

La modernidad como infierno: Luiz Ruffato desde Walter Benjamin

Ximena Rodríguez – Silvia Nataloni – Alejandra Britos
M. Valeria Read – Cintia Malakkián – Claudia Ruarte

Miguel Koleff (comp.)



**La modernidad como infierno:
Luiz Ruffato desde Walter Benjamin**

La modernidad como infierno: Luiz Ruffato desde Walter Benjamin / Miguel Koleff ... [et al.]; compilado por Miguel Koleff; prólogo de Helena Bonito Couto Pereira. - 1a ed. - Córdoba: Ferreyra Editor, 2019.

176 p.; 21 x 14 cm.

ISBN 978-987-766-015-9

1. Análisis Literario. I. Koleff, Miguel II. Koleff, Miguel, comp. III. Couto Pereira, Helena Bonito, prolog. CDD 807

El presente libro cuenta con aval académico del Consejo Editorial de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba y es financiado en parte por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la misma Universidad a través del apoyo económico a las publicaciones que promueve esa entidad.

© **De los autores**, 2019

ISBN: 978-987-766-015-9

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

La modernidad como infierno: Luiz Ruffato desde Walter Benjamin

Ximena Rodríguez – Silvia Nataloni – Alejandra Britos
M. Valeria Read – Cintia Malakkián – Claudia Ruarte

Miguel Koleff (comp.)



ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Presentación | 9 |
| Miguel Koleff | |
| Prólogo. La paradoja de lo provisorio y de lo permanente en la obra de Luiz Ruffato | 11 |
| Helena Bonito Couto Pereira | |
| Cartografía del proletariado: el infierno provisorio de Luiz Ruffato | 19 |
| Miguel Koleff | |
| <i>Mamma, son tanto felice</i> : la narrativa de Ruffato desde Walter Benjamin . | 41 |
| Ximena Rodríguez y Silvia Nataloni | |
| Sujetos vulnerables en <i>O mundo inimigo</i> , de Luiz Ruffato | 61 |
| Alejandra Britos | |
| El realismo capitalista en <i>Vista parcial da noite</i> , de Luiz Ruffato | 97 |
| Marina Valeria Read | |
| El tiempo indeterminable de la felicidad en <i>O livro das impossibilidades</i> , de Luiz Ruffato | 121 |
| Cintia Malakkíán | |
| Cultura, identidad y frontera en <i>Domingos sem Deus</i> , de Luiz Ruffato .. | 147 |
| Claudia Ruarte Bravo | |
| Anexo | 165 |

PRESENTACIÓN

Luiz Ruffato es uno de los autores más prolíficos de la literatura brasileña contemporánea. Lo es por su dominio escritural sin fisuras y también por su posicionamiento político respecto de las formas del capitalismo contemporáneo, al que critica con agudeza y también con conocimiento de causa. Su ficción tiene que ver —en alguna medida— con su origen social y su clara pertenencia a la clase media baja a la que conoce al dedillo y de la que puede dar cuenta a través de sus incursiones narrativas sin miedo de errar. En la pentalogía «Infierno Provisorio» iniciada en 2005 y concluida en 2011 da cuenta de ese vasto mapa social de la pobreza tomando como foco una pequeña ciudad del interior de Minas, Cataguases. A lo largo de múltiples páginas corporiza la existencia de diferentes familias de una misma condición económica que hace lo imposible por vivir y mejorar a cada día sus opciones de cara al futuro de sus hijos. Para poder entender el núcleo mismo de esta realidad proletarizada, el autor escoge la categoría «infierno» porque —aun en una versión secular— esa figura del imaginario tiene que ver con la condenación a la que está expuesta un sector mayoritario de la población privado de sus necesidades básicas.

A fines de los años 30, y en el otro costado del mundo, el filósofo Walter Benjamin —también experto en harapos— le encontraba resonancia a esta imagen pensando su proximidad con la experiencia y la pobreza, que siempre nortearon sus intereses. Escribía —entonces— en esos cuadernos que corporizarían *El libro de los Pasajes* esta nota:

La «modernidad» es la época del infierno. Las penas del infierno son lo novísimo que en cada momento hay en este terreno.

No se trata de que ocurra «siempre otra vez lo mismo», y menos de que aquí se trate del eterno retorno. Se trata más bien de que la faz del mundo, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, de que esto novísimo permanece siendo de todo punto siempre lo mismo. Esto constituye la eternidad del infierno. Determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la «modernidad» significaría exponer el infierno (Benjamin, 2007, p. 559) [S 1,5].

Potenciando el valor de la escritura de Ruffato y la inspiración del filósofo judeo-alemán, los autores de este libro concentran su atención en «la modernidad como infierno» y tratan de leer a «Luiz Ruffato desde Walter Benjamin» en una secuencia que atraviesa el siglo XX de la mano de los textos que integran la saga «Infierno Provisorio». Para concretar este objetivo que forma parte de un proyecto radicado en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba y que fuera subsidiado por SECYT durante los años 2016-2017, el equipo en su conjunto mantuvo largas y sostenidas conversaciones con el autor, participó de una actividad colectiva denominada «Jornada Homenaje a 15 años de *Eles eram muitos cavalos*» en 2016 de la que fue organizador y comunicó sus resultados parciales en un ciclo de charlas-debates sobre la obra en cuestión entre marzo y octubre de 2017 en el mismo espacio académico.

Lo que aquí se presenta es una sucinta conclusión de las reflexiones que ofrece el libro de Ruffato desde la inspiración de Walter Benjamin y de otros pensadores afines a su posicionamiento teórico, a la que se añade como excursu una deriva por los escritos de Antonio Gramsci. Espero que este material satisfaga las expectativas del público ruffatiano.

Miguel Koleff (Compilador)
Córdoba, febrero de 2019

LA PARADOJA DE LO PROVISORIO Y DE LO PERMANENTE EN LA OBRA DE LUIZ RUFFATO

Helena Bonito Couto Pereira

En el año 2000, Luiz Ruffato se impuso en el escenario brasileño con la publicación de (*os sobreviventes*), conjunto de cuentos que crearon expectativa por la originalidad del título, escrito entre paréntesis y compuesto exclusivamente de letras minúsculas. Desde entonces quedó clara la intención del escritor minero de llevar a la literatura personajes en lucha por la sobrevivencia, encarando el medio socioeconómico hostil, intentando dominar sus fantasmas interiores o liberándose de situaciones o episodios mal resueltos en el pasado.

Después de esa narrativa, casi toda situada en la pequeña ciudad de Cataguases, en el interior de Minas Gerais, representación de un Brasil provinciano y estancado, Ruffato lanzó *Eles eram muitos cavalos* (2001). En esa narrativa, compuesta de fragmentos enumerados del 01 al 69, en que se multiplican recursos gráficos, como diferentes tipos o tamaños de letras, empleo de negrita o de cursiva, inclusión de textos extra-literarios, como una lista de obras (fragmento 24: El estante) o una oración (fragmento 31: Fe), el autor transporta a sus lectores al mundo caótico de la metrópolis posmoderna. En la mayor ciudad brasileña, en un único día, deambulan personajes con características de las más diversas, que tienen en común la tempestuosa sobrevivencia en São Paulo.

Consagrado por esas dos obras, que recibieron numerosos premios, Ruffato dio inicio a lo que tal vez haya sido su proyecto

más ambicioso, la escritura de la pentalogía *Inferno Provisório*, cuyos volúmenes fueron publicados entre 2005 y 2011.

En tres de los cinco volúmenes de *Inferno Provisório* se encuentran narrativas cortas publicadas anteriormente, como informó el autor en notas al final de cada libro a medida que los iba publicando¹. Las narrativas reescritas y redistribuidas, en medio a otras, inéditas, revelan su proceso de maduración, en especial en lo que atañe a la composición textual. La excepcional creatividad de Ruffato, ciertamente asociada a su interés voraz por la lectura desde muy joven (inclusive en circunstancias biográficas poco favorables) le permite incorporar artísticamente realidades diversas, problemáticas, componiendo un poderoso registro ficcional de la complejidad de las condiciones de vida en Brasil, agravadas continuamente por el capitalismo predatorio y salvaje que, lamentablemente, no da muestras de modificarse.

El título elegido para la pentalogía incluye dos términos antagónicos, pues «infierno», conforme a la doctrina cristiana que le dio origen, significa suplicio incesante por toda la eternidad, en contraposición al adjetivo «provisorio», que remite a lo efímero, a lo transitorio, a algo con fecha de vencimiento preestablecido. Al agregar «provisorio», posiblemente Ruffato habría adoptado la perspectiva de personajes que buscan salidas, transitan de un punto al otro —en general del pueblito a la pequeña ciudad, y de esta a la metrópolis— soñando con nuevos horizontes. La sensación de lo provisorio, del mundo que sería dejado atrás, la mayor parte de las veces es simplemente frustrada; cuando no, se mantiene en el horizonte de los personajes, incapaces de sobre-

¹ Nota final del primer volumen: «Possível que alguma passagem de *Mamma, son tanto felice* (...) seja reconhecida. Em verdade, reembaralhadas, aí estão uma das *Histórias de remorso e rancores* (totalmente reescrita), três de *(os sobreviventes)* (revistas) e duas inéditas». Al final del segundo: «Possível que alguma passagem de *O mundo inimigo* (...) seja reconhecida. Em verdade, reembaralhadas, aí estão seis das *Histórias de remorso e rancores* (totalmente reescritas), duas de *(os sobreviventes)* (revistas) e quatro inéditas». Y al término del cuarto volumen: «Todas as histórias que compõem *O livro das impossibilidades* (...) são inéditas, à exceção de uma, revista, que pertenceu um dia a *(os sobreviventes)*».

pasar las contingencias de su clase social de origen. La utópica felicidad es derrotada por la perennidad del infierno y desmentida al final de cada relato, de modo tal que el título, a través de una paradoja, expone irónicamente los aspectos más crueles del mundo capitalista en estos tiempos (pos)modernos.

Ese aspecto –el de la imposibilidad de alterar un estado de cosas permanente– constituye el foco de los análisis de la obra de Ruffato reunidos en esta antología de textos críticos, *La modernidad como infierno: Luiz Ruffato desde Walter Benjamin*. Este libro, organizado por el Prof. Dr. Miguel Koleff, en el marco de estudios, lecturas y actividades docentes junto con un empeñado grupo de investigadores, trae una contribución bastante original a la bibliografía crítica de Ruffato, considerando que recurre, muy acertadamente, a conceptos de Walter Benjamin, como fundamentación teórica para interpretar la escritura ficcional del novelista mineiro.

Se inicia este conjunto de estudios críticos con el capítulo «Cartografía del proletariado: el Infierno provisorio de Luiz Ruffato», en el que Koleff discute el «estado de condenación permanente» en el que viven los personajes de la ficción ruffatiana. El enfoque social y político del escritor brasileño otorga a sus narrativas, situadas temporalmente en la segunda mitad del siglo pasado, condiciones para que se pueda comprender no solo aquel período, sino también la actual situación que parece eternizar la precariedad del infierno en que vive el contingente más numeroso de la población del país. Aun en el primer capítulo, la discusión de la modernidad como infierno se da con diferentes interlocutores de Benjamin que, a su vez, es el interlocutor preferencial de esta obra. La pentalogía representa ficcionalmente ese colectivo de dimensiones gigantescas –la clase media baja, o proletariado, los segmentos marginalizados– compuesto de decena de millones de brasileños, diferentes en sus orígenes étnicos y culturales, pero semejantes en la ardua lucha por la sobrevivencia. Son personajes esculpidos a partir de esos individuos, sean cuales fueren sus lugares de origen: las áreas rurales estancadas en el pasado, o la pequeña ciudad que, cuando alcanza algún progreso,

excluye y discrimina parte de sus habitantes, o incluso la metrópolis que, sin pasar por un proceso civilizatorio digno de ese nombre, se rinde al consumismo y a la masificación.

Los demás capítulos acompañan la secuencia de la publicación de los cinco volúmenes de *Inferno Provisório*, o sea, cada uno de los estudios se refiere a una de las narrativas de la pentalogía.

En «*Mamma son tanto felice*: La narrativa de Ruffato desde Walter Benjamin» Ximena Rodríguez y Silvia Nataloni estudian el movimiento migratorio de italianos hacia Brasil, a partir del final del siglo XIX, desde la óptica del escritor brasileño. En áreas extensas y poco pobladas del interior de Minas Gerais, se establecen muchos de los inmigrantes, sojuzgando con brutalidad, no solo a la naturaleza hostil, como así también, a sus propios familiares y otros personajes allí instalados, en una feroz competencia por la sobrevivencia. Tiempos después, buena parte de la descendencia de esa primera embarcación de italianos desencadena una diáspora, rumbo a la metrópoli, en busca de mejores condiciones de vida.

Mientras el título de la pentalogía se construye sobre una paradoja, el título del primer libro de Ruffato está marcado por la ironía. La conocida canción popular italiana traduce optimismo, nostalgia, emoción y felicidad por el retorno del hijo a su casa pero la realidad de los inmigrantes ruffatianos muestra el reverso de aquello que se expresa en la canción. La alegría del feliz regreso, sugerida en la melodía, contrasta con la violencia que impregna buena parte de los episodios ficcionales. Los relatos, enmarcados en un exacerbado realismo, pueden provocar un profundo impacto en los lectores familiarizados con la comunidad italiana o de allí oriundos. En esta nueva comunidad no se encuentra la agitación de las fiestas, la mesa repleta en los períodos de la cosecha, la fabricación de vinos y embutidos acompañada de música y de danzas, las evocaciones nostálgicas de los viejos, siempre melancólicos del país perdido. No existen los rituales de la religiosidad vivida espiritualmente o apenas escenificada que marcaban ceremonias de casamiento o de bautismo, ni las proce-

siones a la luz de velas decoradas con flores de papel crepé. Se muestra pobre, violenta y triste la vida cotidiana de esos inmigrantes.

Las «colonias» formadas por inmigrantes en áreas rurales del sudeste brasileño comenzaron a desintegrarse en medio del movimiento macizo de la población de todo el país rumbo a las regiones metropolitanas de San Pablo y de Río de Janeiro, en el período en que avanzaba la industrialización, a partir de la década del 50, y ya tardía, no obstante, en relación con los países desarrollados. Surgían empleos en abundancia con bajísima exigencia en calidad (y salarios igualmente bajísimos). Los sueños de acceso a un nivel de vida que superara la pobreza y la precariedad casi siempre se desvanecían contra los reveses impuestos por el sistema capitalista, pero, al contrario del feliz regreso destacado en la canción, la vuelta casi nunca acontecía o, cuando acontecía, venía recubierta de desentendimientos y amargas.

EL capítulo siguiente introduce el análisis «Sujetos vulnerables en *O mundo inimigo*, de Luiz Ruffato» priorizando el tema de los personajes vulnerables. Alejandra Britos adopta como base teórica los conceptos de hegemonía y subalternidad de Gramsci. A través de la ficción, se revela la tensión entre el ideal de progreso y su (no) concreción, entre las expectativas de quien migra para la metrópolis en busca de una salida y la imposibilidad de escapar de la propia condición. Como toda la teorización que sustenta esta antología crítica, se demuestra aquí también la imposibilidad de ascensión a un mundo mejor en el contexto del capitalismo predatorio, fortalecido por un tipo de industrialización que, contando con las bendiciones de todas las instancias de poder, proporciona a pocos un enriquecimiento avasallante, a costa de la explotación de las masas de trabajadores. Aspiraciones y expectativas se chocan con la realidad del trabajo y de la vida en la sociedad industrializada, detenida por la concentración del capital.

Después de la caracterización del ambiente rural de Rodeiro, el pueblito ficticio, y de Cataguases, una típica ciudad minera de pequeñas dimensiones, en los primeros volúmenes de

Inferno Provisório, en *Vista parcial da noite* se desplaza el espacio ficcional para la metrópolis capitalista. En esta última, los recién llegados del interior del país se familiarizan con la vida en pensiones, en casitas de fondo de patio o en «quitinetes», que son departamentos minúsculos, enfrentando los percances con el transporte, la alimentación, la salud, que marcan las regiones periféricas, en las cuales, ante la ausencia del poder público, se impone la violencia.

En el texto «El realismo capitalista en *Vista parcial da noite*», Marina Valeria Read resalta la visibilidad proporcionada a las clases marginales, pero también destaca otro aspecto notable de la prosa de Ruffato: los mecanismos narrativos complejos, de gran originalidad, que otorgan un sabor especial a sus obras. Uno de esos mecanismos consiste en la reproducción de las distorsiones frecuentes en el habla popular, para dar voz a aquellos personajes que, sin estructura familiar o económica, ni escolarización o preparación para el trabajo, sobreviven bajo la línea de pobreza. Tales carencias mantienen a esos personajes (y al enorme contingente de la población que ellas representan) en un tipo de alienación que las torna incapaces de planear sus propias acciones o de reflexionar sobre los rumbos de sus vidas de modo mínimamente racional.

La búsqueda de la felicidad y su constante frustración constituyen el eje central del capítulo «El tiempo indeterminable de la felicidad en *O livro das impossibilidades*». Cintia Romina Malakkián retoma los temas presentes a lo largo de toda la pentalogía, en especial la inexistencia de una red familiar, en la cual, varios de los miembros de un mismo grupo podían otrora reconocerse y ayudarse mutuamente. A partir de la ruptura de la antigua red de base psicológica y espiritual que unía a la familia y a las pequeñas comunidades, resultan la indiferencia y la falta de apoyo para con los más débiles. De ese modo, personas mayores y enfermas (estas últimas en especial), muchas veces quedan a la deriva en medio de sufrimientos y, en casos extremos, son relegados al rechazo social y al abandono.

La migración y la disolución de los núcleos familiares constituyen el foco de análisis de Claudia Ruarte Bravo, en «Cultura, identidad y frontera en *Domingos sem Deus*, de Luiz Ruffato». Este capítulo, como el anterior, focaliza en la búsqueda infructífera de la felicidad, y en las causas de esa frustración. La cuestión de la identidad es reveladora de ese proceso.

Inferno Provisório narra, en el comienzo, el padecimiento de la inmigración italiana en el interior de Minas Gerais como representación de ese inmenso contingente de europeos arribados al sudeste brasileño desde el final del siglo XIX. Después de la caída del imperio y la supresión del abominable régimen esclavista, los grandes propietarios precisaban de mano de obra barata para instituir el dominio capitalista. La falta de oportunidades en ese sistema excluyente desencadena entonces un movimiento migratorio regional, que es producto de la divulgación de noticias sobre mejores condiciones de vida en grandes centros urbanos. Ahora bien, esas mudanzas —efectivamente concretadas— no sólo acarrearón la ruptura de lazos familiares, la soledad y el aislamiento, ya referidos más arriba, sino también la pérdida de la identidad misma. Así, en *Domingos sem Deus* se intensifica este tema de la constitución identitaria en la sociedad brasileña: los inmigrantes comienzan a adaptarse, para bien o para mal, a un medio diferente de la comunidad de origen, y dejan de cultivar las tradiciones familiares para mezclarse, de a poco, con los descendientes de portugueses, de indígenas y de africanos ya instalados en la región. Vemos así que, con la llegada a la metrópoli, esas identidades se descomponen, abatidas por la vida solitaria y anónima del espacio urbano contemporáneo. Aunque se identifiquen con el «progreso» de la gran ciudad, los personajes casi siempre reniegan de ese mundo que abandonaron, sin conseguir jamás el confort material y menos aún, la felicidad anunciada irónicamente en el título de la canción del primer volumen.

Bibliografia

- Hall, S. (2002). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz T. Silva e Guacira L. Louro. 7ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- Lajolo, M. (2009). «Trajeto de leitura de um romance em trânsito: Mamma son tanto felice, de Luiz Ruffato». En Helena B. C.Pereira (Org.), *Ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Ed. Mackenzie.
- Pereira, H.B. C. (2016). «*O que quer uma mulher: figuras femininas em Eles eram muitos cavalos*». Estudos de literatura brasileira contemporânea, v. 48, p. 192-208.
- Ruffato, L. (2005). *Mamma, son tanto felice*. Inferno Provisório, vol. I. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffato, L. (2005). *O mundo inimigo*. Inferno Provisório, vol. II. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffato, L. (2006). *Vista parcial da noite*. Inferno Provisório, vol. III. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffato, L. (2008). *O livro das impossibilidades*. Inferno Provisório, vol. IV. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffato, L. (2011). *Domingos sem Deus*. Inferno Provisório, vol. V. Rio de Janeiro: Record.

CARTOGRAFÍA DEL PROLETARIADO: EL INFIERNO PROVISORIO DE LUIZ RUFFATO

Miguel Alberto Koleff
(Facultad de Lenguas, UNC)

Resumen: El ensayo toma –como eje de reflexión– la idea de modernidad asociada a la de infierno, a partir del presupuesto benjaminiano que da testimonio de esta síntesis. Construido en seis bloques de reflexión, después de un esbozo introductorio en el tema, revisa las nociones de dispositivo y paradigma para detenerse en los aportes de la narrativa ruffatiana a los fines de una discusión social y política contextualizada en los últimos quince años, en los apartados III y IV. En las páginas finales, una breve referencia a la pentalogía *Inferno Provisório* cierra la apuesta crítica al hacerla dialogar con el texto *De mim já nem se lembra*, escrito en el mismo período.

Palabras clave: dispositivo – infierno – modernidad – proletariado – paradigma.

I

La idea de Strindberg: el infierno
no es lo que tenemos
por delante, sino *esta vida aquí*
Walter Benjamin

El epígrafe que precede concentra una idea central en el corpus benjaminiano. Señala que la vida tal como es, sin una

reforma estructural de base, puede homologarse al infierno. En este sentido, no hay que rastrear este territorio mítico después de la muerte como en los credos religiosos, sino explicarlo por las irrealizaciones del presente en nuestros contextos inmediatos.

Benjamin coincide con la idea de Strindberg, pero necesita encontrarle una razón que la articule en un plano teórico. En 1939, y a pedido de Max Horkheimer que le busca un mecenas en Nueva York para sostenerlo económicamente, escribe el ensayo «París, capital del siglo XIX» que tiene la forma de un proyecto de investigación en curso. Consiste en la reescritura de un protocolo de 1935 presentado al Instituto de Frankfurt con el mismo título y para idénticos fines (Benjamin, 2012). Entre las dos versiones, media el libro *La eternidad por los astros* de Auguste Blanqui al que Benjamin accediera en 1937. Es un texto que trabaja sobre una hipótesis radical en el plano astronómico que explica —por paroxismo— el funcionamiento del cosmos. Blanqui lleva a un plano esotérico las elaboraciones que ha podido construir acerca de su experiencia revolucionaria en la Francia del siglo XIX como un modo de exorcizar su derrota, amparándola en una dimensión de eternidad. Para Benjamin, el resultado es una «fantasmagoría pavorosa» que interpreta la sociedad capitalista «como despiadada y sagaz crítica del ideal decimonónico de progreso continuo» (Forster, 2014, p. 296). En ese material, el filósofo judío alemán encuentra los elementos que necesita para exponer la idea que lo ocupa. Conforme su punto de vista, «la concepción del universo desarrollada por Blanqui en ese libro, y cuyos datos ha tomado de las ciencias naturales mecanicistas, se revela como una visión del infierno» (Benjamin, 2012, p. 351) en la que la humanidad comparece en calidad de condenada. Es precisamente esta constatación la que le permite homologar la figura escatológica de la tradición cristiana² con el estado de condenación permanente que viven los oprimidos de la historia; aquellos para quienes el estado de excepción es permanente.

² «Podríamos llamarla teológica en tanto y en cuanto el infierno es un tema de la teología» (Benjamin, *El libro de los Pasajes*, 2007, p. 138) [D 5 a 6].

La «modernidad» es la época del infierno. Las penas del infierno son lo novísimo que en cada momento hay en este terreno. No se trata de que ocurra «siempre otra vez lo mismo», y menos de que aquí se trate del eterno retorno. Se trata más bien de que la faz del mundo, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, de que esto novísimo permanece siendo de todo punto siempre lo mismo. Esto constituye la eternidad del infierno. Determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la «modernidad» significaría exponer el infierno (Benjamin, 2007, p. 559) [S 1,5].

El autor de las *Tesis de filosofía de la historia* no sólo recupera semánticamente la palabra «infierno» como queda expuesto, sino que también retoma «la relación directa, estructural, entre culpa-castigo y eternidad», pero ahora teniendo como fondo a la sociedad capitalista del siglo XIX (Forster, 2014, p. 308)³.

En la cita reproducida y que proviene de *El Libro de los Pasajes* da un paso adelante porque –además de considerar cierta inmovilidad de las circunstancias– añade como dato que la novedad, el *cambio* es un fraude engendrado por la misma reiteración. El rasgo más característico del *hallazgo Blanqui* radica justamente en esto, en la asociación tejida entre infierno y modernidad a partir del tema de la repetición y de la falsedad de lo nuevo (Forster, 2014, p. 304).

