformando el método indirecto actualmente vigente en uno directo. Este hecho que —en sí mismo— es genuino y esperanzador no pudo concretarse porque los estudiantes tomaron el Pabellón Argentina convencidos de que las instancias de diálogo y consenso no estaban dadas para dirimir in situ. Al no quedar otro remedio que suspenderla, comenzó a escucharse en sordina una consigna que fue ganando intensidad de a poco entre la multitud reunida: «¡Democracia! ¡Democracia!». Algunos señalan que provenía de los consejeros oficialistas que no se resignaban a esta

derrota esporádica; otros se la atribuyen a la oposición que se escudaba en la palabra para institucionalizar su gesto de rebeldía. Es perfectamente posible que ambos grupos se la hayan apropiado en defensa de sus argumentos ya que la razón estaba de uno y otro lado.

Si esta escena de voces susurradas in crescendo no fuera patética, sería rabelesiana debido a que el vocablo convocado en lugar de crear cohesión, cimentó una distancia irreductible entre los partícipes necesarios que aún permanece y promete prolongarse en el tiempo. Es obvio: no se puede estar con la democracia y al mismo tiempo impugnarla. Claro que, aunque se sesgue la información hasta el paroxismo, no debe desconocerse el juego oportunista que se da por fuera del tablero en el que las fichas se mueven en bloque para demonizar al adversario. Aglutinando al estudiantado que participó de la toma bajo la fachada imprudente y temeraria de *violentos* y *autoritarios* se revela la encrucijada en la que no podemos caer. No nos arroguemos la presunción de una inocencia infame. Es evidente que esta suerte de identificación –transformada en estigma– tiene que ser revisada porque la universidad es para todos y no solamente para los disciplinados y obedientes. Razones de sobra hacen pensar que al sistema lo resquebrajan más los aplaudidores de todos los signos que los confrontadores directos y sin tapujos. ¿No sabemos, acaso, que la pusilanimidad nunca ha sido buena consejera?

El escritor José Saramago solía afirmar que la base de de la democracia –mal que le pese al mundo entero– estaba en el ejercicio de la ciudadanía antes que en sus fórmulas rituales. En un pronunciamiento de 1995 en el diario *A Capital*<sup>11</sup>, de Lisboa –mucho antes de tematizar la cuestión en *Ensayo sobre la lucidez*– se expedía de esta manera:

Hay una cultura que falta instaurar, cultivar y desarrollar: la cultura de la participación. Hablo de una participación enten-

---

<sup>11</sup> *A Capital* fue un diario vespertino que se publicó en Lisboa entre el 21 de febrero de 1968 y el 30 de julio de 2005.

dida de diversas maneras: política, social, cultural, de todo tipo. La participación del individuo en la vida, en la sociedad, en su país, en el lugar donde está con relación a los demás. Claro, que la democracia exista y se desarrolle exige que haya participación; pero hay maneras de reducirla al mínimo posible y que aún siga siendo considerada un sistema democrático. Se llama a la gente a votar para que supuestamente elija, y nos olvidamos de que, en el momento de poner el voto en la urna, estamos renunciando a lo que debería ser un ejercicio continuo de poder democrático. Si todo va bien, volveremos a hacerlo cuatro años después. En ese espacio de tiempo, los representantes elegidos pueden hacer cualquier cosa, hasta lo contrario de los motivos que llevaron al ciudadano a elegirlos. El momento álgido de la expresión democrática es, a la vez, el momento de renuncia al ejercicio democrático. Falta, pues, desarrollar la participación como cultura, luchar contra ese espíritu de «quien entre el último, que cierre la puerta» ¿Y cuando deje de haber una puerta que cerrar?» (Gómez Aguilera, 2010, p. 415).

Tal como lo señala el novelista portugués, estamos frente a un asunto que requiere un cuidadoso análisis y que necesita consolidar los canales de discusión sin supeditarlos a opciones simplificadoras. Y esto, para que tenga sentido la potestad que delegamos a quienes hablan en nuestro nombre. No equivoquemos los tantos y no hagamos del error una agenda de trabajo. Las decisiones colectivas sólo serán soberanas cuando provengan de un diálogo sincero entre comunes que se respetan en la diferencia y que no se aprovechan de las ventajas de su fuerza numérica para imponerse a cualquier precio. Esto vale para el normal funcionamiento de las instituciones y también —claro— para la Asamblea Universitaria en suspenso que nos sirvió de referencia.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
7 de diciembre de 2016.

## Democracia

...esta santa laica está cubierta de llagas,  
hiede, y por si fuera poco, es sorda  
(José Saramago).

¿Nos cabe hablar sin tapujos de democracia o estamos delante de esos santos de altar sobre los cuales no se puede decir nada, a excepción de venerarlos de rodillas? ¿Tenemos acaso la condición que nos habilita para el diálogo o precisamos de algunas credenciales específicas? Me hago estas preguntas porque –coincidiendo con José Saramago<sup>12</sup>– creo que «vivimos en una época en la que se puede discutir de todo, excepto de democracia». No hay que ir muy lejos para percibirlo en nuestro propio seno, desde el país en el que habitamos hasta la institución universitaria que nos acoge.

Y sin embargo, es el momento justo de instalar ese debate para estar seguros de hablar el mismo idioma ya que cuesta creer que se retuerza desmedidamente el uso de un término tan caro a la vida política para justificar lo que la propia razón oblitera, reduciendo a migajas una práctica que podría engrandecernos. Lo vemos a menudo cuando consentimos que se hagan «cosas nada democráticas democráticamente» y asistimos impávidos a resoluciones que nos desorientan. Es de todos los días que –revestidos de buenas intenciones– procedimientos naturalizados como asambleas, consejos, consorcios, manos alzadas en acuerdos palacianos, disfrazan ejercicios despóticos bajo la figura del consenso colectivo. Por increíble que parezca, «en las sociedades

---

<sup>12</sup> En adelante, los entrecorridos corresponderán a extractos de sus intervenciones públicas en los medios.

modernas, que a sí mismas se llaman democráticas, el grado de manipulación de las conciencias ha llegado a un punto intolerable» que poco tiene que ver con la libertad de criterio que se proclama a los cuatro vientos.

Cuando allá lejos, en la antigüedad clásica, se ensayaron sistemas de gestión, debe de haberse presumido tentador la posibilidad de un gobierno «del pueblo, para el pueblo y por el pueblo» al que –de acuerdo a la etimología– bien le cabría el nombre de democracia. Debe haberles parecido el mejor de los aciertos a los interlocutores de entonces porque hasta el mismo Aristóteles se animó a imaginar un parlamento compuesto por una mayoría de pobres y una minoría de ricos que equilibrase la ecuación para evitar injusticias. El problema real a la fecha es que –además de tener una presencia solo discursiva– el concepto de democracia como el concepto de pueblo a él asociado, están puestos en entredicho. Aludo a esos intereses comunes difíciles de barajar entre mayorías y minorías en pugna. Y no refiero al de los ricos y pobres según la fórmula aristotélica antes citada precisamente sino al de las ideologías enfrentadas que se deshacen en la disputa. Ni qué decir cuando el número que separa estos extremos es casi nimio, como ocurrió en la última elección presidencial. La polarización –en casos como estos– no se resuelve en una síntesis dialéctica de cuño filosófico porque los comicios ordenan a los vencedores y vencidos en el lado que les corresponde.

Ahora bien, pensar que la democracia consiste en aceptar las decisiones de la mayoría sin considerar ni ponderar la minoría es tan riesgoso como creer que hay democracia sólo porque hay urna, partidos políticos, votos, encuestas y algunos negociados indescifrables. Esta percepción paquidérmica que identifica solo formas instrumentales y mayorías en el poder no sólo niega su origen clásico sino que la lesiona en sus principios constitutivos. Aun siendo «el menos malo de los sistemas políticos vigentes» puede ser el mejor, si le devolvemos el espíritu que le dio nacimiento. Y para que esto sea posible, es necesario deslindar, de una vez por todas, *la forma* de *la sustancia*, esto es, dejar de creer en la apariencia e ir al fondo de la cuestión.

Ir al fondo de la cuestión implica –en primera instancia– resemantizar el término desgastado por el uso y disociarlo de ese lugar común que lo reduce al acto eleccionario. Saramago considera que hay que «inventar algo mejor» ya que «de su reinención depende nuestro futuro como ciudadanos». Si la democracia no está basada en el protocolo de las formas es porque está fundada en la participación de los ciudadanos como su elemento definitorio y ésta no se limita al acto de votar.

Cuando decimos que es un resultado importante el vivir en democracia, decimos también que es un resultado mínimo, porque a partir de ahí comienza a crecer lo que verdaderamente falta, que es la capacidad de intervención del ciudadano en todas las circunstancias de la vida pública (Sorel, 2007, p. 221).

Para el Premio Nobel aquí traído a colación, es inextinguible el lazo que vincula la democracia a la construcción de la ciudadanía. «Hacer de cada uno de los ciudadanos un político» como meta, es una tarea que se nos exige, no antes sino después de constituido un gobierno. Y el mejor índice para medir esta actitud cívica es el «derecho de expresarnos con absoluta libertad» respecto de los que nos parecen logros y equivocaciones de la función pública, sin miedo y sin represión, convencidos de que todas las voces son escuchadas y ninguna, prescripta. El sentido de la representatividad popular anida en estos presupuestos y por la misma razón, vale más un opositor visceral que un guardián de fachada, cuando de asegurar la legitimidad se trata.

En una charla mantenida con Andrés Sorel, Saramago confiesa que, si bien «la democracia no está en peligro», ha quedado amputada como modelo de funcionamiento político, «se ha descarriado, se ha convertido en una comedia» porque está reducida a cáscara. Y esto es preocupante cuando debe vérselas con el verdadero enemigo, que no es el opositor de ocasión sino el poder – el verdadero poder que actúa como vehículo del capitalismo– y que se aprovecha de la institucionalidad para sacarle rédito. Ana-

lizando esa potencialidad en ciernes, apela al sentido crítico y a la lucidez histórica para no adherir, así sin más, a esa «democracia como trampa» en la que podemos quedar enredados y «en la que las propias víctimas se convierten en cómplices, por silencio o abdicación o renuncia a participar».

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
8 de junio de 2017.

## Una meditación sobre el error

José Saramago solía enmarcar sus novelas bajo el rótulo de la *meditación sobre el error*. El Nobel portugués señalaba que esta era la idea ordenadora de su producción narrativa, que todos sus textos perseguían esa intención aunque focalizaran en cuestiones específicas vinculadas a la trama. Si bien la crítica sigue repitiendo esa fórmula hasta el hartazgo, visto que se trata de una confesión de parte, no siempre se entiende con claridad lo que explicita esa frase. Sucede que el error es difícil de mensurar y más difícil todavía, reflexionar sobre sus consecuencias. La pretensión de este sucinto artículo se inscribe en esta perspectiva, la de abrir el debate a partir de algunas derivas.

El error es tal vez una de las pocas cosas de la que podemos jactarnos los seres humanos y probablemente la más cercana a nuestra naturaleza pese a no ser nuestra mejor carta de presentación. *Errar es humano, perdonar es divino* dice uno de los dichos que sedimenta la tradición cultural en la que nos movemos. Si para los religiosos esto significa un emparentamiento con el pecado, para los agnósticos tiene que ver con la noción de falibilidad que nos caracteriza como especie. Más que un atributo de la personalidad es una condición primeva de los actos que practicamos y que se distinguen de la precisión y la exactitud a la que solemos remitir en la búsqueda de la verdad. Somos conscientes del error cuando reconocemos habernos equivocado interpretando mal una consigna, o bien, cuando procedemos de un modo incorrecto y lo admitimos. Por esta razón, es una facultad irreversiblemente humana que pone en juego el discernimiento o la falta de juicio. Peor que errar es creerse invulnerable, sujeto de una necedad impoluta o agente confiscatorio de la voluntad.

Si al escribir novelas, Saramago confiesa meditar sobre el error, lo hace porque no puede ni quiere escribir versiones épicas que glorifiquen gestos radicales o envalentonen héroes inalcanzables. Por el contrario, su objetivo se limita a algo menor: detenerse en seres humanos que no están seguros de las acciones que acometen pero que aprovechan la oportunidad de la frustración o el fracaso para dignificarse a sí mismos y también a la vida que les ha tocado protagonizar. El ejemplo de Don José, Raimundo Silva o Cipriano Algor lo ponen en evidencia mediante un aprendizaje a veces llano y límpido, a veces riguroso y hostil.

Ahora bien, de todos los errores que cargamos en nuestra existencia, los más incisivos son los que propician la culpa y los más peligrosos, aquéllos que involucran relaciones de poder, sobre todo cuando atentan contra el bien común. Este tipo de error —que podríamos denominar *error político*— es el más frecuente en la obra de Saramago y contrariamente a lo que se pudiera esperar, no se detiene en ejercicios despóticos de dominio o manipulación, cuanto en la cifra del autoengaño que crea como condición de posibilidad. No es fácil que en un régimen capitalista como en el que vivimos podamos sustraernos a esa noción de jerarquía que impera en el campo social, donde una minoría manda y una mayoría obedece, pero lo que al autor portugués le interesa destacar no es ese funcionamiento aparentemente natural de todas las cosas sino la confusión entre lo efímero y lo real que suscita esa creencia. Tanto es así, que sin el estímulo del poder que se saborea como algo propio, es impensable la sociedad humana y su pulsión más primitiva y cobarde.

Haciendo un recorrido por la obra del Premio Nobel se puede advertir como esta traza se inscribe en cada una de las coordenadas narrativas que pone en marcha. Si en *A viagem do elefante* (2008) [El viaje del elefante] resulta más evidente que en algunas otras, es porque el contexto de la ficción se construye sobre la dominación feudal y el régimen atroz de una Edad Media supérstite. En ese libro, reyes y cortesanos detentan una autoridad soberana que se ejerce impiedosamente sobre quienes están situados en el último eslabón de la cadena de mando, aque-

llos que sirven al reino y constituyen la mano de obra pesada que acompaña la actividad expansiva de la Europa del siglo XVI.

Entre los súbditos del rey de Portugal, cumple un papel destacado el cornaca Subhro que guía un elefante llegado de Goa dos años atrás y que –al inicio de la historia– se ofrece como presente de matrimonio al archiduque Maximiliano de Austria, aprovechando su estadía en Valladolid como regente de España. Por poseer un único oficio –ser tratador de elefantes– no le queda al sujeto en cuestión otra posibilidad que ser parte del regalo y conducir al animal desde Lisboa hasta Viena en un derrotero geográfico y climático de envergadura. Si bien el relato –un cuento extenso– se centra en ese recorrido que tiene al elefante como protagonista (tal como reza el título), una lectura perspicaz se escande de la aventura diplomática y pone en juego la maquinaria biopolítica de la que se sirven estos seres encumbrados para asegurar su fuerza y poderío «sin que eso suponga que el propio umbral del ordenamiento sea puesto en ningún momento en tela de juicio» (Agamben, 2010, p. 22).

Quem é esse salomão, perguntou o marinheiro, Salomão era o nome que o elefante tinha antes de passar a chamar-se solimão, tal como sucedeu comigo que, tendo sido subhro desde que vim a este mundo, agora sou fritz, Quem vos mudou os nomes, Quem para isso tinha poder, sua alteza o arquiduque que vai neste barco, É ele o dono do elefante, tornou a perguntar o marinheiro, Sim, e eu sou o tratador, o cuidador, ou o cornaca, que é a palavra certa (Saramago J. , 2008, p. 170).

[Quién es ese salomón, preguntó el marinero, Salomón era el nombre que el elefante tenía antes de pasar a llamarse solimán, lo mismo que me ha sucedido a mí, que habiendo sido subhro desde que llegué a este mundo, ahora soy fritz, Quién os cambió los nombres, Quien para eso tenía poder, su alteza el archiduque que va en este barco, Él es el dueño del elefante, volvió a preguntar el marinero, Sí, y yo soy el tratador, el cuidador, el cornaca, que es la palabra exacta (Saramago J. , El viaje del elefante, 2008, p. 178)].

Hay que decir –sin embargo– que Saramago contraataca esa supuesta evidencia al delegarle al cuidador el papel de protagonista y hacerlo sujeto de pensamiento. «Bem vistas as coisas, um arquiduque, um rei, um imperador não são mais do que cornacas montados num elefante» (p. 179) [«Bien vistas las cosas, un archiduque, un rey, un emperador no son más que cornacas montados en un elefante» (p. 188)] señala el personaje casi al pasar. Con un salto cualitativo de relevancia, ese enunciado grafica una intuición que hicimos inteligible en el siglo XXI y que nuestros antecesores sufrieron en carne viva, que la ilusión del poder no sólo adormece la consciencia sino que –puesta al servicio del error– es una fábrica de injusticia y desigualdad.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
17 de agosto de 2017.

## Levantado del suelo

«Es tiempo de ladrar juntos y morder seguro»  
(Saramago, 2000, p. 391).

Después de una actuación política como Director Adjunto del *Diario de Noticias* bajo el signo del socialismo recién inaugurado, Saramago toma una de las decisiones más importantes de su vida, la de consagrarse por entero a la actividad literaria, secundándola con su trabajo de traductor. Sucede que la contrarrevolución de noviembre de 1975 no sólo interrumpió la tarea que tenía asignada sino que instaló en Portugal un clima de época bien diferente del de sus aspiraciones en la prensa.

Esta decisión, asumida con cincuenta y pocos años no le fue desfavorable, sin embargo. Gracias a ella pudo concretar una de las iniciativas que se había trazado aún en ejercicio del periodismo, la de realizar un intenso trabajo de campo –de corte casi antropológico– en las comunidades rurales del Alentejo entrevistando campesinos comprometidos con la reforma agraria. La idea era trazar –a su modo y con su perspectiva– un cuadro social e histórico de esa insurgencia contra el poder latifundista, nacido de la Revolución de los Claveles.

La experiencia, materializada en dos meses de inmersión en la zona misma del conflicto y muchas más de transcripción y escritura, dejó como fruto la novela *Levantado do chão* [Levantado del suelo] que –publicada en 1980– posicionó al escritor entre los mejores de su país. Si bien el libro ocupa un lugar destacado en el conjunto de su obra narrativa, por haber introducido el *estilo escritural* que funciona como marca registrada, su valor en este entrado siglo XXI potencia otras coordenadas de lectura en las que la denuncia de la injusticia y la desigualdad siguen siendo urgentes, de allí su recuperación para este artículo.

Es cierto que el flujo oral de la prosa va imponiéndose progresivamente en reemplazo de la gramática normativa pero esto no es gratuito; existe una razón que anima el gesto, la aproximación casi corporal del narrador a los personajes que pone en escena. Así, en el tercer capítulo y en el pasaje abrupto de un párrafo a otro, desaparecen los puntos finales y se instalan los diálogos a partir del uso de las mayúsculas:

que idéia teria dado na cabeça de Domingos Mau-Tempo mudar-se para tão longe, este homem é um remendão, um landim relaxado, mas em Monte Lavre já a vida se lhe ia dificultando, era o vinho e alguns tratos de mão canhota, Senhor sogro, empreste-me a sua carroça e o seu burro, que eu vou viver para São Cristóvão, Pois vá e veja se cobra juízo para seu bem, de sua mulher e filho, e traga-me depressa o burro e a carroça, que me fazem falta (Saramago J. , Levantado do chão, 1980, p. 25).

[qué idea se le había metido en la cabeza a Domingo Maltiempo, mudarse tan lejos, este hombre es un remendón, un gándul descastado, pero en Monte Lavre se le iba complicando la vida por su afición al vino y algunas pendencias, Señor suegro, présteme su carro y su burro que me voy a vivir a San Cristóbal, Pues vete, y a ver si al fin sientas la cabeza, para bien tuyo y de tu mujer y de tu hijo, y devuélveme pronto el burro y el carro que me hacen falta (Saramago J. , Levantado del suelo, 2000, p. 27)].

El escritor ha conseguido –con este recurso– inmiscuirse en la conciencia misma de los seres ficticios que ha creado sin la mediación de una voz conductora, lo que significa que este repliegue sintáctico no puede leerse por fuera del eco que suscita la asunción de un punto de vista. O, como diría Didi-Huberman, la toma de posición a la que invita el acto de saber. Al fin y al cabo, para comprender «hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar... para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constante-

mente la responsabilidad de tal movimiento» (Didi-Huberman, 2008, p. 10).