No hay que extrañarse mucho de que sea esta intuición la que retoma el escritor brasileño Luiz Ruffato con la novela *Eles eram muitos cavalos* publicada en 2001 y la saga *Inferno Provisório* escrita entre 2008 y 2011. A partir de una base declaradamente benjaminiana, el autor opera sobre esta construcción de *la modernidad como infierno* considerando que, para los pobres de todos los tiempos, esos márgenes no han sido rebasados. Si las clases sociales más favorecidas pueden aludir a una suerte de posmodernidad en sus trazas de sociabilidad política, para las clases

³ Para SusanBuck-Morss, «determinar la totalidad de los rasgos en los que esta “modernidad” imprime su huella significaría representar el infierno» (Buck - Morss, 2001, p. 113).

bajas, el «estado de excepción es en verdad la regla» (Benjamin, 2009) [Tesis VIII] y el instrumental heurístico de Benjamin – todavía– acertado y valedero.

La construcción ficcional de Luiz Ruffato a través de los seis textos⁴ que componen su proyecto narrativo, se detiene en esta idea de que *la repetición de lo mismo se ofrece como novedad para asegurar la perpetuidad de la opresión*. Es la lógica del capitalismo que –bajo las formas de un neoliberalismo aggiornato al siglo XXI– posterga la liberación siempre anunciada y la sustituye con tecnologías compensadoras. Entrar en ese núcleo crítico es la tarea que Luiz Ruffato pretende continuar un siglo después de Benjamin, ahondando en las mismas coordenadas de sus escritos. Que esto sea posible, es un síntoma palpable de la visión infernal atisbada por el pensador berlinés en los años 30.

El ensayo que aquí se presenta intenta diseñar el territorio del *infierno* en la obra de Ruffato, según la inspiración benjaminiana de la que se ha dado cuenta. Se pretende mostrar cómo esta fantasmagoría capitalista que hace de lo nuevo viejo y de lo viejo nuevo, «rueda sin fin alimentada por los sueños alucinados del progreso que no representan otra cosa que la repetición permanente de la opresión» (Forster, 2014, p. 298).

Luiz Ruffato es uno de los escritores imprescindibles del corpus de la actual literatura brasileña por el posicionamiento político que su escritura revela. La estrecha vinculación de su obra con los presupuestos teóricos de Walter Benjamin permite encarar una reflexión *situada* de cara a los procesos sociales y políticos llevados a cabo en los últimos años por la gestión del país vecino, en consonancia con los procesos latinoamericanos articulados en el proyecto de la *patria grande*. Las reflexiones que siguen se amparan en esta perspectiva.

⁴ *Eles eram muitos cavalos* es –según el propio autor– «uma radicalização da forma que procurava para o *Inferno Provisório*» (Ribas Hauck, 2013, p. 11).

II

Que la arquitectura constructiva del volumen de 2001 y de la saga escrita entre 2005 y 2011 tejan *–in absentia–* la imagen del infierno, según las consideraciones benjaminianas formuladas en el primer apartado, no deja de ser perturbador. No es *–en sentido estricto–* una imagen figurativa de corte impresionista cuanto una *figura epistemológica*, o mejor aún, una «figura de tecnología política», en términos de Foucault y Agamben (Agamben, 2009, p. 23). Para acceder al infierno ruffatiano es necesario 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. Y esto es lo que pretendemos en este análisis.

Antes de ir al foco de la cuestión, conviene *–sin embargo–* efectuar algunas cavilaciones previas. Un rasgo compositivo que se observa de manera indiscutible en *Eles eram muitos cavalos* y que puede servir también para la pentalogía aunque en su resolución intervengan otros factores, 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 concreta que corresponde al 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. Cabe suponer *–siguiendo esta lógica–* 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, queremos señalar, además, que la concatenación de los eventos recogidos prescinde de un narrador que los ponga 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 (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, a su vez, en el corpus de cinco libros en los cuales se observa la misma dinámica de organización cronotópica, sólo que el vaivén es mayor y más complejo por la naturaleza de los textos que lo 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 del procedimiento corriente, los personajes no conducen las acciones, más bien éstas habilitan su actuación. Siguiendo el razonamiento agambiano, tenemos, por un lado, las situaciones vitales y por el otro, el dispositivo. Entre los dos –y, en tercer lugar– los sujetos. El espacio destinado al sujeto «es el que resulta de las relaciones y por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos» (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. No reconocerlo sería ignorar el costado político de este escritor.

Siendo éstos los presupuestos para tener en cuenta, ¿cómo debemos leer este dispositivo para no desarticular 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. O, como quería Walter Benjamin, al doblegamiento como *nómada*⁵ de las historias colectivas que se particularizan en representación del todo. Leerlas 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).

Aunque el debate no pueda clausurarse por el imperio de una definición, esta alternativa ofrece las condiciones para ser conveniente, sobre todo si nos atenemos al origen latino del término *ejemplo* que contempla dos posibilidades de acuerdo con el mismo teórico, *exemplar* y *exemplum*. En esta línea de razona-

⁵ Me refiero al enunciado de la Tesis XVII cuando señala «Propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas, sino igualmente su detención. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un shock que la hace cristalizar como mónada» (Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, 2009, p. 29).

miento, 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» (p. 26) que dan que pensar y que estimulan la labor discursiva frente a las encrucijadas sociales y políticas hoy vigentes.

III

Hay que pasar por una experiencia electoral para que los políticos de turno acusen recibo de la existencia de los pobres. Sus votos les son tan elementales que, hasta realizan esfuerzos inimaginables para acercarse a su realidad. Cuando lo consiguen, logran entender que otros pueden vivir en coordenadas de necesidades varias y múltiples, distintas de las propias. Lástima que ese saber se capitalice circunstancialmente y no sea del todo honesto. Las campañas de los diferentes partidos tienen como misión aleatoria a los predicamentos de plataforma, contribuir al desenmascaramiento de la pobreza. No les queda opción, ya que ningún proyecto llega lejos sin ser inclusivo. Sucede en nuestros países y en el mundo entero. Tampoco es de ahora, dado que hunde su raíz en el origen mismo de la participación popular que da fundamento a la democracia en reemplazo del voto calificado.

Ahora bien, si a lo largo de la historia esta estrategia ha funcionado con cierta elocuencia, en los últimos años enfrenta algunas dificultades, porque mostrar a los pobres conspira muchas veces contra su visibilidad. Sabemos bien –por el impacto de los medios– que una excesiva exposición banaliza la referencia, le hace perder asidero y contribuye a su desvanecimiento en el imaginario. Entonces, hay que actuar con prudencia para asegurar un buen resultado y manejar criteriosamente los recursos publicitarios al alcance.

Nadie duda –a esta altura del campeonato– de que las estrategias de representación ponderadas son funcionales al voto perseguido y no revelan una auténtica percepción. Pese a ser *el*

objeto de todas las telerealidades posibles e imaginables, los pobres entran en escena como coadyuvantes de un plan que dice ser amplio y solidario, sin ser –paradójicamente– los personajes principales de las historias que protagonizan. Por esta razón, no son convocados en calidad de *sujetos*; aparecen fugazmente para luego des-aparecer, una vez conseguido el objetivo de los candidatos electos.

Didi-Huberman es quien mejor ha reflexionado sobre esta incómoda ecuación que se teje entre ocultamiento y exposición, al categorizar esos extremos como la escalada de un círculo vicioso que acaba por morderse la cola.

El pobre pueblo humilde de las «telerealidades», que se parte de risa, cree sinceramente brillar pero pronto llorará, apiadado de sí mismo –siempre bajo contrato, perder programado– antes de desaparecer en los cubos de basura del espectáculo (Didi-Huberman, 2014, p. 15).

En la contramarcha de este discurso, al que algunas consignas quieren acostumbrarnos, se *costuran* algunas situaciones ficcionales como las que despliega el escritor Luiz Ruffato cuando realiza su propia cartografía del proletariado. Se trata de un posicionamiento alejado de esa praxis política y por eso puede ser valioso; pues no quiere hacerse de imágenes impostadas que faldeen perspectivas como de instalarse en la médula misma de la pobreza como condición de emergencia.

Ruffato sabe que, como enseñó Walter Benjamin, para los pobres, el estado de excepción en el que ahora viven –y en el que siempre vivieron– es permanente (Benjamin, 2009) [Tesis VIII]. Si para otras camadas de la población es posible hablar de un progreso que suponga un mejoramiento de sus bases productivas, no es el caso de quienes han quedado al margen del sistema capitalista. «Estado de excepción» –en este contexto– equivale a una restricción permanente de derechos que resulta de la falta de oportunidades. De allí el costado singular de este punto de vista, ante una derechización de la economía que los siga ignorando

por ser el vagón de cola de la historia. El novelista sabe de lo que estamos hablando y puede distinguir perfectamente una acción progresista de un gesto de hipocresía, travestido de buenas intenciones. Nacido y criado en un barrio popular de una ciudad interiorana del Brasil profundo, tiene en claro que hay ciertas fotografías que no se pueden negociar porque la pobreza no es una unidad monolítica reducida a una fórmula electoral, sino un enclave de variación y heteronomía rico en diversidades.

Conforme a lo dicho, el autor mineiro es un escritor a la vieja usanza, de esos que creen que la literatura no puede construirse fuera del enclave sociocultural en el que es engendrada. No obstante, es –al mismo tiempo– dueño de un estilo narrativo tan prolífico en contenido y densidad que presentiza la pobreza de otra manera, sacándola de los lugares comunes en los que algunos poderes de turno quieren instalarla para hacerla objeto de dádivas. Y mucho más todavía. Como está liberado de estereotipos ideológicos que confinan sus potencialidades a aspectos repetitivos y tediosos, puede descubrir modos originales de legibilidad y reconocimiento, los cuales le aseguran una fuerza política irrenunciable.

Al lado de la fastuosa pentalogía denominada *Inferno Provisório* configurada alrededor de la matriz cultural de Cataguases, su ciudad natal; *Eles eram muitos cavalos*, la novela publicada en 2001, es una potente revelación por la que bien vale la pena dejarse interpelar. Constituida por 70 fragmentos de diferente extensión y espesor, refiere situaciones variadas recogidas en vivo que tienen como denominador común el estado de necesidad y urgencia. Son instantáneas del conurbano de São Paulo, autenticadas a partir de una cámara que flagra episodios del día a día y en el que circulan «parcelas de humanidades» –como las llama Didi-Huberman– que se las arreglan para sobrevivir. En ellas late una experiencia colectiva acompañada de miseria –claro–, pero con un objetivo genuino: no el de diagnosticar la carencia como motor de inanición y deshonra, y sí la de crear las condiciones necesarias para incluir las postergaciones históricas de una clase vapuleada.

Las inquietudes de Didi-Huberman introducidas al inicio de la reflexión no son ajenas a las del escritor brasileño, sólo que éste las penetra con mayor agudeza cuando visibiliza al sujeto político en medio de esa masa que es, muchas veces, presa de un espectáculo del que no puede salir.

IV

Los actos eleccionarios nos dejan exhaustos porque –además de repetitivos e insistentes– no se salen de los libretos acostumbrados. Al lado de las promesas universales de trabajo, seguridad, salud y educación en los casos más descollantes, y de cloacas, rutas y obras viales en los de menor monta; sobresalen algunas propuestas políticas que –según el tenor de las encuestas– van aggiornándose conforme la conveniencia del momento o el ranking parcial de sondeos de opinión. No vale la pena repasar nombres y partidos, pues supondría instalarnos en un tedio del que preferimos salir rápidamente. Hay que decir –sin embargo– que los balotajes le aportan a la discusión el sabor diferido que la práctica democrática exige colocándonos en la posición de terceros de una disputa. Depositada nuestra boleta en la urna, queda saber si de este ejercicio aprendemos alguna cosa que sume, o no.

Lo verdaderamente patético de todo este proceso es la labor de las encuestas que acompañan los comicios, desacertando la mayoría de las veces y confundiendo a la opinión pública las veces restantes. Y esto, no porque el instrumento en sí mismo fracase o sirva a intereses espurios, sino porque la constitución de datos erróneos presentados como evidencias fidedignas pueden hacerle creer a los funcionarios electos que están exentos de crítica por haber accedido al poder. Si los números que aseguran el posicionamiento de los candidatos durante la contienda electoral no se comparan con la realidad hasta el recuento mismo de los sufragios, ¿cómo se puede creer que del camaleonismo de los úl-

timos minutos surja algo que se asemeje a la representación popular?

El desafío de los resultados inviabiliza a la encuesta como procedimiento al ser comparada con los métodos cualitativos de los que se pueden echar mano a la hora de la verdad, sobre todo si de la verdad estamos hablando. Sin ir más lejos, la literatura puede sustituirle en importancia porque navega en aguas más firmes, por lo menos. La ficción de corte realista indaga en aquellos reductos de la sociedad que quedan fuera de las estadísticas, pero que son alcanzados por la intención de voto cuando, tales votos sirven a intereses mezquinos. Es cierto que no siempre y con la misma fuerza; eso depende de los autores que uno decida consultar. Luiz Ruffato es un buen escritor para tener en cuenta con el libro *Eles eram muitos cavalos* sobre el que me estoy extendiendo, ya que en él releva —con pulso de cirujano— los datos de la pobreza en Brasil. Lo hace con perspectiva panorámica y desde una aguda percepción crítica, ilustrando las dificultades del país vecino a la hora de vérselas con una política social inclusiva. Pese a tener el perfil de una novela, es una clara radiografía del contexto suburbano hecha a partir de retazos de circunstancias que atañen a los sectores empobrecidos de la ciudad de São Paulo y que pueden replicarse en otros espacios urbanos de América Latina. De hecho, no es una encuesta, aunque puede funcionar de esa manera si le damos la oportunidad de mensurar porcentualmente los registros de su diagnóstico.

Tomando a modo de referencia un día cualquiera de la semana, que —en este caso— coincide con el martes 9 de mayo del 2000, el autor de Minas Gerais recupera flashes de la vida paulistana que suceden entre las 6:42 y las 17:27, valiéndose de un recorte ocasional y no premeditado. Es como si fotografiara las instantáneas de una larga caminata por la periferia y, al hacerlo, confeccionara un cuadro de situación en el que los sujetos son flagrados en su cotidianidad. Por tratarse de personajes limitados a su inmediatez, un mapeamiento estadístico puede ser efectivo al fundirlos en una generalidad y reducirlos a una cifra. No obstante, en un enclave de este tipo, hay que ver si resulta sufi-

ciente ignorar la experiencia acumulada y simplemente tabularla.

Lo verdaderamente impactante de esta narrativa, que propone el mencionado autor, radica en la recolección de la muestra, puesto que los episodios traídos a colación acontecen en forma casi simultánea y ofrecen una valoración de conjunto. Las diferentes clases sociales aparecen concatenadas porque —aunque duerman en barrios distintos— se necesitan por una cuestión de sinergia. De este modo, empresarios, choferes, domésticas, mendigos, funcionarios, delincuentes, estudiantes y otros miembros de la jungla citadina se dan la mano en esta sucesión insulsa. Ahora bien, así como no se reconoce sesgo previo a la hora del encuadre, tampoco se anticipan definiciones de género, raza, edad y condición social que permita encolumnarlos en una fórmula unívoca. Menudo trabajo para los clasificadores de todas las especies.

Hay una matriz de disidencia, sin embargo, en la que radica la fuerza de esta apuesta verbal y que es inmune a la encuesta. Aun cuando sea difícil calibrar el universo de la indagación empírica, no cualquier mirada sirve y en esto debemos ser prolijos. Si la mitad más uno de la sociedad capitalista está integrada por sectores sociales lindantes con la pobreza, no es lo mismo un pobre a secas que un delincuente como no es lo mismo un trabajador empobrecido que un vago de siete suelas. Y esta perspectiva —en ocasiones no tenida en cuenta— es innegociable para el escritor mineiro que quiere registrar el esfuerzo colectivo de los invisibilizados de la historia y sacarlos del anonimato perturbador que los estigmatiza.

Por esta razón, el foco narrativo devenido «cámara», según la tipología de Norman Friedman (Morales Leite, 1994, p. 62), se detiene en ese lugar en el que el estereotipo apunta a un ser humano y no a una ecuación matemática singular. Y si de repente aparecen mezclados niños y ratas conviviendo en condiciones de miseria o jóvenes victimizados por la fuerza policial es que todavía queda mucho por hacer. Aunque la primera versión del libro fue publicada antes de la presidencia de Lula, los millones de libros vendidos con posterioridad coinciden en señalarlo como

una buena herramienta de política social. Su difusión en otros países –recientemente iniciada– tal vez pueda demostrar que a la debilidad de las encuestas se puede oponer la agudeza de un pensamiento sostenido.

V

Al terminar la séptima tesis de su inconclusa filosofía de la historia, Walter Benjamin se concentra en la tarea del materialista histórico y afirma que «todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no se puede pensar sin horror» (Benjamin, 2009, p. 21). Apela –sin dudas– a la contraparte de barbarie que ofrecen los documentos de cultura legitimados por el poder. Ahora bien, que no puedan «contemplarse sin espanto» –conforme otra traducción– significa que el costo social y político de la herencia cultural, es serio. Un historiador formado en la escuela de Benjamin tendría que atender a ese costado ignorado y barajar las cartas de nuevo.

Es lo que hace Luiz Ruffato, tal vez sin saberlo, al recusar las formas tradicionales del canon literario y adoptar el modo épico como instrumento de comunicación. Así, y entendiendo a la novela como un género burgués insuficiente para su objetivo, a lo largo de una saga que incluye cinco libros escritos entre 2005 y 2011, presenta una radiografía del proletariado brasileño nacido de las ruinas del proyecto civilizador. De acuerdo con el pensamiento ruffatiano, para los sujetos excluidos de la trama oficial, el relato de sus peripecias exige un buceo más prolijo de sus condiciones productivas que el que puede aportar la determinación de sus causas. El macrotexto devenido *Inferno Provisório* evidencia este esfuerzo de comprensión y acercamiento a la matriz popular.

El escritor elige como escenario de sus relatos la ciudad de Cataguases, situada en la Zona da Mata de Minas Gerais y su perspectiva se ciñe a la orilla derecha del río Pomba donde se

aloja la mano de obra barata que alimenta las fábricas de la región. Con la mirada detenida en ese paraje, pretende focalizar los márgenes de experiencia que se pueden construir desde la miseria para pensar un Brasil diferente y plural; cuenta para ello sólo con los intersticios que deja al descubierto el discurso dominante, pero –al mismo tiempo– con el testimonio acuciante de las vidas arrojadas a la deriva.

La saga abarca un período temporal que atraviesa la segunda mitad del siglo XX e incluye –al menos– tres generaciones. El punto de partida es el universo rural de los inmigrantes italianos que se dedican a la labranza. El primer volumen, *Mamma, son tanto felice* (2005) se concentra en el núcleo poblacional que da origen a la *diáspora de los sobrantes*, esparcidos en los rincones incómodos de la ciudad. Los volúmenes que siguen –*O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008) y *Domingos sem Deus* (2011)– son claramente urbanos y focalizan en la movilidad interna de ese enclave social que se afianza como puede para construir ciudadanía. De los años 60 en adelante, la narración se construye en torno de la afirmación del modelo económico capitalista del cual, ese grupo humano retratado, es suplemento y residuo.

Cada uno de estos textos contribuye a la reflexión de conjunto y le imprime un sesgo particular que lo connota como un *infierno provisorio*. En este marco, el título del ciclo es sugestivo. Luiz Ruffato lo toma del poeta Murilo Mendes, mas lo interpreta a su manera. El verso en cuestión que le da nombre, «prefiero el infierno definitivo a la duda provisoria» está trabado a su inversión semántica. Si el concepto evocado puede asociarse a las necesidades insatisfechas de la clase social puesta en escena, su provisoriedad depende de condiciones objetivas que pueden relevarse para asegurar su continuidad o instituir su transformación.

A la imagen de la locomotora de la historia que propone Marx, Walter Benjamin le suma otra vinculada al freno de emergencia que interrumpe su funcionamiento (Benjamin, 2009, p. 37) [Ms–BA 1099]. Ruffato es consciente de este doble movimiento, el de la carrera de la exclusión que soporta el huracán

llamado progreso y el del desfase estructural de un capitalismo gastado, acrítico y autoinmune que reclama un cambio de escenario. Por esta causa, los personajes pobres de sus textos acusan el costo, la mayoría resignada con su destino incommovible y sólo algunos pocos avizorando salidas reales. En estos últimos asoma, frágil, el conato de resistencia en el que se apoya la revolución proletaria siempre diferida.

La apuesta radical de este bardo del proletariado no se circunscribe a la denuncia. A él le interesa, también, «encontrar las condiciones de recuperación de la experiencia en los mismos fenómenos que producen su desaparición» (Amengual, 2008, p. 45), para decirlo en términos benjaminianos. De ahí el detenimiento incisivo en cada una de las microhistorias de la vecindad que conjugan la dinámica del día a día para ganarse el pan con las fuerzas de reificación que conspiran en contra. Me refiero a la ingenua fe evangélica que se esparce por doquier para adormecer la conciencia como también a la publicidad mercadotécnica que –recurrente– se apropia de esos deseos de emancipación convirtiéndolos en resabios consumistas.

Ahora bien, aunque Ruffato diagnostique cierta anomia posmoderna en la construcción del tejido histórico-social, su apuesta narrativa no se equivoca. El proyecto centrífugo de relato al que adhiere se sitúa en las antípodas de cualquier modelo neoliberal que se precie, porque su punto de partida es diferente. No necesita estereotipar al pobre ni soñar con una reconciliación sin aristas de las clases en disputa. Lo que mueve el acto escritural de su pluma pasa por el programa en ciernes con el que se identifica, la inclusión del proletariado –sus conquistas, sus luchas, sus fracasos– en los atisbos de una historia social de la cultura como la que impulsara alguna vez Mario de Andrade en los inicios del Modernismo brasileño y cuya continuidad y remozado, la literatura del país tropical se debe a sí misma.

VI

*«Aqui reúno esse passado, 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 referido, 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 «nosotros, los pobres, salimos para no volver nunca más» (Ruffato, 2016, p. 98), ese destino inexorable es jaqueado por un accidente automovilístico que pone fin a su existencia a los 26 años.

El trasfondo de esta historia es autobiográfico y así lo deja sentado el escritor en ocasión de algunas entrevistas en las que se remite 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– «se reproducen integralmente, apenas actualizando, corrigiendo la ortografía y muy raramente la puntuación» (p. 22).

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 atribuye esa sensación a la casi oralidad que destila su lenguaje. De esta manera, 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 promisor 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 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 (p. 113) [Traducción propia].

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 este desarrollo— que Célio no se hubiera comprometido activamente si la conciencia de clase no lo hubiera aguzado. 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 observación 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 de enero de 1976, se anima a contrariar los principios que antes defendía con uñas y dientes: «A veces, Dios me perdone, 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» (p. 102). En la siguiente, que corres-

ponde al 7 de marzo del mismo año, explota de ira al saber que la consulta médica de su padre ha sido postergada. «¿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» (p. 104).

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 presumir que las líneas que esboza en la penúltima carta fechada el 5 de febrero de 1978, «quiero estar aquí firme cuando nuestro presidente del sindicato asuma el puesto» (p. 126), aludan claramente a Lula y a 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, hasta el 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, que-

da 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 minero constituye una de las lecturas perturbadoras del período militar que no puede faltar en ningún archivo de la memoria.

Bibliografía

- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2009). ¿Qué es un paradigma? En G. Agamben, *Signatura rerum. Sobre el método* (pp. 11-44). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Amengual, G. (2008). Pérdida de la experiencia y Ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin. En G. Amengual, M. Cabot, & J. Vermal, *Ruptura de la tradición: estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger* (p. 190). Madrid: Trotta.
- Benjamin, W. (2007). *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2012). París, capital del siglo XIX (1935). En W. Benjamin, *El París de Baudelaire* (M. Dimopulos, Trad., pp. 43-64). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2012). París, capital del siglo XIX. Una presentación (1939). En W. Benjamin, & J.-M. Monnoyer (Ed.), *Escritos franceses* (H. Pons, Trad., pp. 329-353). Buenos Aires: Amorrortu.
- Benjamin, W. (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (B. Echeverría, Trad.) Rosario: Prohistoria.
- Benjamin, W. (2012). Zentralpark. En W. Benjamin, *El París de Baudelaire* (pp. 243-285). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Blanqui, A. (2002). *La eternidad por los astros*. Buenos Aires: Colihue.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin*

- y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Carrano Castro, M. (2010). *A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Dealtry, G. (2009). Cidades em ruínas: a história a contrapelo em *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 209-221.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Douailler, S. (2013). El 'hallazgo' Blanqui. En E. Jozami, A. Kaufman, & M. Vedda, *Walter Benjamin en la ex ESMA* (pp. 103-113). Buenos Aires: Prometeo.
- Eloésio, P. (2012). *Luiz Ruffato, Eles eram muitos cavalos*. Obtido em 24 de noviembre de 2015, de Amerika : <http://america.revues.org/350>
- Ferreira de Oliveira, M. V. (2011). *A Ruína e a Máscara: as contradições de uma modernização conservadora em Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato. Juiz de Fora: Universidad Federal de Juiz de Fora.
- Forster, R. (2014). *La travesía del abismo. Mal y Modernidad en Walter Benjamin*. Buenos Aires: FCE.
- Moraes Leite, L. C. (1994). *O foco narrativo*. São Paulo: Atica.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ribas Hauck, M. A. (2013). *Migrações geográficas e textuais em Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato. Belo Horizonte: PUC-Minas Gerais.
- Ruffato, L. (2016). *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ruffato, L. (2011). *Domingos sem Deus*. São Paulo: Record.
- Ruffato, L. (2007). *Eles eram muito cavalos*. Rio de Janeiro: Best Bolso.
- Ruffato, L. (2013). *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Ruffato, L. (2005). *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffato, L. (2008). *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffato, L. (2005). *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffato, L. (2006). *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record.
- Valim de Melo, C. (2012). Fisiognomia da contemporaneidade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. En G. M. Gomes, *Narrativas contemporâneas. Recortes críticos sobre literatura brasileira* (pp. 47-70). Porto Alegre: Libretos Universidade.