En este sentido, el ensayo filosófico que Saramago dibuja con su novela construye el escenario de la revolución como aquel que pone fin, no sólo a una dictadura virulenta de vastísima data, sino también a los ecos tardíos de un feudalismo medieval todavía aseQUIBLE en los años 70 y que afecta a un sector mayoritario de la población sustraído de las *benesses* del poder.

Para cumplir este cometido, el autor se vale de un núcleo familiar al que designa Mau-Tempo [Maltiempo], con el propósito de engarzar diferentes generaciones reunidas en un mismo clamor colectivo (el mal tiempo de todos los tiempos), lo que hace posible identificar en las figuras de Domingos, João o António –abuelo, padre, hijo– una misma variable en línea consecutiva. Se trata de un grupo de campesinos de Monte Lavre que –padeciendo los mismos infortunios del resto (hambre, trabajo forzado, humillación etc.)– está disponible para subvertirse en defensa de los derechos ultrajados.

Del otro lado de la frontera, aquella que los grafica como enemigos palpables, iracundos y violentos, están los dueños del latifundio, conformados a partir del sufijo *berto* que aglutina sus nombres. Son los Norberto, Alberto, Adalberto, Clariberto etc. que la novela dispone conforme a las épocas y lugares en los que engarza una unidad indivisible de poder y posesión. Detentores individuales de los bienes comunes –la tierra en primer lugar– están resguardados por las autoridades gubernamentales de turno durante la monarquía, la república y la dictadura que –para ellos– son sólo efectos de contingencia. Tanto es así que iglesia, guardia y policía política (PIDE) funcionan como salvoconducto y enclaves necesarios para asegurar su predominio y fuerza.

El relato ejecuta –en un ritmo meduloso que se arrastra por el siglo XX– las alternativas de una pugna entre trabajadores y patronos, poniendo el acento en algunos acontecimientos memorables realzados a modo de hitos. Así, por ejemplo, destaca algunas huelgas que son producto del reclamo salarial (como la de los *treinta y tres escudos*) y varias escenas de represión militari-

zada (como *la del 23 de junio* en la que se asalta un comicio popular en demanda de trabajo) a las que conjuga con episodios menores de intrigas palaciegas, distribución clandestina de panfletos, reuniones camufladas; y otros mayores, de prisiones, torturas y muertes como las de Germano Vidigal y José Adelino dos Santos, seres de carne y hueso que se extrapolan ficcionalmente y que la novela honra en la dedicatoria.

Esta opción escritural y esta armazón narrativa marchan en función de un hilo conductor que se resuelve en el capítulo final que coincide con la toma de las fincas por parte de los agricultores, ese día *levantado y principal* en el que se reivindicán siglos de humillación y afrenta, al lado de los muertos que acompañan la travesía desde un lugar invisible a los ojos humanos.

Queda claro –entonces– que aunque haga foco en un elemento puntual de la historia portuguesa contemporánea, *Levantado do chão* tiene algo importante para aportar a nuestros días, la capacidad de avivar la resistencia del pueblo frente a aquellas acciones políticas que se concatenan para avasallarlo. La consigna es una sola, levantarse ante la injusticia y la desigualdad.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
7 de junio de 2018.

## Manual contra inquisidores

«Hace tanto tiempo que ladramos, un día de estos  
nos callamos y mordemos»  
(Saramago, 2000, p. 432).

Que *Levantado do chão* (1980) [Levantado del suelo] sea una novela política nadie lo duda. Y no sólo eso, posiblemente una de las más agudas del siglo XX desde que no escatima información acerca de la reforma agraria del Alentejo después de la Revolución de los Claveles. El tema es que va más allá de la descripción de los acontecimientos y pone en juego la trama urdida por el latifundio para aniquilar rebeldes apoyándose en instituciones de estado disponibles a su servicio.

Si uno piensa la existencia de una dictadura que se vale de patoterismos y prebendas para funcionar puede entender perfectamente esta lógica, lo que no sucede al imaginar un régimen democrático que asegura derechos constitucionales. El día a día, sin embargo, no deja de sorprendernos a este respecto y el enva-lentamiento de las fuerzas de seguridad de este último tiempo parece ser la prueba más cabal de que algo raro está pasando en el mundo entero.

Cuando accedemos a este libro de Saramago por la vía principal, recalamos en estos episodios centrales que tanto ayudan a entender el final del salazarismo en Portugal con sus implicancias sociales y económicas. Sin embargo, hay otro abordaje nada des-  
deñable en el que podemos reconocer un manual de instrucciones destinado a crear consciencia acerca de la violencia y de sus excesos. Es sobre este punto que me interesa volver la mirada en este artículo y mensurar algunas escenas.

Assumiendo este desafío, advertimos que la novela se cons-  
truye sobre el concepto de seguridad asociado al de nación y

—por esta causa— los dueños de la tierra, además de administrar la mano de obra que la trabaja, cuenta con la *guardia* que protege sus límites y la policía política que la preserva de la amenaza extranjera. A saber, el comunismo internacional que viene a arrasar con la propiedad privada, de manera casi fantasmática como se creía en esa época. Lo que sigue es fácil de entender desde que se puede homologar a los años de plomo de nuestro país, esto es, la animadversión contra la guerrilla engendrada por el propio sistema como válvula de escape y el recrudescimiento de la lógica militar que trae aparejada la amenaza así configurada.

Una vez establecidos esos dos extremos y estandarizados en términos ideológicos de manera irreductible, nada bueno puede esperarse de la maquinaria bio-política puesta en funcionamiento. El campesino deja de ser un humilde labrador para transformarse en conspirador si habla de condiciones laborales o pretende asumir una actitud corporativa como claramente lo demuestra Saramago al elegir como protagonistas a João y António Mau-Tempo [Juan y Antonio Maltiempo]. Estos hombres no sólo tienen alta consciencia de sus derechos y obligaciones sino que están dispuestos a poner el cuerpo para enfrentarse a la explotación sin treguas que busca subsumirlos,

E diz o feitor, Eles querem aumento do salário, dizem que a vida está cada vez mais cara e que passam fome. E diz Sigisberto, Com isso não tenho eu nada, salário é o que quisermos pagar, a vida também está cara para nós. E diz o feitor, Eles dizem que se vão juntar para falar ao patrão. E diz Norberto, Não quero cães a ladrar atrás de mim (Saramago J., *Levantado do chão*, 1980, p. 305).

[Y dice el capataz, Quieren aumento de salario, dicen que la vida está cada vez más cara y que pasan hambre. Y dice Sigisberto, Yo no tengo nada que ver con eso, salario es lo que queremos pagar, la vida también está cara para nosotros. Y dice el capataz, Dicen que se van a juntar para hablar con el amo. Y dice Norberto, No quiero perros ladrando detrás de mí (Saramago J., *Levantado del suelo*, 2000, p. 366)].

De esta manera, desde la segunda mitad del libro en adelante, estos atisbos de enfrentamiento entre trabajadores y patrones se hacen signo material concreto. Asistimos entonces a escenas de importante virulencia: trabajo forzado, persecución gremial, prisiones, torturas y muertes, inclusive. No nos sorprende entonces que João Mau-Tempo sufra la afrenta del poder terrateniente con una saña poco acostumbrada. Y el capítulo 24 es bien elucidativo –en este sentido– sobre todo a la hora de describir *la estatua*, una de las formas de tortura elegida por la PIDE para sacar verdad de mentira respecto de una huelga autoconvocada.

Podríamos insistir sobre los métodos de interrogatorio en situaciones equivalentes pero sería irrelevante porque sabemos que la fabricación de cabecillas supone la descalificación de una conciencia despierta. Salvo Albuquerque, que por algún motivo confiesa más de lo que sabe, los paladines de la épica saramaguiana pueden jactarse de mantenerse incólumes frente al atropello: «isso que me pede não posso dar, não posso dizer porque não sei, e se soubesse não sei se diria» (p. 161) [«eso que me pide no se lo puedo dar, no puedo decir nada porque nada sé, y aunque lo supiese no sé si se lo diría» (p. 192)]. Así las cosas, con su detención en Caxias –cárcel homologable a la de nuestros centros clandestinos– João Mau-Tempo se transforma en un preso político sin derecho a juicio por reclamar prerrogativas sólo permitidas a la clase dirigente.

Los últimos pasajes de la narrativa no son diferentes de los hasta ahora enumerados salvo por dos aspectos: los personajes ya están entrenados en la persecución y el acoso, y saben hacerle frente; por otro lado, las circunstancias políticas de Portugal, con la revolución en marcha, parecen estar a su favor. En este sentido, la llamada *carga del 23 de junio* que recuerda la fecha de la mayor represión de Monte Lavre en contra los trabajadores que clamaban por trabajo en la plaza pública, acabó en desbandada y muerte pero fue el guiño necesario para la ocupación de las fincas del capítulo final. Viendo que las circunstancias políticas empezaban a serles adversas, los dueños del latifundio decidieron cancelar la cosecha anual y declararse en rebeldía contra el gobierno

impidiendo que los labriegos participasen de la siega. Fue –por así decirlo– una huelga de signo inverso que estimuló –por consecuencia– la reforma agraria que no tardó en hacerse efectiva.

La cifra final de la ficción es el levantamiento popular, que puede traducirse también –en términos que son bien conocidos en nuestros días– como el fin de los oligopolios, de los nepotismos, de la plutocracia. La narración de Saramago es un estimulante ejemplo de que la unión hace la fuerza y que se puede ir por más contra la injusticia y la desigualdad.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
28 de junio de 2018.

## Una imagen dialéctica

«Del suelo sabemos que se levantan las cosechas y los árboles,  
se levantan los animales que corren por los campos  
o vuelan sobre ellos, se levantan los hombres y sus esperanzas»  
(José Saramago).

«O que mais há na terra, é paisagem» (Saramago J., 2000, p. 11) [Lo que más hay en la tierra es paisaje (Saramago J., 2000, p. 11)]. Así comienza el primer capítulo de *Levantado do chão* [Levantado del suelo], la novela de José Saramago publicada en 1980. Aun cuando abre un texto confesadamente etnográfico<sup>13</sup>, no hace foco en los trabajadores explotados sino en el paisaje agreste y duro que les sirve de marco. Es una ecuación difícil de ponderar a primera vista teniendo en cuenta que, para escribir el largo relato, el autor se internó en la *Unidade Coletiva de Produção (UCP) Boa Esperança* del Alentejo durante cerca de tres meses y recogió testimonios orales que le permitieron construir la historia a contar. Tratándose de experiencias de envergadura, resulta difícil pensar que –al mejor estilo naturalista del siglo XIX– debamos detenernos en descripciones antes de ir al grano.