MAMMA, SON TANTO FELICE: LA NARRATIVA DE RUFFATO DESDE WALTER BENJAMIN

Ximena Rodríguez
(Facultad de Lenguas, UNC)

Silvia Nataloni
(Facultad de Lenguas, UNC)

Resumen: En nuestro análisis de *Mamma, son tanto felice*, del escritor mineiro Luiz Ruffato, nos concentramos en los personajes que se manifiestan como sujetos que atraviesan la experiencia de sufrimiento, en quienes el reclamo tácito de justicia forma parte de ese «eco de voces acalladas» de las que en su contexto habló el pensador judío alemán Walter Benjamin en la Tesis II *Sobre el concepto de historia*. Este reclamo que, en escasos momentos, aparece de manera explícita en las voces de algunos de los sujetos ruffatianos detona en nosotros -los lectores- como resorte movilizador para poner en relevancia los conceptos benjaminianos de felicidad pendiente, injusticia, experiencia de sufrimiento, recordación y acción política. Como actores sociales del presente que somos, salimos al encuentro de la violenta realidad que nos circunda y que se evidencia en la ficción del autor brasileño.

Palabras clave: felicidad pendiente – injusticia – experiencia de sufrimiento – recordación – acción política

«Lo que los abuelos humillados esperan es que se les haga justicia»

Reyes Mate

Introducción

Mamma, son tanto felice, publicado en 2005, fue el primer volumen de la pentalogía original de *Inferno Provisório*.

Luiz Ruffato, nacido en Cataguases, Minas Gerais, en 1961, antes de publicar *Mamma, son tanto felice*, publicó cuentos, poesías, ensayos y la obra *Eles eram muitos cavalos*, en 2001; con la cual obtuvo varios premios y logró notoriedad en Brasil.

En 2016, Ruffato terminó de reestructurar y reescribir *Inferno Provisório* que lanzó en una nueva edición de volumen único; hasta ahora, sólo en portugués.

Mamma, son tanto felice cuenta con seis relatos (uno de ellos: «A expiação» [La expiación], dividido en tres partes) que conforman unidades independientes. El autor presenta un ensamble de momentos y recuerdos violentos a través de un discurso fragmentado, escenas en retrospectiva y un juego de multiplicidad tipográfica que mantiene expectante al lector. A diferencia del resto de los volúmenes que conforman *Inferno Provisório*, *Mamma...* propone como escenario para la mayoría de sus relatos la zona rural, donde, mediante las voces de las generaciones del presente, la de los hijos, hace un recorrido analéptico de las vidas de los Micheletto, los Bicio, los Finetto, los Spinelli, los Pretti; todas ellas familias italianas establecidas en pequeñas fincas de los alrededores de Rodeiro que se dedicaban a trabajar la tierra. Desde el foco narrativo, el autor muestra el parecer de algunos de los descendientes de aquellos inmigrantes, descendientes que, a su vez, decidieron emigran o *huir* a la ciudad (Cataguases, São Paulo, Río de Janeiro) con la esperanza de un futuro más prometedor.

En nuestro análisis nos concentraremos en los personajes que se manifiestan como sujetos que atraviesan la experiencia de sufrimiento, para quienes el reclamo tácito de justicia aún forma parte de ese «eco de voces acalladas», referido por el pensador Walter Benjamin en su Tesis II *Sobre el concepto de historia*. Este reclamo que, en escasos momentos, aparece de manera explícita en las voces de algunos de los personajes, detona en nosotros, los lectores, como resorte movilizador para poner en relevancia las ideas de felicidad pendiente, injusticia, experiencia de sufrimiento, recordación, y acción política; lo que lleva a convertirnos en receptores resistentes, antagonistas de la realidad violenta que hoy

nos circunda y que se evidencia en los diferentes períodos de la ficción ruffatiana.

No permitido olvidar

Entendemos el título del volumen que nos ocupa como un enunciado irónico: *Mamma, son tanto felice*; pues el dolor y las experiencias de sufrimiento cobran protagonismo en cada uno de los relatos. A pesar de esto, reconocemos también el valor documental de esta obra, dado que el autor se adentra en las incidencias de la inmigración italiana en Brasil, específicamente, en la comunidad rural del estado de Minas Gerais y nos hace conocer los entretelones del proceso migratorio.

Mamma, son tanto felice es, a su vez, el título de una canción popular compuesta en 1940 por Cesare Andrea Bixio y Bixio Cherubini, que el autor mineiro usa de epígrafe para el título de esta novela y cuya primera estrofa dice:

| Italiano |
|---|
| Mamma son tanto felice perche retorno da te. La mia canzone ti dice che il pui belgiorno per me. Mamma son tanto felice Vivere lontano perche? |

| Español |
|---|
| Mamá me siento tan feliz porque retorno a ti. Mi canción te dice que es el día más bello para mí ¡Madre soy tan feliz! ¿Vivir lejos por qué? |

Esta canción pasó a ser una insignia nostálgica de los inmigrantes italianos en América Latina, inmigración protagónica en la novela de Ruffato, cuya construcción ficcional vamos a articular con los mencionados conceptos benjaminianos de olvido-recordación, felicidad pendiente, injusticia, sujeto de conocimiento histórico, punto de encuentro entre pasado y presente y acción política.

Dice Benjamin en la Tesis II «¿Acaso no flota en el ambiente algo del aire que respiraron los que nos precedieron? ¿No hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de voces acalladas?» (Reyes Mate, 2009, p. 67).

Estas dos preguntas de la Tesis nos remiten a la canción «¡Madre soy tan feliz!» y sirven para ilustrar el marco histórico-social de la inmigración italiana en Brasil. Fue 1870 el año que marcó el comienzo del primer período de migración de la península itálica hacia América. Brasil proclama la Libertad de Vientre en 1871 y en mayo de 1888 instauro la Ley Áurea, ley que convirtió a la nación vecina en el último país de América en abolir la esclavitud, pues la férrea oposición de los terratenientes del medio agrario demoró el proceso dado que estos exigían al gobierno una indemnización. No obstante los palos en la rueda, el texto de la Ley Áurea fue sucinto; sostiene en su artículo 1º: «É declarada extinta desde a data desta Lei a escravidão no Brasil» [Es declarada extinta desde la fecha de esta ley la esclavitud en Brasil] y en el artículo 2º: «Revogam-se as disposições em contrario» [Se revocan todas las disposiciones en contrario] (Bandedchi, 1969, p. 229). La brevedad de la norma exigió una abolición inmediata e incondicional de la esclavitud, sin prever indemnización alguna como tampoco establecer, a la par, medidas prácticas para asimilar a los ex esclavos a la sociedad brasileña. Así, con el proceso de abolición de la esclavitud, se dio inicio a la inmigración italiana vinculada a la expansión de las plantaciones de café.

«¿Vivir lejos por qué?», dice la letra; tal vez los autores de la canción cayeron en el complejo entramado del olvido... Pues bien, debemos entonces echar mano a la recordación⁶. A partir de la unificación de Italia las reformas socioeconómicas que se llevaron a cabo en ese país, afectaron, sobre todo, los derechos sobre la propiedad de la tierra a través de la aplicación de un impuesto

⁶ El término que usa Walter Benjamin es «Eingedenken», connota los significados de *danken* (agradecer) y *Gedächtnis* (memoria); por otra parte, recordación viene de *cor* (corazón). Reyes Mate entiende, y nosotras compartimos esa opinión, que la recordación relaciona la memoria con la razón sentida (2009, p.237).

altamente irracional. El impuesto era tan elevado que, en la mayoría de los casos, ni siquiera entregando el total de la cosecha se alcanzaba a cubrir ese tributo. Tal situación derivó en el embargo y expropiación de las tierras a favor del gobierno. Ese período impulsó a las clases más pobres a buscar mejores horizontes. Brasil, que empezaba el proceso de pérdida de mano de obra esclava, distribuyó panfletos y pancartas por toda Italia promoviendo una buena imagen del país y prometiendo una tierra de trabajo con futuro alentador. Rápidamente, miles de italianos comenzaron a comprar pasajes para este país tropical con la esperanza de conseguir ahí condiciones de vida más dignas. Pero... cuando la limosna es grande hasta el santo desconfía...

Paula Bicio, quien protagoniza el segundo texto del volumen de Ruffato, «Sulfato de morfina» [Sulfato de morfina], corrobora el dictado: «... assim, nos primórdios... assim, sempre... uma praga, uma maldição desembarcada do navio Carlos R., em Santos, camuflada na bagunça das tralhas recolhidas aos baús...» (Ruffato, 2005, p. 40). [«... así, en los primeros tiempos... así, siempre... una plaga, una maldición desembarcada del navío Carlos R., en Santos, camuflada entre la confusión de cosas traídas en los baúles...»] (2011, p. 44).

Esta referencia nos permite ubicarnos temporalmente: el navío Carlos R. perteneció a la empresa naviera La Veloce que fundó en 1887 Carlo Raggio en Génova. Este barco, construido como vapor de carga, fue adaptado y transformado para el traslado de migrantes y junto al Fortunata R. fueron las líneas exclusivas de pasajeros hacia Brasil de esta empresa. El Carlos R. cesó sus actividades como medio de *transporte de pasajeros* —al menos con ese nombre— después de 1894, como consecuencia de un trágico viaje en donde fallecieron unas 300 personas de un total de 1.400 por un brote de cólera; producto del hacinamiento y de las pésimas condiciones higiénicas.

De acuerdo con el contexto de las narrativas, podemos presumir que buena parte de lo que se cuenta en *Mamma, son tanto felice* se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX; arriesgándo-

nos a precisar que los relatos referidos a los primeros inmigrantes son rememorados por personajes de las décadas de 1950 y 1960, es decir, los hijos de tales inmigrantes. Las historias tienen como máxima intercalar las remembranzas de los personajes a través del recurso de analepsis, transportándonos –por momentos– a los albores de la inmigración, a los escenarios de aquellos llegados italianos a tierras brasileñas. Como lo vemos en «Uma fábula» [Una fábula]:

uma grota adquirida com o sol amontado nas costas nos encabritados cafezais do Piauí, solto no mundo, desmamado de pai e mãe, enfezado na empreita da limpa das «ruas» até a panha dos grãos maduros, para depois, orgulhoso, nota sobre nota, escriturar aquele mataréu vassalo de bicharia selvagem... (Ruffato, 2005, p. 16).

[un terreno adquirido a base de traer el sol montado en la espalda en los encabritados cafetales de Piauí, libre en el mundo, destetado de padre y madre, empeñado en la misión de limpiar los «trillos» hasta recolectar los granos maduros, para después, orgulloso, billete sobre billete, escriturar esa tierra cubierta de maleza, infestada de animalejos salvajes ...] (2011, p. 16).

Orgulhoso, dice Ruffato, se sentía el Micheletto; no dice *feliz*. Tampoco Paula Bicio hace alusión a algún soplo de felicidad... A nuestro parecer, el autor de *Inferno Provisório* podría haber sido aquel cronista que Benjamin pretendía para escribir la historia. Un cronista que no se detiene en grandes acontecimientos ni en heroicas hazañas, sino que mira la «letra pequeña» (2009, p. 82), los detalles inadvertidos que la historia convencional ha dejado de lado; pero que –alguna vez– escuchó de la voz de sus abuelos.

Por eso cuando indicamos felicidad, entendemos que es un concepto que tácitamente lleva el prefijo *in*. Podríamos reducir su significado a pequeños momentos de satisfacción o regocijo que no incluyen –de ninguna manera– la noción de plenitud.

¿Por qué? Porque los sujetos de estas historias están ligados a la experiencia de sufrimiento semejante a la que atraviesa el sujeto benjaminiano, que es el oprimido, el vencido. Es un concepto de felicidad vinculado a lo que pudo ser y no fue. Sufrimiento que aún no ha sido redimido. De ahí que agreguemos al concepto de felicidad los adjetivos de *frustrada* o *truncada*, pues se trata de una felicidad pendiente. Marcas de felicidad que esperan ser redimidas abundan en los textos ruffatianos. El personaje de Chiara Bicio al momento de contraer matrimonio empieza a transitar la experiencia de sufrimiento. «Na tarde em que avistou, ... a casa seis-cômodos náufraga no fundo da perambeira, a ampulheta da vida de Chiara Bicio, a Micheletta velha, inverteu-se: ela começou a morrer» (Ruffato, 2005, p. 20-21). [«La tarde en que... avistó la casa de seis habitaciones náufraga al fondo del precipicio, el reloj de arena de la vida de Chiara Bicio, la Micheletta vieja, se invirtió: comenzó a morir»] (2011, p. 22).

Por su parte Paula, con la mente empapada de recuerdos, piensa en su hermana Chiara:

«Minha irmã!, minha irmã! ... empurrada por um bicho-homem Micheletto para o fundo do fundo de uma barroca... algemada nos cordões-umbilicais de gravidezes sem-fim, mirrando num quarto de portas e janelas trameladas por fora, da família exilada... e ocultou-se cinzenta... sabendo-se em ruínas, um casamento e a felicidade advinda... que aos catorze anos almejava (Ruffato, 2005, p. 39).

[«}Hermana, hermana! ... empujada por una bestia-hombre Micheletto hasta el fondo del fondo de un valle... esclavizada con los cordones umbilicales de embarazos sin fin, apagándose en un cuarto de puertas y ventanas atrancadas por fuera, exiliada de la familia... y se ocultó taciturna... sabiéndose en ruinas, que con el matrimonio llega la felicidad... que a los catorce años anhelaba] (2011, p. 43-44).

Chiara Bicio tenía catorce años al casarse con Micheletto, catorce años cuando comenzó a morir; cuando comenzó a parir

una prole de nacidos e «inacidos», a ser desdeñada por su marido por «entendê-la inapetente para gerar filhos-homens, ou, parindo-os, para administrá-los vivos...» (2005, p. 18). [«considerarla incompetente para engendrar hijos varones o, una vez paridos, para lograr que siguieran vivos...»] (2011, p. 19). Una acusación que pone a la mujer en un lugar de injusticia: el hombre culpándola por un acto que la biología puede o no dar.

Al igual que Paula en «Sulfato de morfina», en «Uma fábula» el narrador heterodiegético con focalización interna en Andrés, recuerda el trato que Micheletto daba a su madre Chiara:

algemando-a nos cordões umbilicais de gravidezes sem-fim, largando-a desamparada, mingando num quarto de portas e janelas trameadas por fora, de onde saiu, trinta e cinco anos, rija, enrolada numa toalha-de-mesa, ... para comparecer decente à missa de corpo-presente, vestiram-na em madeira, ... (Ruffato, 2005, p. 21).

[maniatándola con los cordones umbilicales de embarazos interminables, dejándola desamparada, apagándose en un cuarto de puertas y ventanas atrancadas por fuera, de donde salió, con treinta y cinco años, rígida, envuelta en un mantel ... para hacerla comparecer con decencia en la misa de cuerpo presente, la vistieron de madera, ...] (2011, p. 22-23).

Si relacionamos las citas de ambos relatos, notamos que son veintiún años de Chiara Bicio *algemada*, despersonalizada, cosificada hasta el punto tal que, en su último estertor, la vistieron de madera. Siguiendo la lógica de este análisis, Chiara pasa a conformar la letra chica de la historia, a ser «la sangre estúpida de los partos» (Ruffato, 2011, p. 22), a ser parte de «aquellos que ansiaron la dicha y se quedaron en la cuneta de la historia» (Reyes Mate, 2009, p. 82). Pasa a ser, como dice Benjamin, «la pequeña sustancia» (2009, p. 267) reducida a lo desechado. Se asemeja a la figura de la manta zurcida: en donde dice más del tejido de un manto el zurcido de un extremo que el resto que está impecable. El zurcido no es todo el manto, es una mácula que

afecta al manto en su totalidad como la injusticia pendiente afecta a la historia en su conjunto; es una impronta sobre el pasado y el presente que persiste como una mancha que espera ser removida, como una injusticia que espera ser redimida.

Esa cuneta que en Chiara Bicio se da por ser el blanco de la violencia masculina en el seno familiar, en presencia de los hijos, que en muchos casos, lamentablemente, la entienden *como normal, como parte de...*, la podemos ejemplificar en los siguientes fragmentos:

(Eu apertava as orelhas com as mãos, punha o travesseiro sobre a cabeça, enfiava-me debaixo da coberta, mas nada tolhia-me de ouvir os berros. ...«Vamos lá, Fernando, vamos separar eles», mas meu irmão mantinha-se hirto, ... A Norma, que dormia no sofá da sala, gritava, gritava, numa tentativa absurda de abafar a balbúrdia. Então, eu pegava a Nelson pela mão e engabelava-o, sussurrando o que me viesse à cabeça, para ver se estancava seu choro.

De manhã, minha mãe, sem jeito, disfarçava o braço roxo, o olho roxo, a perna roxa, o corpo moído (Ruffato, 2005, p. 50).

[[Yo me apretaba las orejas con las manos, me ponía la almohada sobre la cabeza, me metía bajo la cobija, pero nada me libraba de oír los gritos. ...«Vamos, Fernando, vamos a separarlos», pero mi hermano se mantenía tieso,... Norma, que dormía en el sofá de la sala, gritaba, gritaba, intentando absurdamente sofocar el alboroto. Entonces, yo tomaba a Nelson de la mano y lo distraía susurrándole lo que me viniera a la cabeza, para ver si lograba que dejara de llorar.

Por la mañana, mi madre, desencajada, mal disimulaba el brazo amoratado, el ojo amoratado, la pierna amoratada, el cuerpo molido] (2011, p. 57).

Haciendo una interpretación dinámica del pie de página de Reyes Mate que dice: «Hay segmentos sociales para los que el orden establecido es la miseria estabilizada» (2009, p. 145) hacia el libro *Mamma, son tanto felice* podríamos reescribirlo de la

siguiente manera: hay espacios familiares para los que el orden establecido es la violencia patriarcal estabilizada. Por ejemplo, cuando Nica Finetto se justifica ante sus hijos y dice: «“Bati na porta”. “Bati na quina da mesa”» (Ruffato, 2005, p. 50). [«“Me golpeé con la puerta”. “Me golpeé con la esquina de la mesa”»] (2011, p. 57).

Y esa violencia patriarcal estabilizada se expande en una constelación hacia los hijos:

Fernando era como meu pai: altruísta. ... Catequista. Ajudava a bater laje nos loteamentos nascentes da cidade. ... Arrecadava presentes para o Natal dos Pobres. ... E bebia escondido do meu pai. ... E fiscalizava o comprimento da minissaia da Norma. ... E batia nela. (Ruffato, 2005, p. 61-62).

[Fernando era como mi padre: altruista. ... Catequista. Ayudaba como albañil en los incipientes trabajos de fraccionamiento de la ciudad. ... Recaudaba regalos para la Navidad de los Pobres ... Y bebía a escondidas de mi padre. ... Y fiscalizaba el largo de la minifalda de Norma. ... Y la golpeaba.] (2011, p 70).

Otra muestra más de violencia patriarcal es el caso del profesor Francisco Pretti, un sujeto instruido, aunque con la enraizada concepción de que es normal que la mujer sea golpeada:

Há uns cinco anos, vi o Faustino, por acaso... e o reconheci de longe. ... pensei em abordá-lo, abraçá-lo perguntar, E a vida, como vai indo? E o Casimiro, o Tõe, a Esmeralda, a Isabel... Eu queria saber deles? ... Que o Tõe está bem ...? Que a Esmeralda casou, coitada, com um sujeito muito trabalhador, mas que bebe muito, e que de vez em quando bate nela, deixa ela toda roxa, e que ela não sabe mais o que fazer? ... (Ruffato, 2005, p. 162-163).

[Hace unos cinco años, vi a Faustino, de casualidad... y lo reconocí de lejos. ... Pensé en abordarlo, abrazarlo, preguntar,

Y ¿qué tal? ¿cómo te está yendo? ¿Y Casimiro, Toe, Esmeralda, Isabel...? ¿Quería saber de ellos? ... ¿Que Toe está bien ...? ¿Qué Esmeralda se casó, pobre, con un tipo muy trabajador, pero que bebe mucho, y que de vez en cuando la golpea, la deja amoratada, y que ella ya no sabe qué hacer? ...] (2011, p. 190).

El profesor no expresa sorpresa ni indignación frente a la posibilidad de violencia manifiesta del hombre hacia la mujer, sino más bien acepta ese entorno y ese trato sin cuestionar.

Retomando el razonamiento teórico, el sujeto del conocimiento histórico benjaminiano, según la Tesis XII, es «la clase oprimida que lucha» (Reyes Mate, 2009, p. 197). Se trata de un sujeto que sufre, pero resiste y que, en la ocasión, se ajusta —en parte— al sujeto que atraviesa la experiencia de sufrimiento de Ruffato. El sujeto en el que piensa Benjamin se caracteriza por su debilidad, pero no está anestesiado, todo lo contrario, como dijimos antes, lucha y se resiste; es un sujeto que está en peligro, no obstante protesta y se indigna. En tanto el sujeto ruffatiano, atraviesa la experiencia de sufrimiento, se caracteriza por su debilidad, es un sujeto oprimido, está en peligro; sin embargo no protesta, no se indigna.

Aunque toda regla tiene su excepción. Carlos Silva Finetto (Lilito), hermano de Fernando, es un personaje ruffatiano que —como la generalidad— se aproxima al sujeto del conocimiento histórico benjaminiano porque atraviesa la experiencia de sufrimiento, pero —a diferencia de los otros— se indigna y resiste:

Abri a porta do cômodo deles, arranquei meu pai de cima da minha mãe, encarei seus olhos esbugalhados e disse: «Bate em mim, seu filho-da-puta!».

Peguei uma sacola de papelão, escolhi algumas mudas de roupa, enfiei uns trocados no bolso e fui para o trevo de Leopoldina pedir carona para São Paulo.)

Minha mãe nunca engoliu o fato de eu ter me rebelado contra meu pai, ... (Ruffato, 2005, p. 51).

[Abrí la puerta de su habitación, arranqué a mi padre de encima de mi madre, encaré sus ojos sorprendidos y le dije: «¡Golpéame a mí, hijo-de-puta!».

Tomé una bolsa de papel, escogí algunas mudas de ropa, metí unos centavos en mi bolsillo y me fui al crucero de Leopoldina a pedir un aventón hacia São Paulo.)

Mi madre nunca aceptó el hecho de que me hubiera rebelado contra mi padre, ...] (2011, p. 58).

Conforme la perspectiva del sujeto que sufre, la Tesis VIII, de Walter Benjamin, completa el cuadro del oprimido: «La tradición de los oprimidos nos enseña que ‘el estado de excepción’ en el que vivimos es la regla» (Reyes Mate, 2009, p. 143). En esta tesis, el pensador judío alemán dirige su mirada a los aplastados, quiere ver la realidad desde los oprimidos para quienes su forma de vida habitual es lo excepcional, la excepción –para ellos– es permanente. En los personajes de Ruffato la pobreza y la violencia son la regla, es el telón de fondo de todas sus historias. Un ejemplo de descripción bien lograda de este paisaje es cuando en «Uma fábula», Chiara, la Loca, sedienta pide ayuda a su hijo Andrés, quien:

viu, sentada sobre o colchão-de-capim, berço de percevejos, a Louca, debruçada sobre si mesma, uma estufada barriga emoldurada por braços e pernas só-ossos sobrando de uma camiseta ordinária, esdrúxulo bizorro, olheiras maquiando a escassa cabeleira lêndea, lençol pontilhado de pulgas esmagadas, sangue vazando para o chão irregular, ... Tem um inferno me secando os dentros ... (Ruffato, 2005, p. 22).

[vio, sentada sobre el colchón de capín, cuna de chinches, a la Loca, echada de espaldas, una barriga hinchada enmarcada por brazos y piernas raquíticos sobresaliendo de una bata ordinaria, excéntrico bicharajo, ojeras marcadas, la rala cabellera con liendres, sábana punteada de pulgas aplastadas, sangre derramándose hacia el suelo irregular. ... Hay un infierno secándome las entrañas...] (2011, p. 24).

Después de lo citado, nos arriesgamos a decir que, en Ruffato, el infierno en el que están inmersos algunos personajes constituye un estado de excepción permanente. Es un infierno visceral, porque les seca hasta las entrañas. Un infierno que consume.