Sucede que estamos delante de otra cosa. El realismo decimonónico ha quedado atrás y el neorealismo ha ganado terreno. El texto de Saramago es declaradamente marxista y para esta corriente de pensamiento, el suelo (la tierra) –antes que entorno y referencia– es, sobre todo, base productiva; en ella se asienta la

---

<sup>13</sup> «E foi assim que durante esses quase dois meses, aos quais acrescentaria depois mais algumas semanas intercaladas, Saramago beneficiou-se do acolhimento afável dos homens e mulheres da cooperativa Boa Esperança para recolher e gravar testemunhos do passado e presente feitos de exploração, humilhação, resistência, transformação e confiança em tempos melhores» (Marques Lopes, 2010, p. 92).

vida humana para transformarla mediante el trabajo. Y no hay documento –en esta perspectiva– que eluda esta relación intrínseca entre hombre y medio en tanto matriz de ideología. Uniendo «una mayor captación plástica con la realización del método marxista» como reclamaba Walter Benjamin (2007, p. 463) [N 2,6], la estrechez de este vínculo se hace política y no se reduce a una taxonomía impresionista.

Es obvio que Saramago no puede eludir la dialéctica que está en ciernes. Mostrar el escenario para luego enfocar la historia es un derecho que se arroga de entrada porque «a paisagem é sem dúvida anterior ao homem, e apesar disso, de tanto existir, não se acabou ainda» (p. 11) [«el paisaje es sin dudas anterior al hombre y, a pesar de tanto existir, todavía no se ha acabado» (p. 11)]. Pero desde el segundo capítulo hasta el final, las cosas cambian: la tierra se define económicamente y se revierte como *propiedad* para extenderse a tres generaciones de una familia de trabajadores rurales del Alentejo.

En esa trama concentrada, el libro acoge la diferencia de clase que separa a los ricos de los pobres y crea esos intersticios que quiebran su monocromía. Nos avisa que el poder acecha a través de los «donos do cutelo» [dueños del hacha] y «consoante o tamanho e o ferro ou gume do cutelo» (p. 13) [«y según el tamaño y el hierro o el filo del hacha» (p. 13) y se pregunta por «esta outra gente... solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas?» (p. 14) [esta otra gente... suelta y menuda que ha venido con la tierra, aunque no registrada en la escritura, ¿almas muertas, o todavía vivas» (p. 14)] que corren la suerte del alcorcho con el que se miden, «que vivíssimo, embora por sua gravidade o não pareça, se lhe arranca a pele. Aos gritos» (p. 11) [«al que vivísimo, aunque por su gravedad no lo parezca, le arrancan la piel. A gritos» (p. 11)].

Saramago es prolífico en su intención. Presenta la variabilidad que ofrece el paisaje a quien lo observa desde fuera, pero señala también la intensidad de la mirada del que lo habita por dentro. Y, debido a esta razón, el suelo que a veces es verde, amarillo, castaño o negro se tiñe en ocasiones de «sangue sangrado»

(p. 11) [sangre sangrada (p. 11)] para mostrar la desigualdad social que deja al descubierto el latifundio. En esa imagen, que representa «una constelación saturada de tensiones», el tiempo se detiene y se tensiona porque «mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa» en términos benjaminianos (Benjamin, 2007, p. 465) [N 3,1]<sup>14</sup>.

Si el paisaje no se inscribe –entonces– al margen de las condiciones productivas que lo articulan, es la historia la que define su continuidad y repetición, pero también su ruptura. El mismo tiempo que lo erosiona crea honduras por donde suele colarse el reclamo de justicia siempre pendiente. O –como afirma Benjamin– «el recuerdo obligado de la humanidad redimida»<sup>15</sup> (Benjamin, 2010, p. 39) [Ms-BA 491] que se traduce como resistencia. Entendamos que la escritura de la novela coincide con la reforma agraria instrumentada a partir de 1975 como consecuencia de la Revolución de los Claveles. Portugal sale –casi distópicamente– de una estructura feudal para afirmar las *benesses* de un sistema económico más inclusivo y cooperativista. Y es esa transición, no exenta de mártires, la que pretende fidelizarse.

Es el momento en el que el paisaje engendra la matriz de la revolución y por eso, el relato puede decirse de otra manera: «entre torrões e mato, entre restolho ou flor brava, entre o muro e o deserto» (p. 12) [«entre terrones y matojos, entre rastrojeras y flores bravas, entre el muro y el desierto» (p. 12)]. La tierra que

---

<sup>14</sup> Tema ampliado en *El Libro de los Pasajes*: «Las historias previa y posterior de un hecho histórico aparecen, en virtud de su exposición dialéctica, en él mismo. Más aún: toda circunstancia histórica se expone dialécticamente, se polariza convirtiéndose en un campo de fuerzas en el que tiene lugar el conflicto entre su historia previa y su historia posterior. Se convierte en ese campo de fuerzas en la medida en que la actualidad actúa en ella. Y así como el hecho histórico se polariza, siempre de nuevo y nunca de la misma manera, en historia previa e historia posterior. Y lo hace fuera de sí, en la actualidad misma, al igual que una línea, dividida según la proporción apolínea, experimenta su división fuera de ella misma (Benjamin, 2007, p. 472) [N 7 a,1].

<sup>15</sup> El origen es la meta, como lo recuerda el epígrafe de Karl Kraus en la tesis XIV (Benjamin, 2010, p. 27).

ha sido adueñada por la fuerza, se ofrece sedienta a los hombres que la purgan mediante el trabajo, a los fines de distribuir de manera equitativa sus beneficios y así honrar su existencia.

Puede advertirse entonces que, cuando Saramago erige el paisaje para testimoniar una transformación social, opera –aun sin saberlo– con una imagen dialéctica, «cargada de tiempo hasta estallar» (Benjamin, 2007, p. 465) [N 3,1]. Aunque las generaciones se sucedan, ese suelo alimentado de tantas injurias asiste al nacimiento de una nueva era que lo reconcilia y redime mediante la movilización popular y la toma de las fincas, sobre el final. Por esta razón, la descripción del inicio del libro no sólo inaugura la epopeya de los Mau-Tempo sino que los pone en armonía con la consciencia histórica instalándolos como los héroes anónimos de una revuelta cívica.

(Inédito)

## Los feos

En la conferencia «La estatua y la piedra» pronunciada en Turín cuando corría el año 1997, José Saramago reflexionaba sobre su actividad literaria y –en relación con los personajes contruidos en su ficción– advertía: «El autor prefiere dar tres o cuatro pinceladas como tres o cuatro puntos cardinales, pero nada de describir metódica y minuciosamente rostros, alturas, figuras, gestos... el autor prefiere que sea el lector quien asuma esa tarea y esa responsabilidad» (p. 83).

Esta frase, reproducida en estilo indirecto como si de otra persona se tratara, lo involucra de cuerpo entero y no puede ponerse en duda porque el conjunto novelesco del que es responsable lo atestigua con creces. Los lectores del Nobel vamos haciéndonos una idea de los diferentes personajes con los que interactuamos a partir de la mínima información que el narrador nos proporciona. Y, si bien no conviene obviar datos relevantes, como la mano izquierda que le falta a Baltasar Sete-Sóis [Baltasar Siete Soles] o los ojos azules de João Mau-Tempo [Juan Maltiempo], podemos no ponernos de acuerdo acerca de la imagen mental que nos hacemos de todos ellos en nuestras asociaciones íntimas. De allí que no exista un acuerdo tácito respecto del porte o la figura de los más conocidos.

Ahora bien, si esta afirmación del autor vale de manera general para todas sus novelas, hay una que la desmiente rotundamente y esa es *Clarabóia* [Claraboya], la narrativa de 1953 publicada póstumamente en 2011. Y esto, porque suscita un cimbronazo en la familia literaria en la que se inserta debido al procedimiento diferencial con el que opera. En lugar de esas tres o cuatro pinceladas de las que habla el autor en la conferencia, hay un número significativo de párrafos dedicados a descripcio-

nes físicas y comportamentales que nos ponen de relieve los tipos portugueses de la época, desde los más nobles y comedidos hasta los tacaños, especuladores y viciosos.

Podríamos realizar un listado exhaustivo de cada uno de los habitantes de ese edificio en el que se apoya la trama ya que el argumento se ciñe a la vida privada y la actividad pública de los vecinos que interactúan en el condominio. Sin embargo, lejos de ayudarnos, ese cuadro de doble entrada nos desvirtuaría del objetivo último que es mostrar como Saramago estaba todavía apegado al discurso naturalista decimonónico cuando enveredó por los caminos de la ficción a los veinte y pocos años<sup>16</sup>. En esta novela se observa un registro exhaustivo de caracteres que más que mostrar su dinámica, su permeabilidad y su alternancia en relación con las experiencias vividas, acaba transformándose en una red de estereotipos casi irredentos. Tomemos por caso a Lúcia, una de las inquilinas. El hecho de que ejerza la *fin*a prostitución la estandariza en un lugar predefinido que no le da amplitud para moverse por fuera de las convenciones sociales asumidas y los prejuicios concomitantes.

Algo importante a considerar en torno a lo que venimos señalando tiene que ver con la autonomía del estilo. No por el hecho de estar influenciado por la vertiente más radical del realismo, el joven escritor se limita a reproducirlo a ciegas. Hay algunas indicaciones muy precisas que nos muestran que los elementos descriptivos introducidos juegan un papel destacado en el trazado de las personalidades. Es el caso de la repetición de ciertos rasgos, como los ojos mortecinos de Justina o la gordura de Caetano, que atraviesan los diferentes capítulos con igual insistencia y que reemplazan otros más notorios o novedosos que se podrían incluir. Es como si el narrador quisiera que no nos olvidáramos de esos aspectos anatómicos o fisiológicos antes de seguir adelante en la lectura.

---

<sup>16</sup> No olvidemos que su primera novela *Terra do Pecado*, también de influencia naturalista, fue publicada en 1947.

El recurso se vuelve evidente y contrastable cuando además de enfatizar un detalle físico con ciertas particularidades, estas le sirven también para otras puntualizaciones. El color de cabello de Emílio Fonseca, por ejemplo, que es rubio, de un rubio pálido y distante, se contagia a sus ojos que se muestran también pálidos y distantes sobre el final del mismo capítulo. El tópico sobre el que nos estamos extendiendo sería solo singular e idiosincrático si no trajera aparejado una impronta que no puede pasarse por alto y que se destina a realzar la fealdad de ciertos y determinados cuerpos. El adjetivo *feo* —en este contexto— alude a aquellos que no gozan de atributos físicos de armonía y perfección conforme los códigos sociales y culturales de belleza admitidos como legítimos y valiosos. Este dato sorprende claramente en un escritor como Saramago tan preocupado por cuestiones éticas y políticas de relevancia, de allí que sólo pueda explicarse por la difusión y vigencia de cierta literatura, aun de la vertiente más erudita, que circulaba entre los años 30 y 40 de ese país europeo y que iba definiendo el gusto y la tendencia de sus lectores.

Hay que decir que esta referencia a la fealdad no es inocua ya que atraviesa el libro de cabo a rabo. Fuera de un único personaje femenino, el de Maria Cláudia, que está dotado de cualidades que la enaltecen: cuerpo delicado y bien formado, ojos azules, cintura fina y esbelta etc., los otros personajes de la obra son siempre presentados como poco agraciados pero nunca de manera tan ostensiva como Justina y Caetano, en cuya semblanza desaparece la apacibilidad de los caracteres. Los párrafos que transcribo a continuación tienen que ver con la percepción que tienen el uno respecto del otro y que es menos generosa que la que le prodigan los externos:

Justina era [para Caetano] um ser assexuado, sem necessidades nem desejos. Quando ela, na cama, no acaso dos movimentos, lhe tocava, afastava-se com repugnância, incomodado pela sua magreza, pelos seus ossos agudos, pela pele excessivamente seca, quase pergaminhada. «Isto não é uma mulher, é uma múmia», pensava (Saramago J. , Clarabóia, 2011, p. 174).

[Justina] viu o marido. O rosto dele aterrava. Os olhos salientes, o lábio inferior mais descaído que de costume, o rosto vermelho e suado, um rito animal torcendo-lhe a boca ... era o rosto de um ser diferente, de um homem arrancado à animalidade pré-histórica, de uma besta selvagem encarnada num corpo humano (p. 303).

[Justina era [para Caetano] un ser asexuado, sin necesidad ni deseos. Cuando ella, en la cama, en la casualidad de los movimientos, le tocaba, se apartaba con repugnancia, incómodo por su delgadez, por sus huesos agudos, por la piel excesivamente seca, casi apergaminada. «Esto no es una mujer, es una momia» pensaba (Saramago J. , Claraboya, 2012, p. 186)].

[Justina vio al marido. Su rostro aterraba. Los ojos saltones, el labio inferior más caído que de costumbre, el rostro enrojecido y sudado, un rictus animal torciéndole la boca... era el rostro de un hombre arrancado a la animalidad prehistórica, de una bestia salvaje encarnada en un cuerpo humano (p. 317)].

Estas y otras expresiones que se suman a la larga lista: pies grandes y deformados, vientre hundido, pechos blandos y caídos, etc. nos muestran a estos sujetos ficcionales de manera casi monstruosa ligados entre sí por el espanto o por la piedad más que por el amor genuino, lo que torna inexplicable la convivencia que los reúne en la misma casa como una pareja consolidada. Y, sin embargo, no pasan de ser vecinos comunes y corrientes que llevan su vida como todos los demás. Más que de un estigma, se trata de una exageración que bordea el expresionismo naturalista que le era tan caro al escritor primerizo.

*Clarabóia* da muestras acabadas de arcaísmo estilístico y demuestra que la literatura de José Saramago en los años 50 estaba desfasada de las tendencias neo-realistas que habrían de imponerse en un Portugal que empezaba a criticar a la dictadura. Saramago le había entregado los originales a una editorial que la cajoneó durante cuarenta y siete años, y que quiso hacerla pública en 1989 aprovechándose de su furor en el mercado. El escritor recuperó el material y se negó a concretar la empresa, asegurando que

saldría a la luz después de su muerte porque no correspondía a sus expectativas. Para sus fieles lectores, la edición póstuma es un importante guiño sobre su genealogía.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
28 de noviembre de 2018.

Julián Fuks

## El espectador emancipado

... Toda cicatriz é signo?, eu me pergunto sem querer.  
Toda cicatriz grita, ou é apenas memória de um grito,  
um grito calado no tempo?  
(Julián Fuks)

Uno de los mayores aciertos de Rancière en los últimos años fue volver el foco de atención sobre la figura del espectador, ponderando su significado de cara al fenómeno político. Es cierto que hay estudios precedentes, sobre todo en el terreno artístico, que anticipan el papel destacado que cumple el destinatario en la producción de sentido. La llamada *Estética de la recepción*, por ejemplo, pone énfasis en la interpretación de los hechos de la cultura considerando que al receptor le cabe completar una obra siempre abierta.

El posicionamiento de Rancière no es ajeno a este planteo desde que se apoya también en la práctica artística, como en el caso del teatro, del que recupera los conceptos de *espectáculo* y *espectador* que le son afines a su argumentación, sólo que va más lejos. Se impone un trasvasamiento del campo teórico que pone en diálogo la estética y la política al orientar la reflexión a ciertos acontecimientos sociales que exigen independencia de criterio y/o asunción de una postura personal o colectiva. El término *emancipación*, que hace conjugar a este propósito, cobra valor «cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción» (Rancière, 2010, p. 19).

En un juego retórico bien de su estilo –y pensando todavía en los presupuestos tradicionales del arte escénico– se pregunta si «ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar» (p. 10) y, antes de atreverse a dar una respuesta, fustiga las nociones de ilusión, pasividad y empatía que le fueron características desde el origen, para ponerlas en discusión y someterlas a crítica. Señala –en este orden– que «es preciso suprimirlas en beneficio de aquello que ella impide: el conocimiento y la acción, la acción de conocer y la acción conducida por el saber» (p. 10) afirmación ésta que le permite poner el acento en la actividad cívica de todos los días. Se corre así de la representación dramática para instalarnos en el horizonte de la responsabilidad ciudadana que también nos reclama ser espectadores partícipes y comprometidos con las escenas que se cuecen a nuestro alrededor y que buscan una complicidad insospechada.

Podríamos ejemplificar este comentario con las pasadas elecciones de octubre y perturbarnos con un resultado insólito si lo comparamos con la seguidilla de medidas anti-populares que lo precedieron pero sobre todo con los gestos de anti-memoria que arrastró el caso Maldonado. Y esto, para demostrar que estamos activos y pensamos, pero también para ir más a fondo y entrever la relación con un pasado que se conjuga en tiempo presente y que nos hace dudar si caminamos hacia adelante o hacia atrás.

Por esta razón, y volviendo a la relación de política y estética que teje el concepto de *espectador emancipado*, intentemos ahondar en esa encrucijada de los 70 con los ojos puestos en *A resistència* [La resistencia], la novela de Julián Fuks, de reciente aparición. El ejercicio narrativo del joven autor brasileño es audaz por donde se lo mire. Quiere revivir las páginas horribles de nuestra dictadura como si fuera protagonista de esa masacre. Y para ello, se instala en Buenos Aires más de treinta años después con la convicción que mueve al trapero de W. Benjamin, la de recoger retazos de un lado y otro para armar el rompecabezas de sus padres exiliados y –sobre todo– el de su hermano adoptivo, nacido en plena barbarie. Al narrador de la historia –que asume

gestos detectivescos en virtud de ese propósito— le preocupa saber si Emi es o no hijo de desaparecidos pero le asusta tanto la verdad como la revelación de esa hipótesis que lo tortura. De allí que sus pasos sean contenidos pero firmes al recrear el escenario distópico de esos «anos inverossímeis» [años inverosímiles] (p. 136).

No mundo em que vivo a rua se fez inóspita e, embora ocupá-la seja um imperativo, quem a ocupa nunca está de fato tranquilo. No mundo em que vivo a rua se fez morada do incerto, da ameaça, do perigo, e quem quer se proteger volta para casa, fecha-se em seu quarto, enclausura-se em seus próprios domínios. No mundo em que viviam meus pais, naquele mundo, invertiam-se mesmo essas lógicas mais incompreensíveis, invertia-se a sordidez para torná-la mais sórdida. Proteger-se era então afastar-se, habitar a rua pelo máximo tempo possível. No mundo em que meus pais viviam, a casa se fizera inóspita (Fuks, *A resistência*, 2017, p. 53).

[En el mundo en el que vivo la calle se hace inhóspita y, aunque ocuparla sea un imperativo, quien la ocupa nunca está de hecho tranquilo. En el mundo en el que vivo la calle se hace morada de lo incierto, de la amenaza, del peligro, y quien quiere protegerse vuelve a casa, se encierra en su cuarto, se clausura en sus propios dominios. En el mundo en el que vivían mis padres, en aquel mundo, se invertían inclusive esas lógicas más incomprensibles, se invertía la sordidez para hacerla más sórdida. Protegerse era entonces apartarse, habitar la calle el mayor tiempo posible. En el mundo en que mis padres vivían, la casa se había hecho inhóspita (Fuks, *La resistencia*, 2018, p. 67).

En el fragmento transcrito, hay una experiencia común que tiene que ver con el peligro que ofrece la calle y la noche, tan ostensible ayer como hoy. Pero con una diferencia: el pasado aludido es capaz de cavar fosas íntimas y destruir el tejido social desde dentro hasta el punto de transformar en inseguro el único refugio imaginable. Y esto, a resultas del imperio de una ley te-

meraria, esa que Rancière identifica con la *policia* que usurpa el lugar de la *política* y que pronostica la falta de salidas legítimas para la acción revolucionaria.

Aun siendo solo espectador de las contingencias históricas de nuestro país, Fuks atraviesa con su mirada lacerante los intersticios de una época oscura y descubre velos imposibles de acallar adhiriendo sin eufemismos a la acción militante de los vencidos: «sou o filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda» (p. 38) [«soy el hijo orgulloso de un guerrillero de izquierda» (p. 49)]. Tal vez por esta razón, por esa capacidad de hendir en la memoria, es que los últimos capítulos lo encuentran al lado de las abuelas cuando Guido, el nieto 114, es recuperado de la ignominia. Una preocupación individual –la adopción de su hermano argentino en 1976– lleva a este narrador/personaje al corazón de las tinieblas para devolvernos con su ajenidad, con su distancia ética y estética, ese pedazo de historia que se hace testimonio fecundo en un presente en que lo necesitamos más que nunca. A lo mejor, por esta coincidencia, llega a nuestro país de la mano del Premio José Saramago 2017 en el momento exacto en que la nieta 125 asoma a la vida desde los escombros de la infamia.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
30 de noviembre de 2017.