El autor mineiro, mediante Chiara Bicio, nos permite desarrollar la idea de felicidad que espera ser redimida. Los citados recuerdos de Andrés (hijo de aquellos primeros inmigrantes: Chiara Bicio y Micheletto) nos conducen a interpretar lo siguiente: si bien Andrés no clama justicia, con su recordación saca a la luz la injusticia de las generaciones pasadas. Vincula la antípoda infelicidad-felicidad con el punto de encuentro entre generaciones pasadas y presentes; idea ligada, a su vez, a los conceptos de olvido y recordación.

Según la Tesis II, del filósofo alemán, «en la idea de felicidad late inexorablemente la de redención ... El pasado lleva consigo un índice secreto que le remite a la redención ... existe un misterioso punto de encuentro entre las generaciones pasadas y la nuestra. ...» (2009, p. 67).

Cuando Carlos (Lilito) regresa a su hogar después de la muerte de su padre, Adalberto Silva, invita a su madre a hacer un viaje en auto hacia Guaraparí; viaje en el que se entablan conversaciones sobre el pasado aún no redimido, pasado que Carlos no ha conseguido resolver e insiste traer al presente:

–Mãe, a senhora... a senhora foi feliz... com meu pai? ...

–... Claro que fui feliz. Um homem bom, seu pai... Certo, tinha seus defeitos...

Minha mãe nunca engoliu o fato de eu ter me rebelado contra meu pai, de ter evidenciado a sua ignorância, a sua hipocrisia,... de ter desvelado o quanto todos éramos cúmplices de sua vida torta ...

–E você, Carlinho... (...) conseguiu ser feliz?

–Ser feliz? Do meu jeito... acho que sim... (Ruffato, 2005, p. 50-51-52).

[–Madre, usted... ¿usted fue feliz... con mi padre? ...

–... Claro que fui feliz. Un hombre bueno, tu padre... Certo, tenía sus defectos...

Mi madre nunca aceptó el hecho de que me hubiera rebelado contra mi padre, de que hubiera evidenciado su ignorancia, su hipocresía, ... de que hubiera revelado hasta qué punto todos éramos cómplices de su vida retorcida...

—¿Y tú, Carlitos... (...) ¿lograste ser feliz?

—¿Ser feliz? A mi manera... Creo que sí...] (2011, p. 56-57-58-59).

Según Reyes Mate, no es lo mismo el olvido como desconocimiento del pasado, que está ligado a la ignorancia; que el olvido de no dar importancia al pasado, ligado a la injusticia.

Consonante con lo que acabamos de explicar, Nica —la madre de Carlos— se refugia en el olvido para no darle importancia al pasado, ligado a la injusticia. En cambio, Carlos, que se niega al olvido; pese al dolor opta por la recordación para, de cierto modo, redimir el pasado familiar atroz y sosegar el presente. Esta intención de traer *à tona* el pasado, sea para salvarlo o para explicar el presente, se pone de manifiesto cuando Nica quiere saber las razones del matrimonio frustrado de su hijo:

—Você... você gostava dela?

—Não sei... Acho que gostava... Não sei...

—Então... por que é que você se separou dela?

— A senhora não ia entender, mãe... É que... no fundo, no fundo... eu tinha medo, mãe...medo assim... de acabar... como a senhora e o pai... Eu não queria isso pra mim, mãe... A Mariana... A Mariana não merecia isso... (Ruffato, 2005, p. 60-61).

[—Tú... ¿tú la querías?

—No lo sé... Creo que sí... No lo sé

—Entonces... ¿por qué te separaste de ella?

—Usted no lo entendería, madre... Es que... en el fondo, en el fondo...yo tenía miedo, madre... un miedo... de acabar... como usted y mi padre... Yo no quería eso para mí, madre... Mariana... Mariana no se merecía eso...] (2011, p. 69).

Otra tentativa de colocar el pasado sin redimir en el presente, son las reminiscencias de Zé Spinelli, un niño de trece

años que ante la muerte de su padre lo recuerda (mediante palabras del narrador con focalización interna en el niño) de esta manera:

o domingo aproximava-se sorrateiro, ...o veneno se apossava de todo o corpo e ele era de novo o endemoniado, o bruto, o valentão, o ignorantão, o ranca-toco, o-que-nada-teme. E o menino a tudo percebia. ...eram os safanões que tomava quando o pai estava alto que se sobrepunham, os cascudos, os tapas na bunda, os beliscões doloridos, com ou sem motivo, as discussões intermináveis com a mãe, os gritos, os berros que enchiam a casa, e que ele queria esquecer, ... (Ruffato, 2005, p. 83).

[llegaba subrepticio el domingo, ...el veneno se apoderaba de todo su cuerpo y volvía a ser el endemoniado, el bruto, el valentón, el mayor ignorante, el que se las come ardiendo, el-que-nada-teme. Y el niño todo lo percibía.... eran las bofetadas que recibía cuando el padre estaba bebido lo que aparecía en primer plano, los coscorrones, las nalgadas, los dolorosos pellizcones, con o sin motivo, las discusiones interminables con la madre, los gritos, los llantos que llenaban la casa, y que él quería olvidar ...] (2011, p. 95).

Como explicamos en páginas atrás, optamos por utilizar el término benjaminiano recordación en lugar de memoria, porque Reyes Mate relaciona, en un pie de página, la memoria con la razón sentida, es decir aquella que viene del corazón, una razón cordial (2009, p. 237). Para el filósofo español la recordación tiene por objeto rescatar del pasado el derecho a la justicia, reconocer en el pasado de los vencidos proyectos frustrados o injusticias pendientes.

Por eso no podemos hablar del concepto de injusticia pendiente sin recurrir al concepto de recordación. Esa memoria que Benjamin llama recordación, permite mantener viva y vigente la injusticia pasada; pues sin esa recordación el pasado deja de ser y la injusticia se diluye. Algo que el personaje de Carlitos, como remarcamos, se resiste a que suceda.

Las categorías: felicidad pendiente, injusticia, experiencia de sufrimiento y recordación, que hemos abordado en el presente trabajo, están en estrecha relación con las causas que todavía claman justicia a los presentes del ahora. Así, el maltrato que sufrió Chiara es un ejemplo de una injusticia del pasado no redimida; puesto que tuvo una vida que podría haber sido de otra forma. La muerte de esta mujer no es la muerte de una persona, sino la de una cosa que se la reviste de madera. Chiara es una causa pendiente, una voz acallada del pasado que hoy clama justicia; justicia que debemos hacer nosotros, los vivos del presente, para que no haya más Chiaras, ni Paulas, ni Asuntas, ni Nicas.

Conclusiones

Un episodio espeluznante de esta primera parte de la pentalogía es la narración de un filicidio. Movido por la sospecha, Micheletto, pone en un manto de duda la integridad moral de su hija mayor ante la llegada de un viajero al pueblo:

ele arrancou de dentro do quarto, arrastou pelos cabelos, enlaçou numa corda e saiu puxando, ele montado, ela, nem pio, a pé, olhos recurvos, ...levou a madalena amarrada para o alto do pasto, sol a pique, desatou o nó, Vai, desgraçada, vai embora, vai pra bem longe, anda! ...ela, chorando, Pai, ele apontando a espingarda, Vai, desgraçada, estou mandando, ela, Pai, me perdoa, Pai, ele, encostando o cano no seu rosto, Vai, desgraçada, estou mandando,...e pôs-se a correr, desesperada, quando então a explosão de um tiro suspendeu os barulhos da tarde ... Façam uma cova bem funda, pros bichos não comerem, é carne minha, e botem uma cruzinha em cima, é carne minha,... (Ruffato, 2005, p. 19-20).

[la arrancó del cuarto, la arrastró de los cabellos, la amarró con una cuerda y emprendió la marcha con vigor, él montado, ella, ni pío, a pie, la mirada baja, ... llevó a la magdalena amarrada hacia lo alto del pastizal, el sol cayendo a plomo, desató el

nudo, Vete, desgraciada, vete ya, vete bien lejos, ¡anda! ... ella, llorando, Padre, él, apuntando con la escopeta, Vete, desgraciada, te lo ordeno, ella, Padre, perdóneme, Padre, él, encañonándole el rostro, Vete, desgraciada, te lo ordeno, ... y se echó a correr, desesperada, cuando de pronto la explosión de un tiro hizo que se suspendieran los ruidos de la tarde ... Hagan una tumba bien honda, para que los animales no se la coman, es carne de mi carne, y póngale una crucecita encima, es carne de mi carne ...] (2011, p. 21-22).

Así habla desde la ferocidad el padre de «esa, cuyo nombre no se pronuncia» (Ruffato, 2011, p. 20). Una vez más Ruffato pone en evidencia la felicidad frustrada, la injusticia pasada que espera ser redimida; mostrando la violencia del anonimato, la exclusión de la historia de *los sin nombres*, de estos seres a los que Reyes Mate, sostiene, «sólo les queda la esperanza de que algún día... la realización de sus ideales... será posible» (2009, p. 25).

Concordamos con el Reyes Mate que nuestra realidad está construida sobre injusticias, lo que obliga a pensar la política como reto a duelo y, para nosotras principalmente, como deuda. Dice Benjamin en la Tesis XVIIa (descubierta por Agamben) que «no hay un solo instante que no lleve consigo su oportunidad revolucionaria. Sólo exige que se lo entienda... como la oportunidad de dar una solución nueva a desafíos totalmente inéditos» (2009, p. 275). Al hablar de revolución interpretamos un cambio total, de raíz; un cambio que conlleva, parafraseando la tesis antedicha, un momento «destructor», en el sentido de cuestionar los principios convencionales de la política, lo cual supone, «abrir determinadas estancias del pasado hasta ahora clausuradas. La entrada en esa estancia coincide de lleno con la acción política» (2009, p. 275). Es decir, la garantía de una política que camine hacia la justicia, sin desestimar ninguna ocasión de lucha o reclamo de justicia, aunque no se alcance de manera inmediata.

En su exposición de apertura del ciclo, «Cartografía del proletariado: el Inferno Provisório de Luiz Ruffato», Miguel Koffe se preguntó respecto a la tríada benjaminiana «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?». Como parte de su respuesta a este interrogante, afirma el catedrático: «La narración es también un acto de justicia... y mientras esta no se instale en la agenda política nacional, seguirá siendo el ejercicio de una resistencia» (Koleff, 2017). Por su parte, Reyes Mate completa esta idea al sostener que la narración es «recordar todo lo que ha sido olvidado... ofreciéndonos una escritura salvadora» (2009, p. 167). En sintonía con Koleff, robustecemos este pensamiento, pues en tanto la narración o el acto de escritura liberadora no sea una preocupación primordial de la política nacional es *nuestro deber* seguir resistiendo.

Se interpela a sí mismo el Reyes Mate, en su explicitación de la Tesis II de Benjamin, si podrá la recordación hacer justicia además de actualizar la injusticia. Ante ese dilema, nosotras creemos que no cabe bajar los brazos, no cabe darle lugar al desistir, ni dar por perdida ninguna lucha; aunque parezca que le gritamos a un sordo. La responsabilidad para con esa resistencia, como lo hace Ruffato, es denunciar todo acto de atropello, desigualdad o parcialidad; enarbolar la bandera de la memoria (que en esta exposición llamamos recordación) y seguir exigiendo justicia. La recordación, recalamos, permite rescatar el pasado e identificar la injusticia cometida en ese pasado, aunque nadie pueda prever o garantizar cuándo se hará justicia. Nos parece importante clamar esa justicia aun sabiendo que ahora, en el presente inmediato, no se concretará, pero lo hacemos porque reconocemos que es el primer cincel que se le da a la injusticia petrificada.

El carácter político, desarrollado en esta conclusión, consiste en leer el pasado como un lugar henchido de significación para el presente. Consiste, reforzamos, en tomar muy en serio las injusticias pasadas, porque es esa actitud la que incomoda a la política actual, interesada en hacernos creer que el camino de la felicidad es el olvido. Es esta política que elude la responsabilidad con el pasado la que quiere alimentarnos con la flor de loto que produce amnesia e ilusión de felicidad. El olvido nos conde-

na a la infelicidad, «porque la felicidad implica verdad» (2009, p. 20).

A nuestro criterio a la generación de las mujeres ruffatianas –por la hostilidad del contexto– le fue imposible detener, como a la generación benjaminiana, «el inmemorial ciclo de sangre y fuego» (2009, p. 173); lo que, en la actualidad, nosotras diríamos –ante los innumerables casos de femicidios que todos los días salen a la luz– el inmemorial ciclo de violencia y muerte. Nuestro presente está atravesado por el pasado. Según Reyes Mate: «Hay dos tipos de pasado: uno que está presente por derecho propio (es el pasado de los vencedores) y otro, ausente (el de los vencidos). Del primero se ocupa la historia, del segundo nos ocupamos nosotros» (2009, p. 93).

Como actor social del presente, osamos decir que Ruffato, al escribir, hace su aporte a «la narración» como «acto de justicia» (Koleff, 2017). Tal vez, con la intención de que generación tras generación se mantenga viva la recordación de la injusticia todavía no resuelta. Al igual que nosotras lo hacemos en cada marcha de #NI UNA MENOS renovando sin detenimiento la exigencia de justicia, dado que el «enemigo no ha cesado de vencer» (2009, p. 113) [Tesis VI].

Bibliografía

- Bandecchi, B. (1969). *História do Brasil*. São Paulo: Editora didática irradiante.
- Koleff, Miguel. (2017). *Cartografía del proletariado: el Infierno Provisório de Luiz Ruffato*. Charla de apertura del ciclo «La modernidad como infierno: Luiz Ruffato desde Walter Benjamin». Manuscrito en preparación.
- Reyes Mate, M. (2009). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Editorial Trotta.
- Rossini, J. C. (1996) «Navios: o Carlo R. 1888-1916 – depois

Hercules.» En *Rota de ouro e prata*. Consultado el 8 de abril de 2017, de Jornal Eletrônico Novo Milênio: <http://www.novomilenio.inf.br/rossini/carlor.htm>.

Ruffato, L. (2005). *Mamma, son tanto felice*. São Paulo: Editora Record.

Ruffato, L. (2011). *Mamma, son tanto felice*. México: Elephas.

SUJETOS VULNERABLES EN *O MUNDO INIMIGO*, DE LUIZ RUFFATO

Alejandra Britos
(Facultad de Lenguas, UNC)

Resumen: El presente trabajo pretende abordar el análisis de los personajes de clase media baja urbana en el libro *O mundo inimigo* de Luiz Ruffato en el contexto del avance del modelo capitalista del desarrollo industrial de Brasil en las décadas de 1960 y 1970. Entendemos que el autor destaca en esta obra la situación de vulnerabilidad a la que está expuesta una gran parte de la población, particularmente la que pertenece a la clase social más baja, y que se manifiesta en la precariedad económica, la desigualdad social y la permanente incertidumbre que atraviesa el cotidiano de sus personajes. Consideramos que dichas condiciones pueden ser entendidas como una consecuencia de la posición subalterna que ocupan los personajes ruffatianos en las relaciones sociales capitalistas. Para analizar la vulnerabilidad social de los personajes de *O mundo inimigo* utilizaremos en este trabajo las categorías «hegemonía» y «subalternidad», de Antonio Gramsci.

Palabras clave: vulnerabilidad – capitalismo – trabajadores – hegemonía – subalternidad.

Introducción

O mundo inimigo es el segundo libro de la pentalogía *Inferno Provisório* de Luiz Ruffato en la que el escritor brasileño aborda la formación de la clase obrera brasileña a través de la narración de la vida cotidiana de un grupo de trabajadores oriundos de Cataguases, tomando como telón de fondo el proceso de

industrialización de Brasil desde mediados del siglo XX hasta los inicios del siglo XXI. Según el propio autor, en esta saga:

a través de historias sueltas y sin una cronología evidente, reflexiono sobre el paso de una sociedad rural, con espacios amplios y tiempo sucesivo, a una sociedad posindustrial, de espacios pequeños y tiempos simultáneos (Ruffato, 2013 p. 1).⁷

En *Inferno Provisório*, Ruffato aborda, en clave literaria, la idea benjaminiana de que la repetición de lo mismo se ofrece como novedad para asegurar la perpetuidad de la opresión. Precisamente, el autor retoma en el título de la saga el término infierno, en alusión a la crítica de la modernidad que realiza Walter Benjamin, para quien:

«modernidad» es el tiempo del infierno. Sus penas se revelan lo novísimo que a cada vez se da en ese ámbito. Claro que por ello no se trata de que ahí se dé ‘siempre-ya-lo mismo’, ni que pueda hablarse en este caso de un eterno retorno inevitable. Lo que sucede es que la faz del mundo nunca queda alterada en lo novísimo, pues lo novísimo siempre sigue siendo lo mismo en cada una de sus partes. Esto constituye justamente la eternidad propia del infierno. Determinar en su totalidad los rasgos en que surge lo ‘moderno’ es mostrar el infierno como tal (Benjamin, 2007, p. 559) [S 1,5].

Miguel Koleff en el análisis sobre la saga ruffatiana denominado «Ni orden ni progreso. El Inferno Provisório de Luiz Ruffato» utiliza el ejemplo de la imagen de la locomotora de la historia que propone Marx a la que Benjamin le agrega la del freno de emergencia que interrumpe su funcionamiento, para manifestar que:

⁷ El proletariado visto desde la «Burguesa novela». SIPSE.com 07 de mayo de 2013. Disponible en: <http://sipse.com/entretenimiento/luiz-ruffato-da-voz-del-proletariado-en-la-novela-brasilena-30051.html>

Ruffato es consciente de este doble movimiento, el de la carrera de la exclusión que soporta el huracán llamado progreso y el desfase estructural de un capitalismo gastado, acríptico y auto-inmune que reclama un cambio de condiciones. Por esta causa, los personajes pobres de sus textos acusan el costo, la mayoría resignada con su destino inmovible y sólo algunos pocos avizorando alternativas concretas. En estos últimos asoma, frágil, el conato de resistencia en el que se apoya la revolución proletaria, siempre diferida (Koleff, 2015, p. 73).

En *O mundo inimigo* la narrativa se construye en un contexto urbano, a diferencia del contexto mayormente rural que caracteriza al libro I –*Mamma, son tanto felice*– y la trama de sus historias gira en torno del cotidiano de los trabajadores humildes de Cataguases atravesado por la carencia, la injusticia y la desigualdad social que los expone a un proceso de paulatina subalternización. En este libro el autor se focaliza en el naciente desarrollo industrial de la ciudad minera y en las consecuencias que esta industrialización provoca en el tejido social de la ciudad.

O mundo inimigo está integrado por doce historias: «Amigos» [Amigos], «A demolição» [La demolición], «O barco» [El barco], «A solução» [La solución], «A mancha» [La mancha], «Jorge Pelado» [Jorge Pelado], «Ciranda» [Ciranda], «Paisagem sem história» [Paisaje sin historia], «A danação» [La condenación], «A decisão» [La decisión], «Um outro mundo» [Otro mundo], «Vertigem» [Vértigo].

Ya desde su título, *O mundo inimigo*, podemos apreciar un posicionamiento crítico del autor hacia la realidad social que les toca en suerte a sus personajes, ya que el mundo no es amable con los más humildes. Al contrario, cada una de las historias que lo componen pone de manifiesto la colisión entre las aspiraciones y expectativas expresadas por sus personajes y el imaginario de progreso material y social de la industrialización capitalista.

Las diferentes historias tienen como escenario Cataguases, Río de Janeiro y São Paulo, pero el anclaje geográfico en *O mundo inimigo* está colocado en Cataguases y más específicamente en el *beco do Zé Pinto* [callejón de Zé Pinto], especie de conventillo

habitado por algunas familias humildes que configuran un pequeño universo donde conviven obreros fabriles, desempleados, lavanderas, vendedores ambulantes y niños.

Para nuestro trabajo nos centraremos en la relación paradójica que se establece entre la expectativa y la experiencia de los personajes, reconstruyendo el uso literario de la idea de progreso en la obra de Ruffato a la luz de los postulados de Walter Benjamin, quien lo asocia al concepto de catástrofe.

El concepto de progreso cabe fundarlo en la idea de catástrofe. Que todo siga 'así' es la catástrofe. Ésta no es lo inminente cada vez, sino que es lo cada vez ya dado. Pensamiento de Strindberg: el infierno no es nada que nos aceche aún, sino que es *esta vida aquí* (Benjamin, 2012, p. 292).

Entendemos que Ruffato plantea en *O mundo inimigo* una crítica cultural al capitalismo y a las relaciones de hegemonía y subalternidad que se plantean en su seno, a partir de la tensión entre el ideal de progreso que persiguen los trabajadores (que en esta obra se percibe como ilusorio) y la confrontación con lo que la realidad industrial les ofrece. En este sentido, la narrativa de *O mundo inimigo* actualiza la siguiente idea que Benjamin toma de Blanqui:

No existe progreso, por desgracia. Se trata de vulgares reediciones... Como fueron los distintos ejemplares de los mundos pasados, han de ser los futuros. Sólo el capítulo de las bifurcaciones se mantiene abierto a la esperanza (Blanqui, citado en Benjamin, 2012, p. 76).

Pero la específica relación entre expectativa y experiencia de los trabajadores ruffatianos se vincula con su posición en las relaciones sociales capitalistas que definiremos como subalterna. Este término se puede entender como atributo general de subordinación a lo que es de rango inferior, ya sea en términos de autoridad o poder, a partir de nociones de clase, edad, género, raza, cultura, lengua, ocupación o cualquier otra forma de grada-

ción en una escala de jerarquías. Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel* desarrolló la noción de subalternidad a partir del concepto de hegemonía:

en el seno los *estudios gramscianos* se ha insistido en resaltar diversos hilos conductores en los *Cuadernos*, entre los cuales sin duda destaca, por su centralidad, el que gira en torno al tema de la hegemonía. Alrededor de esta problemática Gramsci tejió un conjunto de reflexiones que desembocaron en teorizaciones novedosas, sugerentes y fecundas como por ejemplo las de *intelectual orgánico*, de *revolución pasiva*, de *Estado ampliado*, de *crisis orgánica* y de *americanismo* así como una conceptualización original de la *sociedad civil*, etc. Entre ellas, en un lugar central, aparece la noción de *subalterno* (Modonesi, 2010, p. 29).

Mássimo Modonesi explicita dicha categoría de la siguiente manera:

La noción de *subalternidad* surge para dar cuenta de la condición subjetiva de subordinación en el contexto de la dominación capitalista. ... La noción de *subalternidad* adquiere por primera vez densidad teórica por iniciativa de Antonio Gramsci en relación con sus reflexiones sobre la hegemonía en sus *Cuadernos de la Cárcel*, en el afán de encontrar un correlato conceptual de la alienación en el terreno superestructural, el equivalente socio-político en el plano de la dominación de lo que ésta indica en el plano socio-económico: el despojo relativo de la calidad subjetiva por medio de la subordinación (Modonesi, 2012, p. 2).

En este análisis entendemos que los trabajadores presentados en la obra de Ruffato textualizan «la condición subjetiva de subordinación en el contexto de la dominación capitalista» a partir de un proyecto de escritura definido por el propio Ruffato como una decisión política:

Fui operário e fruto de uma família operária. Decidi escrever sobre isso. Representar esse universo na literatura é uma decisão política. Claro, essa foi uma decisão estética também... eu não acredito que estética e política sejam coisas que estejam separadas (Ruffato, 2015, p. 1).

Las historias

Para nuestro trabajo tomaremos cuatro historias que analizaremos a través de las categorías de hegemonía y subalternidad asociadas con la vulnerabilidad urbana. El corpus de trabajo está compuesto por: «Amigos», «A solução», «A mancha» y «A danção». Consideramos que estas historias ofrecen un material interesante para intentar comprender las relaciones que se establecen entre sus personajes en el contexto social y económico en el que están insertos.

«Amigos»

En «Amigos», Luiz Ruffato trabaja con el desarraigo y la fragmentación de las relaciones familiares y sociales enmascarados por la ilusión del consumo. En este relato uno de sus personajes se aferra a la esperanza de alcanzar la felicidad a través de un progreso económico que muchas veces no se obtiene o es insuficiente en relación con los sacrificios realizados. Como menciona Fernando Coronil: «La magia del imperialismo contemporáneo reside en conjurar su propia desaparición haciendo que el mercado aparezca como la personificación de la racionalidad humana y de la felicidad» (Coronil, 2000, p. 102).

En esta historia la expectativa de felicidad asentada en un progreso material, propia de la mentalidad del modernismo industrial fordista⁸ impulsa a Gildo a desplazarse hacia São Paulo

⁸ De una manera general se puede decir que el americanismo y el fordismo derivan de la necesidad inmanente de llegar a la organización de una economía planificada y que los distintos problemas examinados deberían ser los eslabones de la cadena

en busca de mejores salarios. Entendemos que en su narrativa Ruffato interpela esta concepción de felicidad a través de la deconstrucción del relato capitalista del progreso material. Ruffato propone una lectura crítica de los supuestos logros económicos del personaje, dejando al descubierto la angustia y el vacío de una vida dedicada al consumismo alienado.