Luiz Ruffato

## Apostilla a *Eles eram muitos cavalos*

La idea de Strindberg: el infierno no es lo que tenemos por delante, sino *esta vida aquí* (Benjamin, Zentralpark, 2012, p. 276) [35].

Que la arquitectura constructiva de *Eles eram muitos cavalos* [Ellos eran muchos caballos] de Luiz Ruffato teja *–in absentia–* la imagen del infierno tal como es citada por Walter Benjamin en el epígrafe reproducido, no deja de ser perturbador. No se trata *–en sentido estricto–* de una imagen figurativa de corte impresionista cuanto de una *figura epistemológica*, o mejor todavía, una *figura de tecnología política*, en términos de Foucault y Agamben (Agamben, 2009, p. 23). Para acceder al infierno ruffatiano es preciso reconocer las instantáneas de inequidad que se exponen y entender que esa desazón no es resultado de la voluntad divina, sino de condiciones productivas que dibujan la desigualdad social en forma irreconciliable.

Antes de ir al foco de la cuestión conviene *–sin embargo–* efectuar algunas reflexiones previas. Un rasgo compositivo que se observa de manera indiscutible en el libro de 2001 del escritor mineiro, es la prescindencia del ordenamiento cronológico como línea directriz de la trama. Si bien el punto de partida de la novela está dado por una datación puntual que corresponde al día 9 de mayo de 2000, después del tercer fragmento, el conjunto de los cuadros que se exponen pueden leerse alternativamente o en forma independiente ya que no están imbricados en esa temporalidad más que en forma accidental. Podríamos suponer *–en este sentido–* que la mayoría de esos flagrantes podrían recuperarse otro día de la semana sin que esta referencia se modifique en lo sustancial.

Hecha esta aclaración, vale señalar además, que la concatenación de los eventos recogidos prescinde de un narrador que los pone en escena. La exposición se traba –en consecuencia– a un dispositivo impersonal que autonomiza los episodios de modo que sean significantes plausibles de la barbarie tal como ella se explicita en la megalópolis y sin un asomo de complicidad.

Ahora bien, si el registro temporal no es decisivo argumentalmente, sí lo es desde el punto de vista formal. El hecho de que todos los acontecimientos sucedan en el mismo instante o separados por intervalos reducidos de horas o minutos, contribuye a su cohesión en torno de un eje común. Esta matriz que los aglutina puede transformarse en dispositivo si aceptamos leer las manifestaciones individuales como nodos de una red de elementos lingüísticos que inscriben una relación de poder. Según Agamben, *dispositivo* es cualquier componente que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes (Agamben, 2014, p. 18). Si el tiempo es un elemento central de este aparato de formalización, el territorio –aunque expansivo y periférico– le asigna identidad y solidez. Este fenómeno se da también en la pentalogía *Inferno Provisorio* [Infierno Provisorio] en la que se observa la misma dinámica de organización cronotópica, sólo que el vaivén es mayor y más complejo por la naturaleza de los textos que la constituyen.

En un marco así diseñado, las experiencias narradas poseen una densidad semántica crucial que colabora en la producción e investidura de los sujetos. Diferente de lo que sería un procedimiento corriente, no son los personajes los que conducen las acciones sino éstas las que habilitan su actuación. Es decir que tenemos por un lado, las situaciones vitales y por el otro, el dispositivo. Entre los dos, y en tercer lugar, los sujetos. El lugar destinado al sujeto «es el que resulta de las relaciones y por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos» (Agamben, 2014, p. 18).

No se trata de un hecho menor en la perspectiva de Ruffato. Precisamente porque hay una producción continua de subjetivaciones, el dispositivo funciona también como una *máquina de gobierno* en la que se cuece la lucha de poder, cuyo excedente es la des-subjetivación que amenaza a la clase social más baja y a la que hay que hacer frente corporativamente. Es imposible no reconocer los pliegues de este *agon* contenido en los márgenes textuales de las piezas que se dibujan porque sería ignorar el costado político de este escritor.

Siendo éstos los presupuestos a tener en cuenta, ¿cómo debemos leer este dispositivo para no desarticlar la intención? La primera respuesta sugiere la sumatoria, esto es, la reunión de todos los fragmentos dispersos de modo que se pueda componer una unidad discursiva de resistencia que funcione como contra-discurso del poder capitalista. La tesis es acertada pero aun así no inviabiliza una segunda pregunta, ¿cuál es la relación que mantiene unidas las secuencias individuales? Este punto es revolucionario en sentido estricto porque no recurre a la inducción como alternativa sino al paradigma. Leer estas historias colectivas en esta perspectiva supone considerar su talante idiosincrático y ofrecer un caso cualquiera como testimonio legítimo entre otros posibles. Conforme el filósofo italiano,

mientras la inducción procede de lo particular a lo universal y la deducción de lo universal a lo particular, lo que define al paradigma es una tercera y paradójica especie de movimiento, que va de lo particular a lo particular. El *ejemplo* constituye una forma peculiar de conocimiento que no procede articulando universal y particular, sino que permanece en el plano de este último (Agamben, 2009, p. 26) [El subrayado es mío].

Aunque el debate no pueda clausurarse por el imperio de una definición, esta alternativa ofrece las condiciones necesarias para ser conveniente, sobre todo si nos atenemos al origen latino del término *ejemplo* que contempla dos posibilidades, de acuerdo al mismo teórico, *exemplar* y *exemplum*. En este sentido, además de *ejemplar* y *modelo* según la primera opción, el paradigma

ruffatiano «permite reunir enunciados y prácticas discursivas en un nuevo conjunto inteligible y en un nuevo contexto problemático» (Agamben, 2009, p. 26) que dan que pensar. Y que estimulan la labor discursiva de cara a las encrucijadas sociales y políticas hoy vigentes.

(Inédito)

## ¿Cómo nace un político?

«Aquí reúno esse pasado, modo de reparar meus mortos,  
que já pesam no lado esquerdo»  
(Luiz Ruffato).

En un libro recientemente editado en Brasil pero que se remonta al año 2007, Luiz Ruffato expurga una experiencia personal vinculada a la muerte de su hermano mayor. El ejemplar se llama *De mim já nem se lembra* [De mí ya nadie se acuerda] y está constituido por un conjunto de cartas que Célio, el hermano en cuestión, le dirige a su madre entre el 71 y el 78, período en el que se traslada de Cataguases a Diadema para desempeñarse como operario fabril. Aunque su partida es definitiva porque «a gente, que é pobre, sai para nunca mais» (Ruffato, 2016, p. 98) [«nosotros, los pobres, salimos para no volver nunca más» (Traducción propia)], ese destino inexorable es jaqueado por un accidente automovilístico que pone fin a su existencia a los 26 años de edad.

El trasfondo de esta historia es autobiográfico y así lo deja sentado el escritor en ocasión de algunas entrevistas en las que se refiere a esta tragedia y el duelo que le implicó elaborarla. Podemos hipotetizar –en consecuencia– que las 50 cartas que dan cuerpo a la novela tienen el sello de una memoria pregnante. Y –como el mismo autor afirma– «as cartas reproduzo-as integralmente, apenas atualizando e corrigindo a ortografia e muito raramente a pontuação» (p. 22) [«las cartas se reproducen integralmente, apenas actualizando, corrigiendo la ortografía y muy raramente la puntuación»].

Lo curioso del relato es que en una lectura lineal, pieza por pieza, se tiene la sensación de que el hermano va creciendo al

ritmo de la lectura, como si nuestros ojos fueran capaces de corporizarlo, darle entidad y entender sus momentos de algarabía y tristeza que se tornan tan próximos en contacto con la palabra. Ruffato lo atribuye a esa casi oralidad que destila su lenguaje. De este modo, la magia escritural nos devuelve un ser en carne y hueso que se va desencarnando poco a poco en ese encuentro ya marcado con la fatalidad, siete años más tarde. El registro es tan contundente que es posible marcar dos momentos bien definidos en su trayectoria anticipando el desenlace. Uno tejido por las emociones, el recuerdo de la familia y la angustia de la migración forzada debido a razones económicas. Otro, más afirmado en la gran ciudad en que, además de animarse a crear vínculos amorosos que imagina permanentes, se afianza en su trabajo y avizora un futuro promisorio a través de la actuación sindical. El mojón que instala ese divisor de aguas puede identificarse en la carta del 17 de octubre de 1976 cuando es interpelado por el cuñado para liderar gremialmente a los trabajadores: «Fabinho voltou a me procurar com o negócio do sindicato. Ele falou que dentro da Conforja eu tenho respeito de chefia, mas que também os colegas gostam muito de mim e que eu sou uma liderança e que isso vai ajudar muito na campanha salarial do ano que vem» (p. 113) [«Fabinho volvió a buscarme con el negocio del sindicato. Me dijo que dentro de Conforja soy respetado como si fuera un jefe, pero que también mis compañeros me quieren, que soy un líder para ellos y que eso puede ayudar mucho en las paritarias del año próximo»].

La idea de estas páginas no es la de relevar el derrotero existencial del hermano como si de un héroe novelesco se tratara, cuanto mostrar el papel que ha jugado la acción política en su conformación como sujeto. Hay que decir —en esta línea de pensamiento— que Célio no se hubiera comprometido activamente si la consciencia de clase no lo hubiera aguzado; precisamente, la comprensión de la pobreza que lo informa como hombre y ciudadano es la que coadyuva a una mirada más solidaria con el resto de los obreros que dependen de su mediación con la patronal. Ésta no surge de repente sino que es producto de una obser-

vación muy fina de las circunstancias que le competen a él mismo como a aquellos con quienes comparte el día a día. Hay dos cartas muy expresivas a este respecto, en la que el personaje se queja de su situación social y de su condición de exiliado; las dos surgen a raíz de la enfermedad de su padre que le exige una disponibilidad económica mayor de la acostumbrada para asistir a la familia en apuros. En la primera, fechada el 11-01-76 se anima a contrariar los principios que antes defendía con uñas y dientes: «Às vezes, Deus que me perdoe, chego a desconfiar se Deus existe mesmo. Porque às vezes eu fico pensando que se ele existe só protege os ricos. Os pobres ele deixa ao deus-dará» (p. 102) [«A veces, Dios me perdona, llego a desconfiar de que Dios exista. Porque a veces pienso que si existe sólo protege a los ricos; a los pobres los deja librados a su suerte»]. En la siguiente, que corresponde al 7-03 del mismo año explota de ira al saber que la consulta médica de su padre ha sido postergada. «Quer dizer que porque é pobre pode esperar? Por isso more tanta gente sem auxílio assim. Parece que para o governo, pobre é lixo, é nada» (p. 104) [«¿Quiere decir entonces que porque es pobre puede esperar? Por eso muere tanta gente sin auxilio. Parece que para el gobierno los pobres somos basura, no existimos»].

El recorrido secuencial deja advertir —como fue indicado— una transición entre la mansedumbre y la nostalgia de los primeros envíos, a una virulencia creciente que amenaza por extrapolar a cualquier momento. La actitud crítica que se deriva de esta percepción, en lugar de resignarlo, fortalece su militancia en nombre de la causa obrera, la que se manifiesta en una actitud más combativa en la defensa de los derechos laborales y la mejora del salario. No hay que ir muy lejos —en este sentido— para entender que las líneas que esboza en la penúltima carta fechada el 5-02-78 al señalar que «quero estar aqui firme para a posse do nosso presidente do sindicato» (p. 126) [«quiero estar aquí firme cuando nuestro presidente del sindicato asuma el puesto»] aluda claramente a Lula y la fundación del PT que vería la luz en 1978 después de una importante huelga de metalúrgicos en el ABC paulista.

Así presentado el caso de Célio, podemos preguntarnos –con Jacques Rancière– ¿cómo nace un político en serio, de esos que no están envalentonados con el poder y su usufructo? La respuesta no se hace esperar: «la política comienza precisamente cuando un hecho imposible vuelve en razón, cuando esos y esas que no tienen el tiempo de hacer otra cosa que su trabajo se toman ese tiempo que no poseen para probar que son seres parlantes, que participan de un mundo común, y no animales furiosos y doloridos» (Rancière, 2011, p. 16) lo que –traducido al lenguaje popular– significa *hacer de tripas corazón* y –en términos benjaminianos– *organizar el pesimismo* para no dejarse derrotar.

Para cerrar esta reflexión, vale recordar algunas cifras de los últimos mensajes que muestran un Célio batallador que no se amilana ante el autoritarismo dictatorial, al punto de confesar sin eufemismos que el gobierno les roba a los trabajadores y que es tarea del gremio poner las cosas en su lugar. No pueden obviarse estas entrelíneas porque, llegados al final del libro, queda la sensación de que se trata de un atentado el que provoca el fallecimiento y no de un accidente como acusa la versión oficial. Sea como fuere, este libro del escritor mineiro constituye una de las lecturas perturbadoras del período militar que no puede faltar en ningún archivo de la memoria.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
27 de marzo de 2018.

## Experiencia y Pobreza

«E Dinim, indiscutível, faz seus os sobrepastos de Zezé ...  
Poderiam imolar-se, preciso, um pelo outro»  
(Ruffato, 2008, p. 100).

Existe la tentación de creer que cuanto más aggiornado sea el uso de algunos términos, las cosas se explican mejor y es fácil poner en duda esta tesis si mensuramos suficientemente algunos conceptos en voga como el de *exclusión social*, por ejemplo. El empleo de ese vocablo no se le cae de la boca a ningún político de turno ya sea para afirmar una práctica de gobierno, ya sea para hacer de cuenta que se lleva a cabo de manera óptima. Nadie se anima a aludir hoy –sin embargo– a la *consciencia de classe* que podría validarse como sinónimo porque parece una expresión pasada de moda, que se retuerce en el difícil lodo de los años 70. Lo que hay que definir (y hacerlo con mucha claridad) es si con esta nueva terminología apelamos a los mismos significados que antes o los significantes también cambiaron. Vale la pena hacer este esfuerzo cuando se piensa en serio la pobreza y –sobre todo– cuando se quiere documentar la realidad de los pobres en carne y hueso. Hay pocos autores que se animan a ese desafío y algunos –como Luiz Ruffato, para citar una referencia en la materia– lo hace con osadía y sin medias tintas.

«Zezé e Dinim» es un cuento que integra *O livro das impossibilidades* (2008) [El libro de las imposibilidades], el cuarto tomo de la pentalogía<sup>17</sup> *Inferno Provisório* [Infierno Provisorio]

---

<sup>17</sup> La saga «Infierno Provisorio» está compuesta de cinco libros. Además del trabajado en el artículo, en orden de aparición, se destacan *Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006) y *Domingos sem Deus* (2011) [Cfr. Hoy día Córdoba, 16-10-14 «Ni orden ni progreso. El infierno provisorio de Luiz Ruffato»].

que –focalizada en un mapeamiento del proletariado de Minas Gerais– intenta poner en discusión la causa obrera en Brasil a lo largo del siglo XX y el entrado siglo XXI. El nombre del texto en cuestión remite a dos personajes nacidos en un barrio humilde de la ciudad de Cataguases en febrero de 1960, que recorren itinerarios –a veces paralelos, a veces convergentes– hasta los 35 años recién cumplidos. A través de ellos y a partir de una casuística, el autor mineiro intenta radiografiar una experiencia que se instala en el núcleo mismo de la clase baja y que acierta de lleno en un paradigma cultural insoslayable.

Hablar de los pobres poniéndolos como protagonistas es un reto ineludible a la hora de juzgar las políticas públicas y por eso, hay que hacerlo desde el interior mismo de esa encrucijada para no falsear perspectivas. En este sentido, la *consciencia de clase* antes mencionada ofrece la posibilidad de identificarse con los trabajadores más humildes sin perder de vista el lugar de enunciación y haciendo honor al horizonte vital en el que éstos se mueven. Ruffato opera de esa manera para mostrar las causas profundas de la pobreza que no se remedian con subsidios o con ayudas sociales; se interna en la complejidad de la estructura que es responsable de las trayectorias singulares en el marco de un colectivo que debe vérselas de cerca con la carencia que lesiona y lastima. Y lo hace con agudeza para que no confundamos las palabras y cuando observemos a los personajes ya adultos, desalentando cualquier expectativa, no nos olvidemos de la inequidad que los ha parido.

El caso de Zezé y de Dinim se inscribe en estas coordenadas a la perfección. Se trata de dos jóvenes sin oportunidades que no logran sortear las dificultades de la infancia en la vida adulta debido a que éstas no sólo impactan en sus recursos y posibilidades económicas sino también en un costo anímico y existencial del que no pueden salir indemnes, inhabilitándose tanto para el mercado del trabajo como para la vida afectiva. De este modo, los treinta años de edad –que en otra clase social suele asociarse a la prosperidad y a la afirmación material– encuentra a estos muchachos derrotados y sin proyectos, al punto de dejarse envolver

por el delito que los condena irresistiblemente. Zezé muere acribillado durante la tentativa de un secuestro y Dinim pagará sus culpas en la cárcel hasta el final de sus días por haberlo promovido. A lo largo de más de sesenta páginas y 10 capítulos, el autor brasileño se ciñe a un derrotero que teje y desteje la falta de alternativas suficientes que permita salir a sus protagonistas del círculo vicioso en el que quedaron enredados pero no abandona el deseo de construir un testimonio y desarticular las historias individuales de un determinismo poco productivo.

Ahora bien, no es su intención focalizar ni en marginales ni en delincuentes, salvo que no le quede otro remedio, como en este caso, en el que el crimen organizado se acaba transformando en una última opción. Para llegar a ese sitio, agota la desesperada búsqueda de un lugar en la coyuntura, consciente de que las fichas con las que juegan estos personajes son insuficientes para un reconocimiento efectivo y duradero.

(Zezé) expôs-se a tudo: pedra-britada, cimento, areia e água viravam massa de concreto e calos-de-sangue em suas mãos, lasseando seus músculos desacostumados. Nas alturas zonzeava, e a impaciência desabilitava-o para as miudezas. Bombeiro exigia cabeça, pintor capricho, eletricitista curso, mecânico conhecimento, representante-comercial mais que sexta série incompleta. Biscateou (Ruffato, *O livro das impossibilidades*, 2008, p. 140).

[(Zezé) se expuso a todo: piedra machacada, cemento, arena y agua se volvían masa de concreto y callos de sangre en sus manos, lesionando sus músculos desacostumbrados. Se mareaba en las alturas, y la impaciencia lo deshabilitaba para cosas pequeñas y precisas. Plomero exigía cabeza, pintor delicadeza, electricista curso, mecánico conocimiento, representante comercial más que secundario incompleto. Sólo le quedaron las changas (Traducción propia)].

Ruffato intuye la imposibilidad de una épica de la clase trabajadora y por eso toma partido en su nombre ya que a alguien le cabe explicar ese divorcio entre querer, saber y poder que

anula cualquier perspectiva de promoción social. Si es verdad lo que decía Walter Benjamin respecto de la tríada experiencia-memoria y narración, ¿cuál es el camino posible para articular como relato una vida siempre dolorida, con una memoria desdibujada que atenaza y multiplica la falta de oportunidades? Es en su obra donde se encuentran las pistas de esa respuesta siempre diferida que provoca esta interrogación y que no se reducen a un problema de forma. La narración es también un acto de justicia –como quería el teórico antes citado– y mientras ésta no se instale en la agenda política nacional, seguirá siendo el ejercicio de una resistencia. No le queda otra elección.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
30 de marzo de 2017.

Machado de Assis

## Las buenas intenciones

Lo peor de la injusticia es que podemos acabar  
acostumbrándonos a ella  
(José Saramago).