«Amigos» gira en torno al reencuentro entre dos amigos de la infancia: Luzimar, obrero en la *Manufatora* (hilandería) de Cataguases y Gildo que, siendo oriundo de la misma ciudad, ha migrado a São Paulo y está visitando a su madre en la ciudad minera. Ambos pertenecían al mismo grupo de amigos en la infancia, sin embargo, a raíz de la muerte del padre de Gildo, este fue llevado a São Paulo por su tío y perdió el contacto con las antiguas amistades de su ciudad natal. La referencia a esa pérdida de contacto es expresada por Luzimar en estos términos:

—Faz tempo, né?

—Ô!, se faz! Logo que o pai morreu, o tio Gesualdo levou a gente para São Paulo... Eu, primeiro... depois o Gilmar... (Ruffato, 2005, p.18).

[—Hace tiempo, ¿no?

—¡Vaya que sí! Luego que mi padre murió, mi tío Gesualdo nos llevó a São Paulo... Primero a mí... luego a Gilmar...] (2012, p. 21).

El reencuentro entre ambos amigos se desarrolla en vísperas de navidad. Es un encuentro fortuito que se ocasiona cuando

que señala precisamente el paso del viejo individualismo económico a la economía planificada. Estos problemas nacen de las diversas formas de resistencia que encuentra el proceso de desarrollo en su desenvolvimiento, resistencias que provienen de las dificultades ínsitas en la *societas rerum* y en las *societas hominum*. El hecho de que una tentativa progresista sea iniciada por una u otra fuerza social no deja de tener consecuencias fundamentales: las fuerzas subalternas, que deberían ser «manipuladas» y racionalizadas según los nuevos fines, ofrecen necesariamente una resistencia, que se produce también en algunos sectores de las fuerzas dominantes, o al menos aliados a dichas fuerzas (Gramsci, 1980, p. 285).

Luzimar está volviendo a su casa después de una larga jornada de trabajo y al pasar por la casa materna de Gilmar se depara con la madre del antiguo amigo quien le dice que Gilmar está allí y lo invita a entrar a la casa para saludarlo. Sin embargo, el encuentro no es fácil y la distancia que se interpone entre los amigos no es sólo producto de la larga ausencia de Gildo, sino también fruto de una trayectoria divergente:

Sorrateiro, o silêncio rasteja pela sala, a língua bífida auscultando o ar, visguento, pegajoso, tão longe daquele outro da infância, quando sentados no chão da chácara, nem percebiam as horas esgarçando nas páginas das revistinhas que o Gildo e o Gilmar compravam na Banca do Italiano na Praça Rui Barbosa, ou, deitados na grama do campinho, observavam o estouro das nuvens, e pensavam, pensavam, pensavam... Eram estranhos, agora (Ruffato, 2005, p. 17).

[Subrepticamente, el silencio se arrastra por la sala, la lengua bífida auscultando el aire, viscoso, pegajoso, tan lejos de aquel otro, el de la infancia, cuando, sentados en el suelo de la quinta, no sentían las horas que se esfumaban en las páginas de las revistitas que Gildo y Gilmar compraban en la Banca do Italiano en la Praça Rui Barbosa, o, echados en el pasto de la canchita, observaban las nubes en estampida, y pensaban, pensaban, pensaban... Ahora eran unos extraños] (2012, p. 19).

En este sentido, a pesar de compartir un origen común y una amistad de infancia, ambos personajes no pueden evitar el extrañamiento que les provoca la vida presente del otro. Gildo se ha transformado en una persona materialista que aprovecha cualquier oportunidad para demostrar su bienestar económico a través de la enumeración de los bienes adquiridos a partir de su trabajo en São Paulo (televisor para la madre, auto propio; por ejemplo). Luzimar ha permanecido en Cataguases, está casado y trabaja como operario no calificado en la fábrica local, no puede ostentar bienes materiales y se desplaza en bicicleta.

Tanto Gildo como Luzimar son operarios fabriles pero Gildo pareciera considerarse como perteneciente a otra clase social más elevada que la de Luzimar por el hecho de haberse mudado para São Paulo y ganar un poco mejor que su amigo. Sin embargo, y a pesar de realizar un esfuerzo permanente para diferenciarse del amigo que ha permanecido en Cataguases, se percibe en Gildo una angustia que él verbaliza mediante la agresión hacia su ciudad natal: «Aqui ó» ... «Cidade de merda! Povinho escroto!» (Ruffato, 2005, p. 23) [«¡Tómala!» ... «¡Ciudad de mierda!», «¡Pueblito mugroso!»] (2012, p. 25).

Podría entenderse esa angustia como producto de la pérdida de vínculos sociales y afectivos que le ha significado la migración a São Paulo, su familia se ha disgregado y la gran ciudad no favorece la generación de vínculos profundos. Esto se pone de manifiesto en el texto cuando Luzimar lo interpela respecto a la manera agresiva de referirse a la ciudad y a los amigos a lo que Gildo responde:

–Amigos? Não conheço mais ninguém aqui, Luzimar... Ninguém! Cheguei de manhã, cansado, fui dar umas voltas, ver se encontrava alguém pra conversar, trocar umas ideias... Mas... que nada... eu reconheço as casas, o calçamento, as árvores, tudo é mais ou menos igual... Mas é como se fosse um outro mundo... As pessoas são outras, Luzimar, e a cidade é deles, não é a minha mais, entende?, não é mais a minha... (Ruffato, 2005, p. 24).

[–¿Amigos? Ya no conozco a nadie aquí, Luzimar... ¡A nadie! Llegué en la mañana, cansado, fui a dar unas vueltas, a ver si encontraba alguien para platicar, intercambiar ideas... Pero... qué va... Reconozco las casas, el empedrado, los árboles, todo es más o menos igual... pero es como si fuera otro mundo... Las personas son otras, Luzimar, y la ciudad es de ellos, ya no es la mía, ¿me entiendes?, ya no es la mía...] (2012, p. 28).

Si no consigue reencontrarse con su ciudad natal, tampoco se identifica con la adoptiva que le resulta casi desconocida. Así

es que cuando Luzimar le pregunta si São Paulo es bonita, Gildo se sorprende pues nunca se detuvo a apreciar estéticamente la ciudad en donde vive ni puede establecer vínculos afectivos con sus habitantes:

—Bonita? Sabe que nem sei... é grande... é boa para ganhar dinheiro. Pelo menos eu não posso reclamar não... Fui pra lá, arrumei emprego, ganho bem, comprei até carro, você viu?, um fusquinha verde aí fora, mando dinheiro pra mãe... Dá até pra ajudar a Ana Elisa e a Ana Lúcia de vez em quando, lembra delas? (Ruffato, 2005, p. 21).

[—¿Bonito? Sabes, ni siquiera lo sé... Es grande... Es bueno si quieres ganar dinero. Por lo menos no me puedo quejar... Fui allá, conseguí empleo, gano bien, hasta me compré un carro, ¿lo viste?, un fusquita verde que está afuera, le mando dinero a mi madre... Alcanza hasta para ayudar a Ana Elisa y a Ana Lúcia de vez en cuando, ¿te acuerdas de ellas?] (2012, p. 24).

El extracto anterior textualiza el proceso de desarraigo y la pérdida de los vínculos sociales que sufre Gildo y que aparecen en el relato como el precio a pagar a cambio del bienestar económico. En su afán por demostrar las ventajas de la migración, Gildo no vacila en ofender a Luzimar tal vez para convencerlo de mudarse a São Paulo. Sin embargo, dicho bienestar es ilusorio ya que no cambia la relación de fuerzas entre los trabajadores y el capital, sólo ofrece una imagen de felicidad. El consumo material se presenta como un intento desesperado de Gildo por mitigar un estado de angustia existencial, de pérdida de significado y anclaje social. A través de esta idea, Gildo intenta enmascarar la posición de subalternidad que aún ocupa en la sociedad y trasladarla hacia su amigo en los términos a saber:

—Eu tenho pena de você, cara. Pena mesmo, juro... Porque você está fodido... Já estou vendo: daqui a pouco vêm os filhos, uma fieira deles, e você aí, dando duro na fábrica... O salário não chega, eles param de estudar, vão pegar no batente pra

ajudar... E você ficando velho...Um dia, quando menos perceber, acabou... é o fim da linha... E que merda de vida você levou, cara!, que merda de vida! (Ruffato, 2005, p. 25).

[–Estoy triste por ti, amigo. Sí, triste, te lo juro... Porque estás jodido... Ya hasta te estoy viendo: dentro de poco llegan los hijos, un montón, y tú allí, dándole duro en la fábrica. El salario no alcanza, ellos dejan de estudiar, van a conseguir chamba para ayudar... Y tú envejeciendo... Un día, cuando menos te lo esperes, se acabó... es el fin del camino... ¡Y qué mierda de vida llevaste, amigo!, ¡qué mierda de vida!] (2012, p. 29).

En *Historia de la clase dominante e historia de las clases subalternas*, título de la nota 14 del cuaderno tres de sus *Cuadernos de la cárcel*, Gramsci sitúa a la subalternidad como la característica principal de las clases dominadas, contraponiendo los conceptos de «dominación» (hegemonía) y «subalternidad» en un binomio que marcará su reflexión teórica. Como señala Perry Anderson estos conceptos constituyen un aporte específico de Gramsci a la tradición marxiana en el marco de lo que Anderson denomina «marxismo occidental». Anderson destaca que el concepto de hegemonía de Gramsci fue formulado para designar la complejidad de la dominación en sociedades del oeste europeo:

Este sistema hegemónico de poder fue definido por el grado de consenso que obtenía de las masas populares a las que dominaba, y la consiguiente reducción en la cantidad de coerción necesaria para reprimirlas. Sus mecanismos de control para asegurarse ese consenso residían en una red ramificada de instituciones culturales –escuelas, iglesias, partidos, asociaciones, etc.– que inculcaban a las masas explotadas la subordinación pasiva, a través de un conjunto de ideologías elaboradas en el pasado histórico y transmitidas por grupos intelectuales auxiliares de la clase dominante (Anderson, 1987, p. 99).

En el mismo sentido, otros estudiosos de la obra de Gramsci destacan la importancia del concepto de hegemonía asociado a la subalternidad en tanto la hegemonía de las clases domi-

nantes supone la aceptación del estado de cosas por parte de los sectores subalternos. Esta aceptación o consenso se construye según Christine Buci-Glucksmann, no sólo en el ámbito de la fábrica, sino también en el resto de las relaciones sociales y culturales de los sectores subalternos.

Además, este tipo de hegemonía no separa la fábrica de la sociedad: la hegemonía en la fábrica se acompaña de un *sistema de coerciones ideológicas y morales* fuera del trabajo, que conciernen precisamente a los modos de vida (Buci-Glucksmann, 1986, p. 111).

Consideramos que en el texto «Amigos» el sistema de coerciones ideológicas y morales se verifica tanto en Gildo como en Luzimar. Ambos se encuentran subordinados a los mecanismos del control hegemónico que les impone el sistema de relaciones capitalistas. En el caso del primero, dicho sistema actúa por medio del apelo al consumo de bienes como medio para alcanzar la felicidad. Ya en el caso de Luzimar, el mecanismo de control hegemónico actúa a través de la familia como institución coercitiva y reproductora de un modo de vida. Desde esta lectura podemos conjeturar que no habrá final feliz para ninguno de los dos. Ambos, en mayor o menor medida, permanecerán en la situación de subalternidad en la que se encuentran.

«A solução»

«los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su voluntad, bajo condiciones elegidas para ellos mismo, sino bajo condiciones directamente existentes, dadas y heredadas»

Karl Marx

En «A solução» Ruffato vuelve a abordar el tema de la desesperanza y la opresión de la vida de los trabajadores fabriles. Hélia es una joven, hermana de Luzimar y ambos son hijos de

don Marlindo, vendedor de pochoclo y doña Zulmira, lavandera. Cronológicamente «A solução», es anterior a «Amigos», data de la época en que Hélia y su familia viven en el *beco do Zé Pinto* y ella trabaja en la Manufatura.

La vida de Hélia está lejos de ser lo que soñaba, horas interminables de trabajo en la fábrica y pocas oportunidades de diversión. Hélia detesta la fábrica y esto se manifiesta inmediatamente en el inicio del texto:

Hélia vigiava aflita a entrada de seção. Todos já tinham sido rendidos, e a *Julia que não chega! Que ódio! Que ódio!* O avental de pano cru enrolado na mão direita, várias vezes levava a unha do fura-bolo à boca para roer, mas lembrava do esmalte, esmalte vermelho, não queria lascar, tinha que durar até sábado... O ronco rouco dos teares redemunhava em seus ouvidos, *onde foi parar aquela vaca? Vaca! Piranha! Ai vou acabar perdendo o ônibus!* A zanga fumegava nos espasmos de suas pálpebras, *desgraçada! Ah lá vem ela cara lambida como se o mundo fosse dela!*, arrancou o lenço da cabeça, passou pela companheira, nem oi disse (Ruffato, 2005, p. 63).

[Hélia vigilaba afligida la entrada del sector. Ya todos se habían ido, *¡y Júlia que no llega! ¡qué coraje! ¡qué coraje!* El delantal de manta enrollado en la mano derecha, varias veces se había llevado a la boca la uña del índice para roerla, pero se acordaba del esmalte, del esmalte rojo, no quería arruinarlo, tenía que durar hasta el sábado... El rucu rucu de los telares se arremolinaba en sus oídos, *¿dónde andará esa cabrona? ¡cabrona! ¡puta! ¡ay, voy a perder el camión!* La rabia le humeaba en los espasmos de los párpados, *¡desgraciada! ¡ah, allá viene con su cara de yo no fui como si el mundo fuera suyo!*, se arrancó la pañoleta de la cabeza, fue hacia su compañera, ni hola le dijo] (2012, p. 73).

Perdido el ómnibus, no le queda más remedio que caminar hacia su casa bajo el sol de media mañana de un febrero húmedo y suspirar por un príncipe azul que la salve de su destino operario.

Ah! O clube de remo deve estar lotado ai meu deus quem me dera! Mas quem sou eu? Bem que podia aparecer um moço louro bem forte olhos azuis montado numa vespa prateada «Oi, meu anjo, pra onde você está indo?, Ah, é meu caminho, Sobe aí, eu te levo, Segura bem pra não cair, heim!» que besteira! Vou ter é que gastar a sola do tamanco novinho nesse paralelepípedo pegando fogo ai meu deus como estou cheia disso tudo! Como estou cheia! (Ruffato, 2005, p. 64).

[¡ah! El club de remo debe estar atiborrado ¡ay dios mío cómo me gustaría! ¿pero quién soy yo? bueno sería que se me apareciera un chico rubio muy fuerte de ojos azules montado en una vespa plateada «Hola, mi reina, ¿adónde vas?, Ah, me queda de paso, Súbete, te llevo, Agárrate bien para que no te caigas ¿eh?» ¡qué tontería! voy a tener que meterle velocidad y gastarme las suelas de los zuecos nuevos en estos adoquines ¡ay dios mío qué harta estoy de todo esto! ¡qué harta estoy! (2012, p. 74).

En el extracto presentado, se puede observar que el deseo de Hélia de modificar su situación social no se apoya en una conciencia de clase ni en un deseo de lucha por sus derechos. Antes bien, se apoya en la vaga posibilidad de ser «rescatada» por un «príncipe», en este caso un muchacho de otra condición social, como por ejemplo uno de los socios o frequentadores del club de remo de la ciudad. En este sentido, verificamos que la joven no se plantea la mejoría en sus condiciones de vida como una reivindicación de clase, sino como una aspiración personal, individual. Entendemos esto, como una sujeción a los mecanismos de control de la hegemonía que planteaba Gramsci.

Como mencionamos en el inicio, el término subalternidad nos remite a una condición de subordinación que Gramsci relaciona con la «hegemonía». El pensador italiano sostenía que:

«las clases subalternas sufren siempre la iniciativa de la clase dominante, aun cuando se rebelan». Se asienta aquí el piso firme de la experiencia subalterna: la imposición no violenta y la asimilación de la subordinación, es decir, la internalización de los valores propuestos por los que dominan o *conducen* moral e intelectualmente el proceso histórico (Modonesi, 2012, p. 5).

Así en el imaginario de Hélia, la mudanza de sus condiciones sociales no está relacionada con la rebelión o la lucha contra los poderes hegemónicos (en este caso representados por la fábrica como institución capitalista) sino que inconscientemente responde a los mecanismos de control hegemónico. Como en el caso de Luzimar y Gildo, Hélia ha internalizado valores propuestos por las instituciones culturales: escuelas, iglesias, partidos, asociaciones, etc., en el sentido de aceptar una subordinación pasiva. Su deseo no está relacionado con la reivindicación de mejores condiciones de vida y de trabajo para el colectivo operario del que forma parte, su deseo es individual. Hélia aspira a obtener el ascenso social a través del matrimonio.

Incapaz de identificarse con un sentido de pertenencia a la «clase obrera» Hélia se burla de su novio contándoles a sus amigas que él comete errores al hablar, que es ignorante y tonto:

E o Maripá, Hélia?, pergunta a Márcia ... Ahh Marcinha, você sabe, né?, quero nada com ele não....Ah, ele é superbacana, Hélia, disse a Toninha. Bacana? Não tem nem onde cair morto! ... Hélia riu. Sabe como é que ele chama janela?, janela, janela? E Toninha e Márcia abriram-se numa estrondosa gargalhada. ... No fundo eu tenho pena dele, disse a Hélia ... Pena, pena mesmo, vocês acreditam? Ele não tem ofício... Sabe fazer nada...Os bicos que arruma, torra comprando roupa...perfume...dando presente pros outros...Ele é um bobo...Um bobo alegre... (Ruffato, 2005, p. 65).

[¿Y Maripá, Hélia?, preguntó Márcia ... Ay, Marcinha, ¿sabes?, no quiero nada con él... Ah, pero si es fantástico, Hélia, dijo Toninha, ¿Fantástico? ¿No tiene ni dónde caerse muerto! ... Hélia se rio. ¿Sabes cómo le dice a la ventana?, Vintana. ¿Vintana? Toninha y Márcia soltaron una estruendosa carcajada. ... En el fondo me da tristeza, dijo Hélia ... Ni más ni menos que tristeza, ¿pueden creerlo? No tiene un oficio... No sabe hacer nada... Lo poquito que gana lo malgasta comprando ropa... perfumes... dándoles regalos a los demás... Un tonto, eso es lo que es... un tonto alegre] (2012, p. 74-75).

Hasta que, en determinado momento, Hélia decide terminar su relación con Maripá. El muchacho, que está verdaderamente enamorado de Hélia, acepta la ruptura, pero le advierte que no va a conseguir nunca un príncipe azul.

Deixa de conversa fiada, Hélia!, eu sei o que acontece. Você não gosta de mim porque eu sou pobre. Não sirvo pra você... ninguém serve... Tem problema não. Não tem mesmo! Eu sinto é por você. Tenho pena. Só vou te falar uma coisa, Hélia: quem muito lambisca, acaba não comendo. Você pensa que é mais do que é, mas não é não, Hélia. Não é mesmo! Cuidado pra vida não te decepcionar, cuidado! (Ruffato, 2005, p. 66).

[¡Déjate de tonterías, Hélia!, sé lo que pasa. No te gusto porque soy pobre. No soy bueno para ti... nadie es bueno para ti... No hay ningún problema, ¡no lo hay! Lo siento por ti. Me das pena. Sólo te voy a decir algo, Hélia: el que mucho picotea acaba por no comer. Te crees más de lo que eres, pero no es así, Hélia, ¡no es así! ¡Cuidado con la vida, no te vaya a decepcionar, cuidado!] (2012, p. 76-77).

En el texto extractado percibimos que, a pesar de su ignorancia, Maripá advierte con más claridad que Hélia, la imposibilidad de la ascensión social para ellos. Es importante destacar que él se muestra dócil en relación con el estado de cosas, pero no ingenuo. Cabe preguntarse hasta qué punto podríamos vislumbrar en Maripá un destello de conciencia de la propia subalternidad y de una incipiente conciencia de clase.

Otro aspecto interesante con relación a Maripá es su condición de «biscateiro» o sea, trabajador informal. Para Gramsci la categoría subalternidad, posee una duplicidad interior y esta idea fue desarrollada más tarde por uno de sus estudiosos, Giorgio Baratta:

Giorgio Baratta, un eminente estudioso de la obra de Gramsci, avanza la idea de una duplicidad interna a la categoría de subalterno, la cual englobaría tanto los *subalternos-proletarios*

(«clases instrumentales» en Gramsci) como los *subalternos-subproletarios* (los marginales, a los «márgenes de la historia») (Modonesi, 2010, p. 32).

En relación con este concepto, consideramos que Maripá forma parte de los *subalternos-subproletarios*, lo cual podría ser una clave para suponer que tiene más posibilidades que Hélia de percibir su propia subalternidad y por lo tanto menos expectativas en cuanto a la movilidad social a que aspira Hélia. De cualquier manera, queda claro en el texto, que ninguno de los dos puede concebir un cambio social a través de la lucha de clases.

A lo largo de la narrativa de «A solução», Hélia se irá dando cuenta de la imposibilidad de su deseo individualista de ascensión social y comenzará a entrar en la pendiente de la depresión. Su percepción de las condiciones de precariedad y hacinamiento del *beco do Zé Pinto* se agudizan de tal manera que, en un momento dado, intentará acabar con su vida.

No meio da Ponte Nova, parou. Debruçou-se na amureta e ficou observando as águas barrentas do rio Pomba que, lá na frente, quase na curva da Vila Teresa, recebem a soda e a tinta do Rio Meia-Pataca. ... As águas barrentas. Dois barcos cheios de areia. E as águas barrentas. Se olhasse para trás, não tinha coragem, veria moças e rapazes queimando nas piscinas do Clube de Remo. O sol quente torrando sua cabeça, *não nunca vai aparecer um príncipe encantado...* Os olhos fixos nos redemunhos. A água barrenta. O sol na cabeça, *não nunca vou conseguir sair desse inferno...* Vem, Hélia... Vem comigo... Vem... E ela então sentiu-se zozna, zozna, e uma mão grande e calejada pousou em seu ombro, Vem comigo, vem, você está passando mal?, Heim? E Hélia ouviu longe-longe a voz do Maripá e ele, amuletao-a, amparou-a e foram andando devagar, bem devagar, em direção ao beco (Ruffato, 2005, p. 72).

[En medio del Puente Nuevo, se detuvo. Se recargó en el pretil y se quedó observando las aguas lodosas del río Pomba que, frente a ella, casi a la altura de la curva de Vila Teresa, reciben la sosa y la tinta que llegan del río Meia-Pataca. ... Las aguas

lodosas. Dos barcos cargados de arena. Y las aguas lodosas. Si mirara hacia atrás, no tenía el valor, vería muchachas y muchachos aseoleándose en las piscinas del Club de Remo. El sol caliente achicharrando su cabeza, *no nunca va a aparecer un príncipe encantado...* Los ojos fijos en los remolinos que se forman en el medio del río. El ruido líquido. Los remolinos. El agua lodosa. El sol sobre su cabeza, *no nunca voy a salir de este infierno...* Ven, Helia, ven... descansar el fin Ven, Hélia... Ven conmigo... Ven... Y entonces ella se sintió mareada, mareada, y una mano grande y callosa se posó en su hombro, Ven conmigo, ven, ¿te sientes mal?, ¿Eh? Y Hélia oyó lejos muy lejos la voz de Maripá y él, sirviéndole de apoyo, la rodeó con su brazo y se fueron caminando despacio, muy despacio, al callejón] (2012, p. 84-85).

El final de la historia provoca una sensación ambivalente, por un lado, pareciera existir un aura romántica en el salvataje de Hélia por obra de Maripá, por otro, este salvataje implica un retorno definitivo al «infierno» del que la protagonista pretendía escapar: «amuleto-a, amparou-a e foram andando devagar, bem devagar, em direção ao beco». Nuevamente, como en el caso de Luzimar y Gildo, el final de la historia no trae aparejado ningún tipo de cambio en las condiciones de vida de los personajes, antes bien: se perpetúan las condiciones de subalternidad. No se percibe ningún intento de organización obrera para modificar el estado de las cosas, simplemente queda flotando la angustia de la inevitabilidad del destino de los personajes: «Se asienta aquí el piso firme de la experiencia subalterna: la imposición no violenta y la asimilación de la subordinación, es decir, la internalización de los valores propuestos por los que dominan o *conducen* moral e intelectualmente el proceso histórico» (Modonesi, 2012, p. 5).

«A mancha»

El fragmento «A mancha» comienza de una manera casi brutal: «*Marquinho morreu em-antes de completar dez anos, atropelado por um cata-níquel numa segunda-feira de agosto*» (Ruffato,

2005, p. 75). [*Marquinho murió antes de cumplir diez años, atropellado por un camión un lunes de agosto*] (2012, p. 89).

En «A mancha», Ruffato utiliza la técnica del flashback (evocación del pasado) para narrar la historia de Marquinho y de su madre Bibica, uno de los personajes más conmovedores de la pentalogía.