Cuando el presidente de la nación señala que estamos bien, que el país está progresando, que las cosas evolucionan para mejor, no se equivoca. Simplemente, miente. Sólo que se cree su mentira porque la experiencia de los todopoderosos poco tiene que ver con la que viven quienes se encuentran en el escalón más bajo de la pirámide, esos que las estadísticas caratulan de *pobres* e *indigentes*. Hay un elemento que –sin embargo– no se le puede endilgar al magistrado de manera gratuita y es el capitalismo como expresión ideológica del sistema en el que estamos inmersos. Y digo esto, porque la diferencia de clases, la desigualdad, la inequidad son sus principios constitutivos y la base que le da sustento. Una política de partido trata de menoscabar los conflictos o buscar alternativas para paliarlos en nombre de un mejor equilibrio. Y una política de CEOs, sencillamente los ignora. Debemos decir que si en esta ecuación identificamos un problema, éste radica en el poder que ciega la realidad y que no le permite a nuestro dirigente mirar las cosas sin las anteojeras del eterno ventajismo que su posición social le ha asegurado desde siempre.

En este contexto, llama la atención que un libro escrito en 1908 por el escritor brasileño Machado de Assis (su última novela, por otra parte) traduzca de manera tan notable la misma situación. Es una pena que no se incluya entre las lecturas preferenciales de la Casa Rosada –ahora que está traducido al español– porque podría sacársele jugo. *Memorial de Aires* es el diario

escrito por el Consejero José da Costa Marcondes Aires al abandonar la carrera diplomática, cuando después de treinta y pico años en Europa decide volver al terruño, la ciudad natal de Rio de Janeiro, para remozar la vejez ineludible. Se trata –por lo tanto– de una voz en primera persona de alguien acostumbrado a los lujos y al ejercicio de la representación política del país y de sus relaciones institucionales, que de prebendas sabe bastante. En esta nueva posición, el personaje machadiano es un cultor de la objetividad y del examen analítico de las situaciones que lo rodean. Su escritura de memorias se limita al registro del cotidiano de finales del siglo XIX y se caracteriza por la prudencia y el tacto con que lo pone en escena, incluso al referir episodios de envergadura nacional. Pensemos que, circunscripto a los años 1988 y 1989, asiste como testigo privilegiado al cese de la esclavitud, conforme la anotación de ese 13 de mayo:

Enfim, a lei. Nunca fui, nem o cargo me consentia ser, propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final do Senado e da sanção da regente (Machado de Assis, Memorial de Aires, 1992, p. 47).

[Al fin, ley. Nunca fui, ni mi cargo lo consentía, propagandista de la abolición pero confieso que sentí un gran placer cuando supe de la votación final del Senado y de la sanción de la Regente (Machado de Assis, Memorial de Aires, 2002, p. 75)].

Esta inscripción pone de manifiesto la frialdad con la que el escribiente mide los sucesos de la época sin dejarse envolver por el fervor de las conquistas alcanzadas, tal vez por comulgar más con el poder aristocrático que con los derechos sociales en juego. Sea como fuere, la figura de Fidélia, la joven heredera de la Estancia del Valle de Paraíba del Sur afectada por la Ley Áurea, comparece al relato para darle una tónica particular.

Ante la irreversibilidad de los acontecimientos, el Barón de Santa Pía –su padre– libera a los cautivos que estaban bajo su mando pero como fallece algún tiempo después, le cabe a la hija hacerse cargo de las consecuencias y asegurar el destino de la

hacienda y de todos sus habitantes, devenidos, ahora, en trabajadores. La muchacha duda bastante sobre el destino final de la propiedad, pensando cómo sacarle partido pero sin afectar la imagen ganada entre sus adeptos durante la vigencia del régimen esclavista.

*Parece que os libertos vão ficar tristes; sabendo que ela transfere a fazenda pediram-lhe que não, que a não vendesse, ou que os trouxesse a todos consigo. Eis aí o que é ser formosa e ter dom de cativar... Tinha graça vê-la chegar à Corte com os libertos atrás de si... (p. 79) [El subrayado es mío]*

*[Parece que los libertos van a quedar tristes; sabiendo que ella transfiere la hacienda le pidieron que no la vendiese, o que los traiga a todos consigo. He aquí lo que es ser hermosa y tener el don de cautivar... Tendría gracia verla llegar a la Corte con los libertos detrás de ella... (p. 113)] [El subrayado es mío].*

En los capítulos sucesivos, la narrativa evoluciona transformando los ex esclavos de peones en dueños porque Fidélia les cede sus pertenencias: «Lá se foi Santa Pía para os libertos, que a receberão provavelmente com danças e com lágrimas» (p. 160) [«Allá va Santa Pía para los libertos que la recibirán probablemente con danzas y con lágrimas» (p. 208)]. Si bien el gesto primero del barón y este último de la heredera quedan enmarcados en las buenas intenciones del título, no todo pasa de esta manera y aquí la argucia de Machado de Assis no deja de sorprender. Son muchas las idas y vueltas del texto y en ese proceso dialéctico se revelan aspectos que pasan desapercibidos en una primera lectura pero que adquieren densidad hilando más fino: la verdadera situación de las tierras *desgastadas*, su falta de productividad en relación con otros terrenos, la crisis económica que implica la pérdida de su valor de uso... todo lo cual supone que, puestas las cartas sobre la mesa, el mentado altruismo en el que se insiste no se corresponde con los hechos. Obsérvese a este respecto que, aunque la *donación* se resuelva como último recurso para no ver comprometidos otros intereses, en la propia voz del

Consejero que transcribe este derrotero nada de este cálculo aparece. Se pasa en limpio sólo la versión honorable y desinteresada de las decisiones adoptadas. Al decir de Gledson, «no existe nada excepcionalmente perverso aquí, pero tampoco hay virtud verdadera, excepto en la palabras» (Gledson, 1986, p. 279). De allí que, leído en esta perspectiva, en el diario del Consejero y en las memorias allí recogidas, se puede adivinar probablemente una mentira.

Siendo así, el denominador común al que apuesta esta novela es el mismo que revela Macri en sus intervenciones públicas, sólo que en Machado se ejecuta irónicamente y con una cuota de cinismo. El escritor carioca y nuestro presidente están de acuerdo en que el poder se muerde la cola cuando de equiparar derechos o limar desigualdades se trata, pero no dejan de coincidir también en que –revestido de buenas intenciones– puede pasar por inocuo y no mostrarse advenedizo.

Publicado en *Hoy día Córdoba. Suplemento Magazine Cultura*  
27 de abril de 2017.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2014). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2007). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2010). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2014). Qué es lo contemporáneo? In G. Agamben, *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, G. (2014). *Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2009). Qué es un paradigma? In G. Agamben, *Signatura rerum. Sobre el método* (pp. 11-44). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Badiou, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, W. (2010). *Crítica de la violencia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Benjamin, W. (2007). *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007). *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007). El origen del Trauerspiel alemán. In W. Benjamin, J. Barja, F. Duque, & F. Guerrero (Edits.), *Obras* (A. Brotons Muñoz, Trad., Vol. Libro I /Vol.1, pp. 217-459). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2010). Tesis de Filosofía de la Historia. In W. Benjamin, *Ensayos Escogidos* (pp. 59-72). Buenos Aires: El cuenco de plata.

- Benjamin, W. (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (B. Echeverría, Trad.) Rosario: Prohistoria.
- Cardoso, D. M. (2015). *El retorno*. Medellín: Tragaluz.
- Cardoso, D. M. (2013). *O retorno*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china.
- Cardoso, D. M. (2014). *Os meus sentimentos*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Carvalho, B. (2014). *Hijo de mala madre*. Buenos Aires: Edhasa.
- Carvalho, B. (2009). *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, B. (2013). *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, B. (2016). *Reproducción*. Buenos Aires: Edhasa.
- Carvalho, B. (2016). *Simpatia pelo demônio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Pasar, cueste lo que cueste*. Santander: Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Fuks, J. (2017). *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Fuks, J. (2018). *La resistencia*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Gledson, J. (1986). A última traição de Machado de Assis: Memorial de Aires. In J. Gledson, *Machado de Assis: Ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gómez Aguilera, F. (2010). *José Saramago en sus palabras*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Graff Zivin, E. (2017). *Inquisiciones figurativas*. Buenos Aires: La Cebra.

- Han, B.-C. (2018). *La expulsión de lo distinto*. Buenos Aires: Herder.
- Han, B.-C. (2017). *Sobre el poder*. Buenos Aires: Herder.
- Lispector, C. (2007). Mineirinho. In C. Lispector, *Para no olvidar. Crónicas y otros textos* (pp. 132-135). Madrid: Siruela.
- Machado de Assis, J. M. (1992). *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Machado de Assis, J. M. (2002). *Memorial de Aires*. Buenos Aires: Corregidor.
- Marques Lopes, J. (2010). *Saramago. Biografía*. São Paulo: LeYa.
- Montaigne, M. E. (2011). *Ensayos*. Buenos Aires: Losada.
- Pasolini, P. P. (1978). El artículo de las luciérnagas (1975). In P. Pasolini, *Escritos corsarios* (pp. 64-68). Caracas: Monte Avila editores.
- Peixoto, J. L. (2015). *Em teu ventre*. Lisboa: Quetzal.
- Queiroz, E. d. (2010). *A correspondência de Fradique Mendes*. Porto Alegre: L&PM.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ruffato, L. (2016). *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ruffato, L. (2008). *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record.
- Saenz, R. (2016). *Fátima. Geografía, Historia, Teología y Política*. CABA: Gladius.
- Saramago, J. (2013). *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- Saramago, J. (2008). *A viagem do elefante*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. (2011). *Clarabóia*. Alfagride: Caminho.
- Saramago, J. (2012). *Claraboya*. Buenos Aires: Alfaguara.

- Saramago, J. (1998). *Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)*. Madrid: Alfaguara.
- Saramago, J. (2008). *El viaje del elefante*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, J. (2000). *Levantado del suelo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, J. (1980). *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho.
- Sorel, A. (2007). *Saramago: una mirada triste y lúcida*. Madrid: Algaba.
- Tavares, G. M. (2010). *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tavares, G. M. (2012). *Aprender a rezar en la era de la técnica*. Buenos Aires: Letranómada.
- Tavares, G. M. (2008). *Aprender a rezar na era da técnica. Posição no mundo de Lenz Buchmann*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tavares, G. M. (2003). *Um homem: Klaus Klump*. Lisboa: Caminho.
- Tavares, G. M. (2016). *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Porto: Porto Editora.
- Tavares, G. M. (2015). *Una niña está perdida en su siglo en busca de su padre*. Buenos Aires: Letranómada.



La presente edición se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2020 en FERREYRA EDITOR, Bartolomé Picada 940, Córdoba, Argentina.  
E-mail: ferreyra\_editor@yahoo.com.ar