Bibica, habitante del *beco do Zé Pinto*, es una mujer de edad indeterminada, soltera con tres hijos, cada uno fruto de una relación diferente. Bibica y sus hijos viven en condiciones de gran pobreza. En otros tiempos Bibica ejerció la prostitución en la Ilha, el burdel de la ciudad, ahora se gana la vida lavando ropa. A pesar de tener una posición ambigua en el entramado social del *beco*, ya que está marcada por el estigma de su pasado de prostituta, es apreciada por los vecinos por su laboriosidad.

En las primeras páginas de «A mancha», Ruffato describe la muerte de Marquinho:

Bibica batia roupa, debruçada no tanque, quando ouviu a freada brusca. O pêlo dos seus braços arrupiou, enxugou as mãos no avental, por instantes paralisada, fora-de-si. Naquela noite tinha tido um sonho ruim... dentes... dentes podres... não se lembrava direito... parecia um aviso... Desnortada, subiu para a rua. Ao chegar no passeio, dona Zulmira a abraçou, em prantos, «Que desgraça, Bibica, que desgraça!» Zumbi, se desvencillhou, um caminhão de toras encostado em frente à mercearia do seu Antônio Português, um cata-níquel parado, na direção contrária. Arrastando pernas de chumbo, abriu uma clareira no ajuntamento e se deparou com o corpinho caído sob as rodas do ônibus, uma poça de sangue, a cabeça esmigalhada, o sol escureceu (Ruffato, 2005, p. 77).

[Bibica lavaba ropa, agachada sobre el lavadero, cuando oyó el enfrenón brusco. El vello de los brazos se le erizó, se secó las manos en el delantal, por instantes quedó paralizada, fuera de sí. Esa noche había tenido un mal sueño... dientes... dientes podridos... no se acordaba bien... parecía un aviso... Desorientada, subió a la calle. Al llegar a la banqueta, doña Zulmira la abrazó, llorando, «¡Qué desgracia, Bibica, qué desgracia!»]

Como una zombi, se soltó, un tráiler de troncos estacionado frente a la tienda de don Antônio Português, un camión parado, en sentido contrario. Arrastrando las piernas de plomo, abrió un claro entre la aglomeración y se encontró con el cuerpecito que yacía bajo las ruedas del camión, un poco de sangre, la cabeza hecha pedazos, el sol se oscureció] (2012, p. 91).

A partir de este hecho, el hilo narrativo nos lleva al pasado, a la concepción de Marquinho, fruto de una relación extramatrimonial entre don Antônio Português y Bibica. Don Antônio es el dueño del almacén de ramos generales de la vecindad. Poseedor de una posición económica privilegiada con relación a los habitantes del *beco*, don Antônio no vacila en aprovechar esta situación en beneficio propio.

Bem em frente à venda do seu Antônio, Antônio Português, boa bisca!, que destino!, o começo, o fim. Era uma mulher desiludida, quando largou a Ilha. Lavava roupa pra-fora, dinheiro curto, um aperto criar os dois filhos sozinha. A custo, arrumara aquele barraco no Beco do Zé Pinto, sem força, amontoados todos no mesmo cômodo, um fregue! Sofria com a fama de perdida, queria apagar aquela passagem de sua vida, uma gosma, uma lepra, uma mancha que não saía nem esfregando com todo o sabão do mundo. Dessa falha se aproveitou seu Antônio, o português, bode velho (Ruffato, 2005, p. 77).

[Exactamente frente a la tienda de don Antônio, Antônio Português, ¡qué jugarreta!, ¡qué destino!, el comienzo y el fin. Era una mujer desilusionada cuando se fue de la Ilha. Lavaba ajeno, tenía poco dinero, se veía en aprietos para criar dos hijos sola. A duras penas había conseguido esa casucha en el Callejón de Zé Pinto, sin ánimo, amontonados todos en el mismo cuarto, ¡un escándalo! Sufría la fama de mujerzuela, quería borrar aquel episodio de su vida, un asco, una calamidad, una mancha que no salía ni tallándola con todo el jabón del mundo. De esa falla se aprovechó don Antônio, el portugués, viejo zorro] (2012, p. 91-92).

En ese contexto de pobreza y necesidad Bíblica se ve obligada a pedirle fiado a don Antônio algunos elementos básicos para su trabajo:

«Posso ajudá-la, dona Bíblica?» «Bem, seu Antônio, é que... será que... assim... não tem jeito do senhor me vender um litro de querosene, não? Sexta-feira eu pago... se deus quiser...» «Fiado, dona Bíblica? Fiado...» Coçou a cabeça, tirou o lápis de detrás da orelha, garatujou qualquer coisa no papel-de-pão. Ela esfregava as mãos, agoniada. Com os olhos nas sandálias encardidas, perguntou: «Será que é porque eu já fui da Ilha, seu Antônio? Se for por isso...» Ele pigarreou, constringido. E encabeçou uma folha de caderno com o nome dela (Ruffato, 2005, p. 78).

[¿Puedo ayudarla, doña Bíblica?] «Bueno, don Antônio, es que... será que... este... no habrá manera de que me venda un litro de queroseno? El viernes le pago... si dios quiere...» «¿Fiado, doña Bíblica? Fiado...» Se rascó la cabeza, tomó el lápiz que traía atrás de la oreja, garabateó cualquier cosa en el papel estraza. Se frotaba las manos, agobiada. Con los ojos en las sandalias sucias, preguntó: «¿Es porque soy de la Ilha, don Antônio? Si es por eso...» Carraspeó, apenado. E inauguró una hoja de la libreta con el nombre de ella] (2012, p. 92).

El párrafo extractado pone de manifiesto la extrema vulnerabilidad de Bíblica, no sólo es pobre sino también es mujer y ex prostituta. Es importante destacar que la narración se desarrolla en algún momento entre la década de 1960 y 1970⁹ en una sociedad en la cual la catalogación como *mujer decente* o *mujer de la calle* estaba naturalizada socialmente. Si bien Bíblica es una ex

⁹ Segundo o próprio autor, o Inferno provisório, que terá em tese cinco volumes, visa a: entender como chegamos onde estamos... [...]. A divisão dos volumes, arbitrária, porque as histórias se entrelaçam, vão e vêm no tempo e no espaço – [...] – seria, grosso modo, Mamma, son tanto felice, Volume 1, Rodeiro, Década de 50; O mundo inimigo, Volume 2, Cataguases, 1960 e 70; Vista parcial da noite, Volume 3, Cataguases, 1970, 1980; O livro das impossibilidades, Volume 4, Cataguases, Rio e São Paulo, 1980, 1990 (Agostini Mello, 2006, p. 1).

mujer de la calle, este estigma social la acompañará a lo largo de su vida.

Para analizar esta historia hemos tomado el concepto de vulnerabilidad urbana de Gonzalo Saraví:

Desde el punto de vista sociológico, cuando se habla de «vulnerabilidad urbana» de los sujetos sociales se entiende a un proceso gradual de exclusión y marginación de los derechos sociales, económicos y políticos que se ejercen en la ciudad. Este proceso de exclusión social se produce como una «acumulación de desventajas» que horada la relación individuo-sociedad y comienza a partir de un riesgo o una desventaja inicial que padece la persona, la que se va incrementando e intensificando con otros riesgos hasta producir su exclusión definitiva del entramado social (Saraví, citado en Palacio, 2014, p. 32).

Siguiendo este concepto, podemos constatar que Bibica se encuentra en una posición de vulnerabilidad ante los avances de don Antônio, quien aprovecha la «desventaja inicial que padece Bibica», es decir su pasado en la prostitución y su pobreza, para satisfacer sus deseos sexuales.

O que aconteceu daí para a frente, Bibica nunca compreendeu. Quando entrava na venda e tinha alguém jogando sinuca ou totó ou com a barriga encostada no balcão tomando uma cachaça ou um abacatinho, seu Antônio tratava-a friamente. Mas, se sozinho, todo denço. Pegava na sua mão, desfazia-se em medidas, brincava, perguntava se necessitava de alguma coisa... Ela se passava por desentendida, no fundo percebendo que ele, sabe-se lá porque, estava assim, como... como que dando em cima dela. No começo, contrariada –só porque tinha sido mulher-dama, só por isso!–, terminou envaidecida. Há muito se sentia acabada, um bucho, incapaz de despertar interesse... e, de repente... (Ruffato, 2005, p. 78).

[Lo que pasó de ahí en adelante, Bibica nunca lo comprendió. Cuando entraba en la tienda y había alguien jugando billar o

futbolito o con la barriga recargada en el mostrador tomándose una cachaza o un refresco de aguacate, don Antônio la trataba fríamente. Pero, si estaba solo, era muy cariñoso. Le tomaba la mano, se deshacía en reverencias, bromeaba, le preguntaba si necesitaba algo... Ella se hacía la desentendida, en el fondo se daba cuenta de que él, quién sabe por qué, estaba así, como... como tratando de conquistarla. Al principio, se sintió contrariada —¿sólo porque había sido mujer de la vida, sólo por eso?—, pero terminó ganando la vanidad. Hacía mucho que se sentía acabada, un adefesio, incapaz de despertar interés... y de repente...] (2012, p. 93).

Con la excusa de la soledad y el desinterés de su esposa, finalmente don Antônio consigue que Bibica se transforme en su amante prometiéndole el oro y el moro. A la vulnerabilidad económica de Bibica se suma la vulnerabilidad afectiva y social, la lavandera se siente nuevamente objeto de deseo y aprecio. Sin embargo, esta situación no puede prolongarse demasiado tiempo, la naturaleza realiza su trabajo y Bibica queda embarazada de don Antônio Português quien, al enterarse de la situación, elude cualquier tipo de responsabilidad.

Seu Antônio arrastou Bibica pelo braço até o banheiro fedendo a creolina, imprensando-a contra a parede. «Ficastes maluca? Queres destruir meu casamento?, desonrar meu nome na praça? Queres me envergonhar frente aos meus filhos? Enlouqueceste, dona Bibica? Com certeza, enlouqueceste!» Foi até o passeio, olhou um lado e outro, possesso «Então vens ao meu comércio para me dizer uma coisa dessas? Eu não acredito! Não tenho nada com isso, dona Bibica! Nada! A senhora me procurou, entrou aqui a balançar o rabo, se engraçando toda pro meu lado. Minha Filhinha lá em Juiz de Fora, internada, doente-dos-nervos, só preocupação, e me vens agora com um disparate desses! Sou um homem estabelecido, dona Bibica, um homem honrado! De onde vens? Da lama! Uma prostituta! E entras aqui a me fazer despropósitos?! Ora, faça-me o favor! Ponha-se daqui para fora! Ponha-se daqui para fora!» Branca de susto, Bibica só conseguia balbuciar: «Descul-

pe, seu Antônio, desculpe... não fiz por mal... desculpe... não sabia que o senhor ia ficar tão bravo, desculpe...» (Ruffato, 2005, p. 82).

[Don Antônio jaló a Bibica del brazo hasta el baño apestoso a creolina, arrinconándola contra la pared.

«¿Te volviste loca? ¿Quieres destruir mi matrimonio?, ¿deshonrar públicamente mi nombre? ¿Quieres avergonzarme frente a mis hijos? ¿Te volviste loca, doña Bibica? ¡Seguro enloqueciste!»

Fue hasta la banquetta, miró a uno y otro lado, como poseído.

«¿Y vienes a mi negocio a decirme eso? ¡No puedo creerlo! ¡No tengo nada que ver con eso, doña Bibica! ¡Nada! Usted me buscó, entró aquí moviendo el culo, seduciéndome descaradamente. Mi Filinha en Juiz de Fora, internada, enferma de los nervios, puras preocupaciones, ¡y ahora me sales con ese disparate! Soy un hombre establecido, doña Bibica, ¡un hombre honrado! ¿De dónde vienes tú? ¡Del fango! ¡Una prostituta! ¡¿Y entras aquí con esos despropósitos?! ¡Ahora, hágame el favor! ¡Salga de aquí! ¡Largo!» Blanca del susto, Bibica sólo alcanzó a balbucear: «Disculpe don Antônio, desculpe... no lo hice por maldad... desculpe... no sabía que se iba a enojar tanto, desculpe...»] (2012, p. 97-98).

En el fragmento extractado percibimos que la vulnerabilidad de Bibica se relaciona con su condición subalterna manifestada por dos vías: la económica y la de género. Profundizando aún más en la categoría de subalternidad, podríamos decir que Bibica integraría el grupo que Baratta denominó como los «*subalternos-subproletarios* (los marginales, a los «márgenes de la historia)». Tal marginación, que no es voluntaria sino producto de una «acumulación de desventajas», torna a Bibica en presa fácil para los inescrupulosos ya que puede ser utilizada y desechada sin ninguna condena social.

Su evidente condición de desamparo ante la situación del nuevo embarazo y su condición de madre soltera y trabajadora informal posicionan a Bibica en una relación asimétrica con don Antônio y le impide reclamarle que asuma la paternidad de su

hijo y le preste la asistencia económica debida. Así es que, ante la humillación a que es sometida, opta por retirarse avergonzada y comienza a trabajar el doble para sustentar el nuevo hijo.

Es interesante detenerse en este punto. ¿Por qué Bibica no se rebela? ¿Cuál es el mecanismo social que opera en esta subordinación? Entendemos que también en Bibica (como antes en Luzimar, Gildo y Hélia) opera el *sistema de coerciones ideológicas y morales* propios de la «hegemonía», en el sentido que Gramsci le otorgó a este término. Así Bibica naturaliza su situación de vulnerabilidad en la medida en que acepta ese «conjunto de ideologías elaboradas en el pasado histórico y transmitidas por grupos intelectuales auxiliares de la clase dominante» (Anderson, 1987, p. 99) que la sitúa en la marginalidad.

Bibica amargou muito no princípio. Depois arrumou mais duas lavagens de roupa —«Pra ajudar a distrair, a não pensar em besteira». De manhã à noite na lida: lavava, esfregava, batia, enxaguava, quarava, estendia, secava, recolhia, passava, entregava. ... Seu Antônio viajou com a mulher para Portugal, sonho antigo. Reviu a aldeia trasmontana de onde saíra aos quinze anos e aproveitou para resolver pendengas antigas, questões de herança, casebres velhos, pouca valia. Voltou após dois meses, pôs abaixo a venda, o Bar Nossa Senhora de Fátima, e levantou a ampla e moderna Mercearia Brasil (Ruffato, 2005, p. 82).

[Bibica padeció mucho al principio. Después consiguió dos clientes más para lavarles la ropa —«Para ayudar a distraerme, a no pensar tonterías»—. De la mañana a la noche bregando: lavaba, tallaba, exprimía, enjuagaba, blanqueaba, extendía, ponía a secar, recogía, planchaba, entregaba. ... Don Antônio viajó con su esposa a Portugal, un sueño antiguo. Volvió a ver la aldea tramontana de donde había salido a los quince años y aprovechó para resolver antiguas querellas, cuestiones de herencia, casuchas viejas, de poco valor. Volvió después de dos meses, cerró la tienda, el Bar Nossa Senhora de Fátima, e inauguró los amplios y modernos Abarrottes Brasil] (2012, p. 99).

La vida sigue su curso tanto para Bibica como para don Antônio. No hay otra opción y nadie se interpela en relación con la justicia o injusticia de lo sucedido. Por el contrario, es Bibica quien tendrá que afrontar los avatares de la crianza de un niño enfermizo y travieso.

«O Marquinho foi pego roubando fruta-pão na chácara, Bibica. O Amâncio deu uns coques nele».

«O Marquinho levantou a saia da Toninha da dona Olga, Bibica. Ela vem aqui falar com a senhora»

«O Marquinho entrou no grupo, rasgou os saquinhos de leite-ninho, espalhou nas salas de aula e ainda cagou na mesa da diretora, Bibica. A polícia só não prende ele porque ele é menor»(Ruffato, 2005, p. 83).

[«Atraparon a Marquinho robando fruta de pan en la quinta, Bibica. Amâncio le dio unos coscorrónes.»

«Marquinho le levantó la falda a Toninha, la de doña Olga, Bibica. Viene a hablar con usted.»

«Marquinho entró a la clase, rasgó las bolsitas de leche nido, regó todo por los salones y encima se cagó en el escritorio de la directora, Bibica. La policía no se lo lleva nada más porque es un menor.»] (2012, p. 99).

Transcurrirán diez años hasta que nos encontremos nuevamente en el inicio del texto, Marquinho muere atropellado por un camión frente al flamante mercadito de su padre, quien nunca lo reconoció. Bibica enfrenta en soledad la muerte de su hijo menor, así como enfrentó su nacimiento. Ayudada por su vecina Doña Zulmira, vela a Marquinho en un cajón donado por la municipalidad preguntándose atónita por las razones de lo sucedido:

E ali, à sua frente, o resultado de todo o seu sofrimento: o caixãozinho roxo da Prefeitura deixa à mostra o corpo magro do Marquinho, a cabeça envolta em gaze, Um desastre tão estúpido, meu deus, tão estúpido! Como uma coisa dessas acontece? Que desgraça! Não bastassem as dificuldades to-

das... e tudo acabar assim... de uma maneira tão... tão...(Ruffato, 2005, p. 84).

[Y allí, frente a ella, el resultado de todos sus sufrimientos: el pequeño ataúd púrpura que le dio la Prefectura deja a la vista el cuerpo delgado de Marquinho, la cabeza envuelta en gasas, *Un desastre tan estúpido, dios mío, ¡tan estúpido! ¿Cómo puede pasar algo así? ¡Qué desgracia! Como si no bastaran todas las dificultades... para que todo acabe así... de una manera tan... tan...*] (2012, p. 100-101).

Es interesante destacar un detalle: el del cajón donado. A primera vista la frase parece irrelevante, pero en una lectura más detenida la imagen conmociona por la crudeza de la alusión: Marquinho nació y murió en la miseria. Nunca en sus diez años tuvo la oportunidad de vislumbrar nada más allá de los límites impuestos por la pobreza, que en su caso, podemos definir como estructural. Así la condición subalterna de su vida se resume en dos imágenes: el cajón donado y una mancha de sangre en los adoquines frente a la «Mercearia Brasil»

Os dois caixeiros da Mercearia Brasil esfregaram, várias manchas, o sangue que grudou nos paralelepípedos. Até soda cáustica usaram. Mas a mancha ficou lá. Depois, quando ninguém mais se lembrava do Marquinho, ela desapareceu (Ruffato, 2005, p. 85).

[Los dos empleados de Abarrottes Brasil tallaron, durante varias mañanas, la sangre que se pegó en los adoquines. Hasta sosa cáustica usaron. Pero la mancha se quedó allí. Después, cuando nadie se acordaba ya de Marquinho, desapareció] (2012, p. 102).

«A danação»

«A danação» ofrece un ejemplo interesante de cómo se puede producir la exclusión social de un individuo. Zito Pereira, personaje de esta historia, es un trabajador de la Manufatora en Cata-

guases que se ve empujado hacia una condición extrema de exclusión social. El concepto de exclusión está asociado al de vulnerabilidad, que en nuestro análisis, tensionamos con la condición de subalternidad. Según Robert Castel:

Existe, en efecto –se lo verificará en el largo término–, una fuerte correlación entre el lugar que se ocupa en la división social del trabajo y la participación en las redes de sociabilidad y en los sistemas de protección que «cubren» a un individuo ante los riesgos de la existencia. De allí la posibilidad de construir lo que yo llamaría metafóricamente «zonas» de cohesión social. Entonces, la asociación «trabajo estable/inserción relacional sólida» caracteriza una zona de integración. A la inversa, la ausencia de participación en alguna actividad productiva y el aislamiento relacional conjugan sus efectos negativos para producir la exclusión, o más bien, como trataré de demostrarlo, la desafiliación. La vulnerabilidad social es una zona intermedia, inestable, que conjuga la precariedad del trabajo y la fragilidad de los soportes de proximidad (Castel, 1997, p. 13).

Por tanto, según lo postulado, el hecho de tener un trabajo remunerado y estable, funciona como un mecanismo de coerción pasiva para los trabajadores ya que les permite una integración en la malla social y los aleja de la «vulnerabilidad».

«A danação» comienza con una escena fuerte, el despertar de Zito Pereira en una celda de la cárcel de Diadema¹⁰.

Frio. Como em Diadema. *Mineiro, ô Mineiro, acorda!* Frio. Zito Pereira revirou na cama, tentando puxar a coberta. *Hilda?* Abriu os olhos, vertigem. Um feixe de luz, raptado da rua por um pequeno buraco gradeado no alto da parede, quebrava a escuridão da cela. *Aqui, no inverno, é essa geladeira*, disse o penambucano, que dividia com ele o quartinho numa pensão

¹⁰ Diadema es una ciudad del estado de São Paulo en la República Federativa del Brasil. Está localizada en la región industrial denominada ABC, dentro del Gran São Paulo, a 17 km del centro de esa ciudad.

na Rua Silva Bueno, no Ipiranga. *Vai se acostumando, Mineiro*. Levantou-se. Tremendo, entrou na fila do banheiro. Sentou-se, cotovelos enterrados nos joelhos, mãos amparando a cabeça. Anos e anos passara em frente à cadeia, a caminho da fábrica ... Agora, estava ali, enjaulado, sem camisa, descalço, uma doída solidão (Ruffato, 2005, p. 135).

[Frío. Como en Diadema. *¡Mineiro, hey Mineiro, despierta!* Frío. Zito Pereira se revolvió en la cama, intentando jalar la cobija. *¿Hilda?* Abrió los ojos, vértigo. Un haz de luz, raptado de la calle por un pequeño agujero enrejado en lo alto de la pared, quebraba la oscuridad de la celda. *Aquí, en el invierno, es un refrigerador*, dijo el pernambucano que compartía con él el cuartito en una pensión de la Rua Silva Bueno, en Ipiranga. *Vete acostumbrando, Mineiro*. Se levantó. Temblando, se puso en la fila del baño. Se sentó, con los codos enterrados en las rodillas, las manos cubriéndole la cabeza. Durante años y años había pasado frente a la cárcel, camino a la fábrica, ... Ahora, estaba allí, enjaulado, sin camisa, descalzo, en una dolorosa soledad] (2012, p. 159).

En este texto, Ruffato narra las vivencias de Zito Pereira, uno de los tantos migrantes mineiros que buscan en São Paulo mejores condiciones laborales, desde su llegada a la metrópolis, cargado de expectativas, hasta un desenlace trágico que marca su ingreso en lo que Castel denominó: zona de exclusión social. En este texto, Ruffato se vale de algunas marcas como los cambios en la tipografía para señalar, por ejemplo, el cambio de enunciadore o los desplazamientos temporales.

El joven Zito Pereira abandona Cataguases para buscar nuevos horizontes en la ciudad de São Paulo. Seducido por el canto de sirena de la gran metrópolis, Zito, diploma de la Senai en mano, se sumerge en la vorágine humana de São Paulo. Allí consigue trabajo en una fábrica y comparte un cuarto de pensión con otros trabajadores, sin embargo, no consigue establecer vínculos sólidos con nadie.

Domingo batia pernas, encovado numa blusa de lã verde, à procura de um rosto conhecido, disseram que São Paulo estava repleta de conterrâneos, *Mas onde?* Tomava café, ascendia um Imperador sem filtro, e o que enxergava não era as centenas de pessoas zanzando esbaforidas pela Praça Clóvis Beviláqua, mas as moças e rapazes, braços dados, rodando a Praça Rui Barbosa, em Cataguases, depois do cinema (Ruffato, 2005, p. 136).

[Los domingos salía a pasear, arropado en una camisa de lana verde, en busca de un rostro conocido, le habían dicho que São Paulo estaba lleno de coterráneos, *¿pero en dónde estaban?* Desayunaba, encendía un Imperador sin filtro, y lo que veía no eran cientos de personas vagando apresuradas por la Praça Clóvis Beviláqua, sino muchachas y muchachos, tomados del brazo, dando vueltas por la Praça Rui Barbosa, en Cataguases, después del cine] (2012, p. 160-161).

Zito Pereira no puede evitar la nostalgia de Cataguases, hasta que conoce a Gracinha, una joven cearense, en una Roda de samba

Gracinha dizia que trabalhava numa casa-de-família em Pinheiros. Branca, a única mulher branca que se interessou por ele em toda sua vida. Cearense, nunca esqueceria, Do Crato, remendava, sotaque cantado. Olhos tímidos, **Meu preto, cabra bom, homem que nem tu não tem, Deus fez a receita, jogou fora.** Nos fins de semana descobriram juntos a cidade (Ruffato, 2005, p. 137).

[Gracinha decía que trabajaba en una casa de familia en Pinheiros. Blanca, la única mujer blanca que se interesó por él en toda su vida. Cearense, nunca lo olvidaría, De Crato, aclaraba, con un acento cantado. Ojos tímidos, **Mi negro, chico bueno, hombre como tú no hay otro, Dios hizo la receta y la perdió.** Los fines de semana descubrieron juntos la ciudad] (2012, p. 162).

La relación acaba bruscamente y Zito vuelve a perder el interés por São Paulo. Su cotidiano de migrante anónimo y sin relaciones afectivas ni vínculos con los lugares, se va tornando cada vez más penoso: «Mineiro. Nem nome tinha. Mineiro. Na firma em Diadema, na pensão em Ipiranga. E nem isso quando percorria, anônimo, a cidade» (Ruffato, 2005, p. 139) [Mineiro. Ni siquiera tenía nombre. Mineiro. En la empresa en Diadema, en la pensión de Ipiranga. Y cuando recorría anónimo la ciudad, ni siquiera eso] (2012, p. 165).

Luego de un tiempo acaba renunciando al trabajo para volver a Cataguases:

Após três anos de São Paulo, resolveu voltar. Falou no emprego que não aguentava mais, que toda noite sonhava com Cataguases, que nunca mais teve notícia da família, que se sentia um mequetrefe naquela cidade tão enorme (Ruffato, 2005, p. 140).

[Luego de tres años en São Paulo, decidió volver. En el trabajo dijo que ya no aguantaba más, que todas las noches soñaba con Cataguases, que nunca más había tenido noticias de su familia, que se sentía un mequetrefe en esa ciudad tan enorme] (2012, p. 166).

El retorno a Cataguases constituye otra etapa en la vida de Zito, alquila un cuartito en el *beco do Zé Pinto* y consigue empleo en la Manufatora, luego conoce a Hilda, una morena color chocolate y se casa con ella. Todo indica que Zito está estabilizado en la vida: trabaja, juega fútbol en el equipo de la fábrica, cría sus hijos. Pasan quince años y un día, sin ninguna razón, lo despiden de la fábrica. Este hecho marca su ingreso a lo que Castel llama «zona de vulnerabilidad»

Me mandaram embora, Hilda. Por quê?, nem Deus sabe. Deve ser porque sou preto, preto é cachorro do mundo. Não estão nem aí se você tem filho, prestação pra pagar, compromisso. O Ezequias falou, Zito, a gente gosta muito do seu

trabalho etcétera e tal, mas o mercado de algodão está passando por uma crise, e isso e aquilo ... Filho-da-puta! Fica assim não, Zito. Deus dá, Deus tira. Às vezes fico pensando, e se eu tivesse ficado lá na Serra da Onça? A essa hora eu estaria sentado numa sombra, comendo de caldeirão, o cacumbu do lado.... E se... E se eu não tivesse saído de São Paulo? Talvez eu fosse mais... feliz... Mais feliz, Zito? Você tem umas idéias! (Ruffato, 2005, p. 139).

[Me corrieron, Hilda. ¿Por qué?, ni Dios sabe por qué. Debe ser porque soy negro, el negro es elapestado. A nadie le importa si tienes hijos, cuentas por pagar, compromisos. Ezequias dijo, Zito, a nosotros nos encanta tu trabajo etcétera, etcétera, pero el mercado del algodón está pasando por una crisis y esto y lo otro. ... ¡Hijo de puta! No te pongas así, Zito. Dios te da y Dios te lo quita. A veces me pongo a pensar, ¿y si me hubiera quedado allá en Serra da Onça? A estas horas estaría sentado bajo una sombra, comiendo de la olla, con el cuchillo al lado... Y si... ¿Y si no hubiera salido de São Paulo? Tal vez sería más... feliz... ¿Más feliz, Zito? ¡Tienes cada idea!] (2012, p. 164-165).

A partir de ese momento Zito entra en la zona de vulnerabilidad, que «se caracteriza por la precariedad en relación al trabajo y por una fragilidad de soportes relacionales» (Castel, 1992, p. 1). Si bien en el relato de Ruffato este momento es brevísimo, ya que los hechos que arrojan a Zito a la exclusión se desencadenan con gran velocidad, podemos apreciar claramente que se cumple la trayectoria que describe Robert Castel: Zona de integración (desestabilización de los estables) > Zona de vulnerabilidad (precariedad laboral y fragilidad social > Zona de exclusión (excluidos).

En el texto de Ruffato, al recibir la noticia de su despido, Zito se emborracha y piensa en pedirle explicaciones al encargado de la fábrica, Ezequias. Pasan los días y debe vender sus pertenencias y mudarse a un sótano húmedo dividido por tabiques de madera. Su ira y decepción van en aumento y decide asustar a Ezequias con un cuchillo.

Zito Pereira sabia que o Ezequias parava todos os dias no bar Danúbio para uma partida de sinuca. Sentou numa mesinha, pediu uma cerveja e, para matar o tempo, esvaziou uma caixa de fósforos, e com os palitos passou a montar figuras geométricas. E se desistisse de aquela besteira? Mandaram embora?, arrumava outra coisa! ... Pagou a cerveja e já se encontrava no passeio quando avistou Ezequias, Fuinha, não, não podia deixar aquele desgraçado achar que ele era um bosta qualquer. O ex-chefe encostou a bicicleta no meio-fio, Zito Pereira gritou, **Ezequias, seu merda!, prepara que eu vou te dar um corretivo!** O outro empoleirou no selim, Zito correu na sua direção, tropicou num resalto, o corpo desabou sobre o Ezequias. O embrulho que trazia escondido caiu, deixando à mostra um pedaço de lâmina da faca de cozinha (Ruffato, 2005, p. 142).

[Zito Pereira sabía que Ezequias iba todos los días al bar do Danúbio a jugar una partida de billar. Se sentó en una mesita, pidió una cerveza. Prendió un cigarro y, para matar el tiempo, vació una cajita de cerillos, y con los palitos comenzó a armar figuras geométricas. ¿Y si se olvidara de esa tontería? ¿Que lo corrieron?, ¿conseguiría otra cosa! ... Pagó la cerveza y ya estaba en la banqueta cuando divisó a Ezequias, miserable, no, no podía dejar que ese desgraciado creyera que él era cualquier pendejo. Ezequias apoyó la bicicleta en la guarnición, Zito Pereira gritó, **Ezequias, ¡pedazo de mierda!, ¡preparate que te voy a aplicar un correctivo!** El otro se trepó al sillín, Zito corrió hacia él, tropezó con una saliente, su cuerpo se derrumbó sobre Ezequias, atónito. El envoltorio que Zito traía escondido cayó, dejando a la vista un pedazo de la lámina del cuchillo de cocina] (2012, p. 169).

El corolario de su accionar es el peor posible, Zito es acusado de intento de homicidio y acaba preso, quedando de este modo, definitivamente excluido de la sociedad.

Los fenómenos de desnutrición, desempleo, explotación laboral, abandono, delincuencia, migración ilegal, riesgo de ser víctimas del narcotráfico, prostitución y trata de personas, pueden considerarse epifenómenos del proceso de vulnerabilidad

urbana. Esto conduce progresivamente a los sujetos a la desvinculación social y concluye en un estadio de anulación permanente de todo derecho (Palacio, 2014, p. 30).

Conclusión

Para concluir quisiéramos resaltar que en los cuatro relatos analizados pudimos percibir que existe una relación asimétrica entre la expectativa que los personajes depositan en las ventajas del progreso (entendido en este contexto como desarrollo industrial) y la realidad que les presenta el mercado laboral. También concluimos que el modelo de felicidad sostenido por el consumo de bienes materiales, resulta insuficiente para contrarrestar la fragmentación de los individuos ocasionada por las migraciones y la pérdida de vínculos afectivos y familiares. Constatamos en este análisis que los sujetos trabajadores en *O mundo Inimigo*, textualizan el pensamiento gramsciano de que: las clases subalternas sufren siempre la iniciativa de la clase dominante, aún cuando se rebelan y esto se verifica en los textos a través de la escasa conciencia de clase que manifiestan los trabajadores y su aceptación y naturalización de los valores propuestos por los que dominan o *conducen* moral e intelectualmente el proceso histórico. Estas características dificultan la organización de los trabajadores y los exponen a sufrir la vulnerabilidad y el consiguiente proceso de exclusión social.

Bibliografía

- Agostini Mello, J. (2006). Permanência do provisório. *Novos estudos CEBRAP*(74). Recuperado de: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000100016
- Anderson P. (1987). *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. México: Siglo XXI Editores.

- Benjamin, W. (2007). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal
- Benjamin, W. (2012). *Obras: libro I / vol. 2*. Madrid: Abada Editores.
- Buci-Glucksmann, C. (1986). *Gramsci y el estado (Hacia una teoría materialista de la filosofía)*. México: Siglo XXI Editores.
- Castel, R. (1995). De la exclusión como estado a la vulnerabilidad como proceso: resumen. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura* (21). Consultado el 1 de junio de 2017, en: [http://www.dwvalencia.com/claver/Documentos/exclusion\(robert_castel\).pdf](http://www.dwvalencia.com/claver/Documentos/exclusion(robert_castel).pdf)
- Coronil, F. (2000). Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/coronil.rtf>
- Gramsci, A. (2000). *Cuadernos de la cárcel*. México: ERA
- Gramsci, A. (1980). *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*. Madrid: Ediciones Nueva Visión.
- Koleff, M. (2015). *Vence también a los leones: blog de literaturas lusófonas*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Modonesi, M. (2012). Subalternidad. En *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales. Recuperado de: http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf
- Modonesi, M. (2010). *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política*. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D2985.dir/modonessi2.pdf>
- Palacio, M. (2015). La vulnerabilidad fundando la ética de la solidaridad y la justicia. *Análisis: revista de investigación filosófica*. (2)1, 29-47.
- Ruffato, L. (2005). *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record.

Ruffato, L. (2012). *El mundo enemigo*. México, D. F.: Elephas

Thomaz, D. M. (2015). Luiz Ruffato: 'Literatura é compromisso'. *Carta Maior é o Portal da Esquerda brasileira*. São Paulo: Carta Maior. Recuperado de: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Luiz-Ruffato-Literatura-e-compromisso-/39/33164>

EL REALISMO CAPITALISTA EN *VISTA PARCIAL DA NOITE*, DE LUIZ RUFFATO

Marina Valeria Read

(Facultad de HyA, UNR - Facultad de Lenguas, UNC)

Resumen: *Vista parcial da noite* es el tercer libro perteneciente a la pentalogía *Inferno Provisório* (Ruffato, 2016) del escritor brasileño Luiz Ruffato. La literatura de este escritor se caracteriza por la inclusión y visibilización de la clase media, los trabajadores y los obreros. La pentalogía hace una crítica al capitalismo, o mejor dicho, hace una crítica profunda a la realidad que les toca vivir a las clases postergadas dentro del sistema capitalista. Este infierno provisorio que les toca en su paso por la tierra y del que no hay salida—o en todo caso la única posibilidad de abandonar lo infernal— es la muerte. El propósito del autor reside en representar la realidad de la mejor manera posible, y esa posibilidad está en el uso del lenguaje que es de lo que él dispone. Por tal motivo, nuestro propósito es realizar el análisis de una selección de relatos de la obra *Vista parcial da noite* para dar cuenta de los mecanismos narrativos complejos que le permiten a Ruffato gestar lo que él denomina Realismo Capitalista.

Palabras Clave: realismo capitalista – religión – mecanismos estético-narrativos.

Vista parcial da noite es el tercer libro perteneciente a la pentalogía *Inferno Provisório* (Ruffato, 2016) del escritor brasileño Luiz Ruffato. Los libros que lo componen guardan una precisa unidad lograda por lo que el escritor Horacio Quiroga (1993) llamaría los *tipos* y el *ambiente*: la clase obrera de Cataguases, en un pequeño pueblo al sur de Minas Gerais. La literatura de este escritor se caracteriza por la inclusión y visibilización de la clase

media, los trabajadores y los obreros, temática que a su juicio no ha sido abordada en la literatura brasileña:

La literatura es un arte que exige una educación, allá [Brasil] los obreros están educados sólo para trabajar con máquinas, no para realizar un trabajo intelectual. En Brasil la educación formal de calidad es sólo para la clase media y clase media alta. Por eso, la representación o la auto-representación obrera en la literatura son casi imposibles. Porque uno tiene que salir de la clase media baja y conseguir una educación para poder representar eso, y es muy difícil. Muchos de los que lo logran, la primera cosa que quieren es apagar el pasado, para ser absorbidos, no se habla sobre ese pasado¹¹ (Ruffato, 2016, p. 2).

Este fragmento de la entrevista nos permite pensar a Ruffato como un obrero de la palabra por su trabajo con la lengua y, al mismo tiempo, un obrero que vive de la palabra, puesto que para poder disponer de un salario debe realizar diversas actividades. Este escritor que proviene de la clase obrera del Brasil, reivindica su pasado al asumir como tópico literario el sujeto obrero.

Al igual que en *O mundo inimigo* –la obra inmediatamente anterior en la pentalogía– en *Vista parcial da noite*, la narrativa se ubica en un ambiente urbano. El libro está compuesto por once relatos: «Inimigos no quintal» [Enemigos en el patio]; «A homenagem» [El homenaje]; «Temporadas de chuva» [Temporada de lluvias]; «O ataque» [El ataque]; «Aquele natal inesquecível» [Aquella Navidad inolvidable]; «O profundo silêncio das manhãs de domingo» [El profundo silencio de las mañanas de domingo]; «Roupas no varal» [Ropa en el tendero]; «Cicatrices» [Cicatrices]; «Vicente Cambota» [Vicente Cambota]; «O morto» [El muerto]; «Haveres» [Haberes]¹².

¹¹ Ruffato, Luiz (2016) Luiz Ruffato: «Lo que yo hago es realismo capitalista». Disponible en: <http://www.laizquierdadiario.com/Luiz-Ruffato-Lo-que-yo-hago-es-realismo-capitalista>.

¹² Vale aclarar que en la publicación de la obra completa *Inferno Provisório* en el

Estos relatos pueden ser leídos de manera individual –lo mismo que ocurre en su obra *Eles eram muitos cavalos* (2001)– sin embargo, guardan una unidad de espacio y tiempo. En este caso: el *beco do Zé Pinto* [callejón de Zé Pinto], un callejón, una especie de conventillo habitado por obreras y obreros, trabajadores de la clase media baja (en Cataguases) a principios de la década del '70.

La pentalogía hace una crítica al capitalismo, o mejor dicho, hace una crítica profunda a la realidad que les toca vivir a las clases postergadas dentro del sistema capitalista. Este infierno provisorio que les toca vivir en su paso por la tierra y del que no hay salida, o en todo caso la única posibilidad de abandonar lo infernal es la muerte. Destacamos que el autor se diferencia de la estética del realismo socialista para fundar lo que denominará Realismo Capitalista:

En Brasil casi ningún autor trata esa temática [la clase obrera]. Entonces, para contrarrestar la idea de que para tratar ese material uno tiene que hacer realismo socialista –que a mí no me gusta nada, porque el realismo socialista tiene la intención de crear una novela colectiva en detrimento de los individuos, donde los personajes no tienen individualidad– yo trato de construir al revés, una novela colectiva donde lo más importantes son las personas, los individuos que constituyen un colectivo. Por eso digo que hago un realismo capitalista (Ruffatto, 2016, p. 1).

Su objetivo consiste en representar la realidad de la mejor manera posible y esa posibilidad está en el uso del lenguaje que es de lo que dispone el escritor. Franquear la barrera entre discurs-

año 2016, Luiz Ruffatto realiza algunos cambios en el orden de los relatos y algunos los elide completamente. El orden que presenta es el siguiente: «Inimigos no quintal»; «O segredo»; «Cicatrizes»; «O ataque»; «Aquele natal inesquecível»; «Roupas no varal»; «O profundo silêncio das manhãs de domingo»; «Vicente Cambota»; «O morto» y agrega el relato «Jorge Pelado». Mientras que «A home-nagem» pasa a formar parte del libro *O mundo inimigo* y «Haveres» pasa a *Um céu de adobe*.

so y realidad. Por tal motivo, nuestro propósito es realizar un análisis de una selección de relatos de la obra *Vista parcial da noite* para dar cuenta de los mecanismos narrativos complejos que le permiten a Ruffato gustar este Realismo Capitalista.

El término Realismo Capitalista no representa una innovación del autor, de hecho, en la década del '60 surge una corriente pictórica (Richter, Polke y otros) con dicho nombre como respuesta al Realismo Socialista. Sin embargo, destacamos que Ruffato retoma el concepto artístico y lo aplica al campo literario para definir una narrativa que rompe sustancialmente con la forma y las estructuras anteriores representando una realidad diezmada por el sistema.

En *Vista parcial da noite*, Ruffato realiza una verdadera arqueología de la clase obrera y pone de manifiesto en su narrativa los efectos devastadores del culto al capitalismo. Podemos afirmar que Ruffato traduce en clave literaria lo que Walter Benjamin denomina «El capitalismo como religión»:

En el capitalismo puede reconocerse una religión. Es decir, el capitalismo sirve esencialmente a la satisfacción de los mismos cuidados, tormentos y desasosiegos a los que antaño solían dar una respuesta las llamadas religiones (Benjamin, 1978, p. 1).

Asimismo, Benjamin explica que esta religión está definida por tres rasgos fundamentales: en primer lugar, es una religión ritual, en la cual la oferta y la demanda se llevan a cabo como culto sagrado. En esta religión reina el utilitarismo. En segundo lugar, para esta religión todos los días son festivos puesto que todos los días se despliega «la pompa sagrada» de la oferta y la demanda. El tercer rasgo que presenta esta religión es la culpa. Pero Benjamin sostiene que esta es la primera religión que «no expía la culpa sino que la engendra» (p. 11).

Los relatos de Luiz Ruffato manifiestan este ritual de la producción y el consumo y vuelven palpable el discurso religioso propio del capitalismo: el sacrificio y la culpa. En este sentido, su narrativa realiza la exposición más cruda de lo que se ubica en el

altar del sacrificio capitalista: el sufrimiento de las clases postergadas, personajes cuyas vidas se ven coartadas por horribles calamidades. El utilitarismo propio de este sistema se evidencia en la obra en la tensión entre los que «sirven» y los que no «sirven para nada».

La representación de los efectos del capitalismo en la clase obrera se materializa en el trabajo metódico con la lengua que produce imágenes singulares que, en palabras de Didi-Huberman, «arden en su contacto con lo real»:

Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta... Arde por la destrucción, por el incendio que casi la pulveriza, del que ha escapado y cuyo archivo y posible imaginación es, por consiguiente capaz de ofrecer hoy (Didi-Huberman, 2009, p. 13).

Este planteo nos lleva a preguntarnos ¿De qué manera se estructuran estos relatos? ¿De qué manera se nos presentan estas imágenes que arden en su contacto con lo real, se acerca a lo real sin ser lo real? Si realizamos una analogía con la pintura, podemos pensar que en Ruffato el detalle está en la pincelada. Para sortear el muro que separa el discurso de lo real, el autor, enfoca en imágenes que nos interpelan, que nos convocan a partir de una narrativa que se aparta de toda linealidad:

La literatura tiene que representar la realidad de la mejor manera posible, y la realidad es demasiado compleja, allí el autor no tiene que hacer nada. Por eso el escritor tiene su hacer en el lenguaje, que representa esa realidad. Y el ritmo, sin ritmo no hay nada, el corazón tiene un ritmo, sin eso no hay nada. La historia es relativamente importante, pero no fundamental (Ruffato, 2016, p. 2).

En primer lugar, destacamos, en *Vista parcial da noite*, el montaje que se realiza a partir de flashback (alusiones a momentos del pasado). El pasado de los personajes, en muchos casos, no

presentan ningún hilván, sino que, por el contrario, el lector se enfrenta casi desprevenido a otros momentos históricos que en numerosas oportunidades nos convocan/nos obligan a una relectura. Asimismo, destacamos como procedimiento el uso del collage y la ruptura de la linealidad prosaica. Entendemos que estos procedimientos generan el efecto de lo real en los relatos.

Las reflexiones que realizaremos a continuación son producto de las lecturas de «A homenagem», «Estação das águas», «O profundo silêncio das manhãs de domingo» y «Cicatrices».

«A Homenagem»

Este extenso relato presenta la historia de una familia compuesta por Maria de Fátima Ribeiro (Fatinha), José Feliciano Martins (conocido por su apodo Zé Bundinha) y sus hijos: Teresinha e Isidoro (Caburé). Construido a partir de dos escenas que transcurren en 1973: por un lado, el cumpleaños de 15 de Teresinha; por otro lado, la fiesta del Club de Remo en la cual se realizará una distinción a todas las que fueron reinas del Carnaval de Cataguases. En medio de estas dos escenas se nos presenta, a modo de flashback, toda la historia de esta familia.

El relato se inicia con el cumpleaños de 15 de Teresinha. El deseo de la joven de tener una fiesta en el Club Social con un gran vestido y una magna fiesta en contraposición a la realidad:

...E madrugadas a mãe varou aflita, aceitando até reparo de roupa, de ordinário recusava porque cerzir e remendar e ajustar rebaixavam o ofício, e emagreceu por uma mão no garfo outra na agulha, uma no prato outra na costura, e olheiras imprimiram fadiga e zonzos tremiam os dedos, mas ao cabo juntara notas e pratinhas suficiente para a festa-surpresa... (Ruffato, 2006, p. 21).

[...Y cuántas madrugadas la madre pasó afligida, aceptando incluso arreglar ropa, algo que solía rechazar porque zurcir y remendar y entallar demeritaban el oficio, y enflaqueció con

una mano en el tenedor y otra en la aguja, una en el plato otra en la costura y las ojeras revelaron fatiga y torpes temblaban los dedos, pero al final juntó billetes y monedas suficientes para la sorpresa...] (2014, p. 26).

El evento tiene lugar en el *beco do Zé Pinto* que como especificamos anteriormente, es la unidad de lugar que permite la estructuración de la obra. Podemos observar cómo los preparativos de la fiesta, contados en tercera persona, están tamizados por los diálogos de los personajes que se inmiscuyen en el relato resaltado en negrita. La fiesta se desarrolla en paz y culmina con el ingreso de Zé Bundinha, el padre de la joven, totalmente alcoholizado expulsando a la gente:

Todo mundo para fora!, e principiando uma discussão com a Teresinha, **Pára pai!, o senhor está bêbado!... Olha como você fala comigo, menina! Bêbado, sim pai, bêbado! Essa casa é minha! Eu que mando aqui! Todo mundo pra fora!** (Ruffato, 2006, p. 23)

[...; **Todo mundo fuera!** Y comenzando la discusión con Teresinha, **¡Basta, papá!, ¡está usted borracho! ¡Ten cuidado con cómo me hablas, muchachita! ¡Borracho, sí papá, borracho! ¡Esta casa es mía! ¡Yo soy el que manda aquí! ¡Todo mundo fuera de aquí!**] (2014, p. 28).

Zé Bundinha es alcohólico y estas escenas son habituales, al igual que los golpes a su mujer. Una escena similar la podemos apreciar en *O mundo inimigo* (en el relato «A solução») cuando Hélia, la hermana de Luzimar, va al Club Social y allí Zé Bundinha golpea a su mujer frente a todos. Esta escena también desencadena el final de la noche.

La pregunta que nos hacemos es qué elementos nos permiten ubicar a este relato en la estética del realismo capitalista. Para intentar responder este interrogante comparamos este relato con el cuento «El vestido nuevo» del escritor argentino Álvaro Yunque publicado en su libro *Barcos de papel* (1975) perteneciente al realismo socialista que presenta un argumento y personajes simi-

lares: Un padre alcohólico y golpeador, una madre laboriosa y una hija que desea asistir a una fiesta y sueña con su vestido nuevo. Observamos una diferencia fundamental en la estructuración del relato de Ruffato que atiende sobremedida al ritmo, «sin ritmo no hay nada, el corazón tiene un ritmo, sin eso no hay nada» (2016), afirma. El ritmo es el motor vital del relato ruffatiano y ese ritmo está dado por la presencia de las interjecciones, de las onomatopeyas, de las voces coloquiales de los personajes que se introducen sin aviso previo en el relato en tercera persona. Esta forma que le otorga al relato le permite lograr el efecto de lo real. Es el collage, el montaje de voces e historias lo que hace que sus relatos toquen lo real, se acerquen a lo real.

La segunda parte de «A Homenagem» tiene como protagonista principal a Fatinha, trabajando y sufriendo las miserias que le deja como resto el sistema. Teresinha la incita a participar en un homenaje que se le realizará a las reinas del carnaval. Su marido alcohólico llega de la calle con el aliento «agrio de cachaza» y perfume de mujer en la ropa. La tormenta le permite a Fatinha recordar otros tiempos: ella reina del carnaval 56, su novio un «buen partido», serio, obrero industrial, ella trabajando como obrera textil. Mientras recuerda esos buenos momentos que se hibridan con el diálogo que tuvo con su hija:

–Isso é locura, minha filha... seu pai...
–Tem nada demais, mãe... é homenagem...
–Mas, o seu pai...
–Que que tem ele, mãe?
–Ele acho que. (Ruffato, 2016, p. 26).

[–Eso es una locura, m'hija... tu papá...
–No pasa nada, mamá... Es un homenaje...
–Pero tu papá...
–¿Qué pasa con él, mamá?
–Él... creo que...] (2014, p. 32).

El flashback continúa, se nos revela el día en que Fatinha presenta a Zé Bundinha con sus padres, el casamiento, y los dos

embarazos que repitieron la misma historia: el marido totalmente ebrio y la mujer pariendo sola, buscando ayuda en la casa de una vecina. Ruffato pone de manifiesto el machismo y la violencia de género. En este racconto retrospectivo, que tiene lugar en el relato, se muestra cómo la mujer se ve obligada a dejar su trabajo porque «mulher minha, o lugar é em casa» (p. 102), así Fátima se ve obligada a residir en su casa cuidando a los hijos y soportando el desdén y las agresiones del marido. Toda la historia de la familia se nos presenta en este segundo momento del relato: cuando su marido se queda sin trabajo y desaparece por dos días para hundirse en la cachaza, de ese modo se fue consumiendo el dinero de la indemnización:

Antes que acabasse, Fátima tomou o dinheiro da indenização do marido e deu entrada numa máquina-de-costura, segunda-mão, Singer, provisão e mantença (Ruffato, 2016, p. 35).

[Antes de que se lo acabara, Fátima tomó el dinero de la indemnización de su marido y dio el enganche de una máquina de coser, de segunda mano, Singer, provisión y sustento] (2014, p. 43).

En el fragmento extractado podemos observar como Ruffato traduce en clave literaria lo que propone Walter Benjamin en relación al capitalismo como religión, puesto que evidencia de qué manera esta familia, como espejo de la clase obrera, si no produce no puede consumir. La máquina de coser es provisión y sustento para toda la familia. El discurso religioso del capitalismo se evidencia en los sacrificios de Fátima, que es la que entrega sus días a degradar su oficio y a sufrir los malos tratos de su marido:

Vou te matar, desgraçada!, berra. Fátima escapa, derrubando vasilhas, **Socorro!**, Zé Bundinha a alcança na sala, desfechallhe um tapa, outro, em desespero Teresinha agarra-se às pernas do pai, **Larga a mãe, larga!**, a mulher se desvencilha, corre para fora, Isidoro chora, **Acudam, que ele está me matando! Larga a**

mãe, pai! larga ela! Zunga: pára Zé, pára! (Ruffato, 2016, p. 36).

[¡Voy a matarte, desgraciada!, grita, Fátima escapa, tirando trastes, ¡Socorro!, Zé Bundinha la alcanza en la sala, le suelta una cachetada, otra, con desesperación, Teresinha se agarra a las piernas de su padre, ¡Deja a mi mamá, déjala!, la mujer se suelta, sale corriendo, Isidoro llora, ¡Auxilio, me está matando! ¡Deja a mi mamá, papá! ¡Déjala! Zunga: ¡Ya basta, Zé, basta!...] (2014, p. 44-45).

En el fragmento anterior podemos observar una de las tantas golpizas que Zé Bundinha da a Fátima, su esposa. Resulta interesante ver el modo en que Ruffato realiza la construcción del relato que rompiendo con toda linealidad permite cobrar la verosimilitud propia del relato realista. Las voces de los personajes se introducen, se inmiscuyen en el relato, en este caso resaltadas en negrita, sin embargo en la edición de las obras completas esa tipología se pierde y las voces se introducen sin ninguna marca.

En cuanto al final del relato decimos que, la corona de reina de Fátima es la llave que le permite a Teresinha ingresar al Club de Remo. Una vez que deja a su madre en el escenario no la vuelve a ver durante toda la noche.

Fátima está por recibir su premio y piensa en la vergüenza de no tener dientes y pide perdón a dios por estar allí. Siguiendo a Benjamin afirmamos que el capitalismo es la única religión que no expía la culpa sino que la engendra. Fátima siente culpa por ser pobre y estar recibiendo un premio, se siente desfachatada, toma su premio avergonzada y sin dejar de presionarlo sobre su cuerpo se va del lugar intentando buscar a su hija.

«Estação das águas»

El segundo relato de *Vista parcial da noite*, en la Obra Completa, altera el orden. «Estação das águas» pasa a formar parte de *O mundo inimigo* y se ubica antes de «A homenagem». Es decir,

que Ruffato altera el orden de la misma historia. Entendemos, en este gesto, un efecto de montaje que rompe con la linealidad del relato al tiempo que presenta imágenes crudas que propician el efecto de lo real. Cronológicamente este relato es posterior «A homenagem» y tiene como protagonista a Caburé el hijo de Zé Bundinha y de Fátima. Por la complejidad estructural del argumento, el lector debe leer más de una vez. El relato inicia con la imagen de un niño lastimado caminando por el barro. Las heridas se deben a una terrible golpiza que recibió de parte de su padre, un hombre violento que fustiga a sus hijos y a su esposa. Mientras el niño herido camina por el lodazal, el narrador nos refiere la historia del personaje.

Así, podemos observar de qué modo el niño realizaba diversas fechorías y transacciones económicas para solventar sus juegos infantiles:

Interesseiro, recolhía chumbo e cobre e bronze e garrafas e papel para ferro-velho e os caraminguás tornavam fichas de totó e sinuca-e no botequim do Zé Pinto emaranhava-se no tempo (Ruffato, 2006, p. 46).

[Interesado, recolectaba plomo y cobre y bronce y botellas y papel para el fierro viejo, y las ganancias se convertían en fichas para el futbolito y el billar– y en la cantina de Zé Pinto perdía la noción del tiempo] (2014, p. 54).

Este relato manifiesta lo que dimos en llamar con W. Benjamin el culto al capitalismo; la oferta y la demanda son dioses de este culto. Caburé, a pesar de ser un niño, conoce muy bien este ritual necesario para obtener su satisfacción. Él solía robar a pesar de provocar la angustia de su madre que no hacía más que trabajar pegada a la máquina de coser día y noche. Al ver esta escena el niño tiene deseos de cambiar, de ser bueno, pero enseguida retorna a las calles tras el llamado de su amigo. No obstante, dentro del culto capitalista la culpa no está exenta:

«Preocupa não, mãe, já comi na casa da dona Marta», mentia, para rolar pela noite o estômago vazio, intentando expiar a desgraça que o oprimia, e martirizava-se recordando o día em que ela amarrou-lhe um pano embebido em álcool no pescoço para curar a tosse-de-cachorro e juntos percorreram as horas, a mãe a moldar panos, ele a imaginar-se herói mascarado do Velho Oeste (Ruffato, 2016, p. 47).

[«No te preocupes, mamá, ya comí en casa de doña Marta», mentía, para pasar la noche con el estómago vacío, intentando expiar el infortunio que le oprimía, y se martirizaba recordando el día en que ella le amarró en el cuello un pañuelo empapado en alcohol para curarle la tos de perro y juntos pasaron las horas, la madre haciendo moldes de tela, él imaginando que era un héroe enmascarado del Viejo Oeste] (2014, p. 55).

En el fragmento citado podemos ver cómo la culpa invade al niño. El autor nos ubica dentro del cuerpo del niño hambriento cumpliendo su penitencia. La conciencia de culpa lo atormenta y promete ir a la iglesia junto con su madre el próximo domingo para expiar la dolencia. En este gesto del personaje, observamos lo que Walter Benjamin teoriza en «El capitalismo como religión»:

... este sistema religioso se arroja a un movimiento monstruoso. Una monstruosa conciencia de culpa que no sabe cómo expiarse apela al culto no para expiarla, sino para hacerla universal, inculcarle la conciencia, y sobre todo incluir a Dios mismo en esa culpa, para finalmente incluirlo a él mismo en esa expiación... (Benjamin, 1978, p. 11).

El capitalismo engendra la culpa y Caburé recurre a Dios como modo de expiarla. En la iglesia, encuentra el flagelo perfecto que por medio del castigo le otorgará la redención ya que soporta los largos sermones a pesar del hambre que lo consume.

El niño camina por la ciudad todo sucio y herido y piensa en no volver a su hogar, recuerda las amargas de su madre y el aliento alcohólico de su padre, además realiza un recorrido ima-

ginario de lo que comúnmente se hace a esa hora en el *beco do Zé Pinto* y del momento en que su padre alcoholizado le pegó delante de sus amigos mientras vendía paletas.

Durante el periplo que realiza Caburé se introducen onomatopeyas e interjecciones de los gritos de las madres y los juegos de los niños. Las escenas vividas del trajín urbano se cuellan en el relato logrando el efecto de verosimilitud. En esta estructura compleja, se realiza un flashback invertido en el cual se altera el orden cronológico del relato que inicia con el niño golpeado, luego observamos su periplo por la ciudad al tiempo que nos enteramos de sus actividades comerciales y finalmente se nos revela el motivo por el cual su padre le propina los golpes: fue atrapado robando mangos en el patio del señor Simão. En esta última escena, las imágenes que se presentan revisten dramatismo: el padre lo golpea sin parar, la madre suplica ayuda y los vecinos aplican una llave al cuello a Zé Bundinha para que sus golpes cesen:

«Chega, Zé, chega, que você mata esse menino». A dona Fatinha buscou atracar-se com ele, mas impelida contra a parede, esfolou braço e joelho, recolhida à cama a poder de maracugina. Desceram Zé Pinto e Zé Preguiça e aplicaram-lhe uma gravata, e as mulheres enfurecidas socaram-lhe a cabeça para que largasse o Isidoro, «Solta!, Solta!, que num átimo desapareceu» (Ruffato, 2006, p. 50).

[«Ya basta, Zé. Basta, que vas a matar a ese niño». Doña Fatinha buscó inmovilizarlo abrazándolo, pero, al ser empujada contra la pared, sólo consiguió rasparse el brazo y la rodilla, y estuvo en cama bajo el influjo sedativo de la *maracugina*. Bajaron Zé Pinto y Zé Preguiça y le aplicaron una llave al cuello, mientras las mujeres enfurecidas le golpeaban la cabeza para que soltara a Isidoro, «¡Suéltalo! ¡Suéltalo!», que en un segundo desapareció] (2014, p. 60).

Ruffato relata en el final la escena cruda que da origen al relato. El recorrido citadino del niño herido, sus actos y sus cul-

pas. Esta inversión en el relato viabiliza la gestación de imágenes de absoluto realismo. Ruffato rompe la estructura y retoma mecanismos propios de las vanguardias para lograr el efecto de lo real.

«O profundo silêncio das manhãs de domingo»

Este relato tiene como protagonista a Baiano, padre de cuatro hijos, abandonados por su mujer. La historia principal resulta simple: el padre se despierta muy temprano, despierta a su hijo, suben a la bicicleta, el niño quiere saber hacia dónde se dirigen, el perro los persigue, el padre pregunta al niño si extraña a su madre, llegan a un río, Baiano pide a su hijo que ingrese al agua lo que precipita el desenlace fatal pergeñado por el padre. Sin embargo, el relato se ve enriquecido por las numerosas escenas del pasado que ingresan a modo de flashback inmiscuyéndose en la historia principal: la adolescencia de Baiano que es expulsado de su casa familiar por su padre alcohólico, el periplo que lo lleva a conocer diversas ciudades en busca de trabajo, el vínculo con la madre de sus hijos y su desdén por el trabajo en relación de dependencia.

Desde las primeras líneas, el narrador se detiene en la descripción de Cláudio, el hijo mayor de Baiano, único hijo varón, un niño aplicado, responsable e inteligente:

A professora, uma moça magrinha e de óculos tristes, falara uma vez para o Baiano, à saída: «Seu Marcos, esse menino entende tudo da primeira vez!», acariciando os cabelos crespos do Cláudio, pai e filho não cabendo em si, tão contentes. Quando chegava da aula, ninguém precisava mandar fazer o dever. Mudava de roupa - estendia com zelo enciumado o uniforme azul - e - branco na gaveta da cómoda - abria a pasta, tirava os cadernos, o lápis, a borracha, sentava num canto do quintal aproveitando a réstia de sol e aferrava-se às lições... (Ruffato, 2006, p. 81).

[La profesora, una muchacha delgadita y de ojos tristes, le dijo una vez a Baiano, a la salida: «Don Marcos, ¡Ese niño entiende todo de inmediato!», acariciando los cabellos crespos de Cláudio, padre e hijo no cabían en sí de tan contentos. Cuando llegaba de clases, no necesitaba que nadie lo mandara a hacer la tarea. Se cambiaba de ropa - extendía con todo celo el uniforme azul y blanco en el cajón de la cómoda - abría la mochila, sacaba los cuadernos, el lápiz, la goma de borrar, se sentaba en un rincón del patio aprovechando los últimos minutos de sol y se concentraba en las lecciones] (2014, p. 98).

En contrapunto a la formación del hijo, aparece la escasa cultura de Baiano que lo avergüenza puesto que no puede leer de corrido ninguna palabra. La pobre formación lleva al protagonista del relato a realizar todo tipo de trabajo de fuerza, desde su juventud, para poder subsistir:

No rodoviário mineiro, carregou e descarregou mercadorias das carretas que aportavam do Rio de Janeiro, de São Paulo, de belo Horizonte. «Me descadeirou, aquele tempo...»
Na Rua do Comércio, alguns lojistas contrataram-no para cobrar os embrulhões. «Só inimizadas criei...»
Na industrial, amontoou nos galpões os fardos de algodão que chegavam do Norte. «E aquilo é trabalho de cristão?»
De barco, tirou areia do fundo do Rio Pomba. «Estragou minhas juntas, a friagem» (Ruffato, 2006, p. 85).

[En el Rodoviario Mineiro, cargó y descargó mercancía de las carretas que venían de Río de Janeiro, de Sao Paulo, de Belo Horizonte. «Me dejó todo estropeado ese tiempo...»
En la Rua do Comércio, algunos tenderos lo contrataron para cobrar las deudas. «Solo me gané enemigos...»
En la industrial, amontonó en los galpones los fardos de algodón que llegaban del Norte. «¿Eso es trabajo para cristianos?»
En un barco, sacó arena del fondo del Río Pomba. «Se me dañaron las coyunturas, por el frío»] (2014, p. 103).

De todos los trabajos que Baiano realizó en su vida, el que más lo destacó entre los ciudadanos de Cataguases fue la búsqueda

da de personas ahogadas en los ríos. Las madres recurrían a Baiano para poder reencontrarse con el cuerpo de sus hijos: «*Vai, Baiano, só você poder findar esse desespero*» (p. 86).

La estructura del relato mantiene características similares a la de los relatos analizados anteriormente. Una historia simple mixturada por los flashbacks que nos ponen en autos de la historia de los personajes. El narrador destaca dos hechos, en primer lugar, las destrezas de Baiano en el agua, la posibilidad de retener la respiración, su obstinación en devolver los cuerpos que el río se lleva; en segundo lugar, se hace hincapié en las características del hijo: inteligente y generoso pero sobre todo parecido a su madre. El niño siente profundo temor a su padre. Ruffato se apodera de las lecciones de Psicoanálisis y nos presenta vívidamente la amenaza y el temor a la castración:

O menino acordou apavorado, havia mijado no pijama novamente. Em pânico, o pai já avisara que não parasse ia cortar seu peru fora, buscou a porta do quarto, pisando as irmãs que dormiam esparramadas no chão. Na cozinha, divisou-o, velando o fogão-de lenha aceso... Sorrateiro, tentou alcançar o quintal, a voz rasteou-o, «Onde você vai, moleque?» Estático, susurrrou, «Lugar nenhum não, pai». Esmurrando a mesa, berrou, e só então compreendeu-o bêbado (Ruffato, 2006, p. 87).

[El niño despertó aterrorizado, se había orinado en el pijama nuevamente. Con pánico, su padre ya le había advertido que si no dejaba de hacerlo le iba a cortar el pito, buscó la puerta del cuarto, pisando a las hermanas que dormían desparramadas en el suelo. En la cocina, lo divisó, contemplando la estufa de leña encendida... Subrepticamente, intentó llegar hasta el patio, la voz lo rasteó, «¿Adónde vas, chamaco?» Estático, susurró, «A ningún lado, papá» Golpeando la mesa, gritó, y solo entonces se dio cuenta de que estaba borracho] (2014, p. 106)

El niño es obediente, la voz de su padre es ley. Así podemos ver cómo Baiano lo despierta y lo levanta para montarlo en su bicicleta en un paseo final. Claudio tiene los rasgos de su ma-

dre, esa mujer que los abandonó y de quien no se puede hablar. Como una suerte de Medea¹³, Baiano, decide terminar con la vida de su hijo. Lo lleva al río y, aunque hace frío, lo incita a sumergirse, tras alegar que le enseñará a nadar. Aquí Ruffato decide terminar con la linealidad prosaica al escribir verticalmente:

voltou à tona **Pai!** girou o corpo a água inundava nariz boca
s
u
b
m
e
r
g
i
u (Ruffato, 2006, p. 90).

[volvió a la superficie ;**Papá!** giró el cuerpo el agua le inundaba
la nariz la boca se
s
u
m
e
r
g
i
ó] (2014, p. 109).

¹³ «Corinto era el país de origen de Eetes. Existía allí un culto de los “hijos de Medea”, que ha podido dar origen al siguiente episodio de la leyenda de la colquidea. Jasón y Medea vivieron un tiempo en Corinto, hasta el día en que el Rey Creonte quiso casar a su hija con el héroe. Decretó el destierro de Medea, pero ésta consiguió demorarlo un día, tiempo que aprovechó para preparar su venganza. Impregnando de veneno un vestido, así como adornos y joyas, los envió por mediación de sus hijos a su feliz rival. Tan pronto ésta se lo puso, abrasola un misterioso fuego, y lo mismo ocurrió con su padre, que había acudido en su auxilio. También se incendió el palacio. Mientras tanto Medea daba muerte a sus propios hijos en el templo de Hera y luego escapaba hacia Atenas volando en un carro tirado por caballos alados, regalo de su abuelo el Sol (Pierre Grimal, 2004, p. 337-338).

Esta ruptura en la linealidad de la escritura produce un mayor realismo a la imagen. La figuración plástica permite que ésta se acerque a lo real, al tiempo que genera en el lector la imagen vívida del niño que se está ahogando. Baiano, experto en buscar cadáveres en el río, tiene como tarea final buscar el cuerpo de su propio hijo. Finalmente toma una cuerda y se quita la vida colgándose de un árbol.

«Cicatrices (uma história de futebol)»

Sim, 21 de junho de 1970 tornou-se uma das mais importantes datas da História do Brasil. Afinal, naquele dia Taça Jules Rimet conquistou-a em definitiva a seleção brasileira, na inesquecível peleja contra a Itália, diante dos mais de cem mil fanáticos mexicanos espremidos no Estádio Asteca, quatro a um, lembra? Mas, 1970 também marca a fundação e glória do efêmero Botafogo Futebol Clube, de Cataguases, o «Botafoguinho» do Paraíso, que, raro caso nos anais do desporto britânico, desmantelou, invicto, após vinte partidas disputadas entre agosto e dezembro daquele ano. E, para avivar a memória, que se vai esvanecendo, consgruámos esse breve relato (Ruffato, 2006, p 103)¹⁴.

[Sí, el 21 de junio de 1970 se convirtió en una de las fechas más importantes de la Historia de Brasil. Finalmente, ese día la Copa Jules Rimet fue conquistada en definitiva por la selección brasileña, en la inolvidable justa contra Italia, ante más de cien mil fanáticos mexicanos que atiborraron el Estadio Azteca, cuatro a uno ¿lo recuerdas? Pero 1970 también marca la fundación y gloria del efímero Botafogo Futebol Clube, de Cataguases, el «Botafoguinho» de Paraíso que, raro caso en los anales del deporte británico, fue desmantelado, invicto, luego

¹⁴ Vale decir, que en la obra completa *Inferno Provisório* publicada en 2016 el autor realiza una nueva edición del texto y decide quitar este epígrafe que nos ubica temporalmente. Entendemos que este gesto del autor no hace más que profundizar los recursos por él utilizados en pos de lograr su propósito narrativo.

de veinte partidos disputados entre agosto y diciembre de aquel año. Y, para avivar la memoria, que se va desvaneciendo, construimos este breve relato] (2014, p. 125).

El relato se introduce con este epígrafe que nos ubica temporalmente: 1970, año en que Brasil obtiene grandes logros a nivel futbolístico. La selección brasileña alcanza el título de campeón mundial. Si bien en este epígrafe nada se dice sobre la situación política del Brasil, del gobierno dictatorial, este tema aparecerá soslayadamente sobre el final del relato.

Esta historia como las analizadas anteriormente se sitúa en el contexto que los historiadores llaman la segunda fase del período dictatorial (1968-1974). El historiador Daniel Aarão Reis (2014) sostiene que este período fue el más oscuro de la historia del país en el cual se profundiza una violenta represión y al mismo tiempo se produce un gran crecimiento a nivel económico. No obstante, los personajes ruffatianos de *Vista Parcial da noite* no evidencian tener consciencia de estos hechos. Incluso el crecimiento económico no se ve reflejado de ningún modo en sus vidas.

«Cicatrices» tiene como protagonista al Señor Miguel. Si bien el relato no se desarrolla en el *beco do Zé Pinto*, como es el caso de las historias anteriores, sí se desarrolla en Cataguases y la unidad de lugar la da la aparición de Zé Pinto quien provee al Señor Miguel un camioncito. Allí, Ruffato, nuevamente, vuelve a romper con la linealidad del relato. Dentro de la historia principal se inmiscuyen momentos del pasado. Por un lado, nos encontramos con el periplo de la familia de Miguel y Creusa, su mujer. Por otro lado, se nos revelan los acontecimientos de la infancia del protagonista que tuvieron lugar con posterioridad a la muerte de su padre:

Os dez irmãos repartiram-nos pelas redondezas, separados por serventia: os mais velhos, que já podiam manejar o cacumbu, empregados; os mais pequenos, por piedade incorporados às criações; os do meio, para engorda, agregados. Seis anos, Mi-

guel, embichado e raquítico, amarelo e quebradiço, pularam de fazenda em fazenda, malquisto, ate ser pego por uns cultivadores de mudas de laranjas em Dona Eusébia, onde, até pela morte desprezado, medrou entre viveiros de plantas e enchentes do Rio Pomba (Ruffato, 2006, p. 107).

[Los diez hermanos fueron repartidos en los alrededores, separados para servir: los mayores, que ya podían manejar la azada, empleados; los más pequeños, por piedad, fueron incorporados a la crianza; los de en medio, a la engorda y fueron aceptados como agregados. Miguel, de seis años, lombriciente y raquítico, amarillento y frágil, fue de hacienda en hacienda, malquerido, hasta ser aceptado por unos sembradores de esquejes de naranja en Dona Eusebia, donde, hasta por la muerte despreciado, fue creciendo entre viveros y crecidas del Río Pomba] (2014, p. 131).

Como podemos ver en el fragmento anterior, el destino de los diez hermanos no fue próspero. El padre de Miguel muere de un ataque al corazón, el mismo síntoma que manifiesta Miguel y que lo lleva a consultar al médico. Esta rememoración del pasado surge a modo de identificación con el padre, sin embargo, Miguel rompe con esa estructura familiar, no quiere morir y no quiere que el destino de sus hijos sea como el suyo. De allí el insomnio con el cual se inicia el relato:

«Perdeu o sono, homem?», ele, secarrão, retrucava, «Nada, Creusa. Estou tocaiando um gambá que espantou as galinhas, ouviu não?», ... ou, «Nada, Creusa. Tive a impressão de chamado, ouviu não?», e ela, «Meu dormir é pesado, homem, você sabe...» (Ruffato, 2006, p. 103-104).

[«¿Se te espantó el sueño, hombre?», él, con sequedad, contestaba, «No, Creusa. Estoy pendiente a ver si aparece un zorrillo que asustó a las gallinas, ¿no lo oíste?», ... o, «No, Creusa. Tuve la impresión de que alguien llamaba, ¿no oíste?» Y ella, tengo un sueño pesado, hombre, ya lo sabes...»] (2014, p. 126).

La preocupación no le permite dormir. El tren de pasajeros dejará de funcionar y ha sido timado por un hombre que le vendió un carro para transportar el equipaje de los viajeros. Su trabajo se ve amenazado y no hace más que cavilar sobre el futuro incierto. Se encuentra amedrentado, teme que ya nadie demande sus servicios dentro del ritual capitalista, caracterizado por la imposibilidad de parar de trabajar. Esta agonía le hace recordar los sacrificios que realizaron para construir su casa en Vila Teresa y origina su opresión en el pecho y despierta el miedo a la muerte. Además de medicamentos, el médico recomendó «distracer la mente». Allí aparece el deseo de su hijo, que según su madre no sirve para nada, y su propio regocijo olvidado, es decir, el fútbol:

Entre carretos, assuntava, fantasista. Cataguases tem Flamengo; Vasco, do Leonardo; América, da Granjaria. E, agora, também haverá Botafogo, do Paraíso (Ruffato, 2006, p. 111).

[Entre un flete y otro, cavilaba, fantasioso. Cataguases tiene al Flamengo, al Vasco de Leonardo, la América de Granjaria, ¡y ahora también tendrá un Botafogo, de Paraíso!] (2014, p. 135).

La creación del Botafoguinho surge como una posibilidad de escapar del infierno cotidiano: la carga y descarga de mercadería que trasladaba en su carro. El fútbol como una forma de distraer la mente. Asimismo, Ruffato se encarga de evidenciar que toda esta apuesta que hace el señor Miguel no tiene nada que ver con el culto al capital, puesto que no hay ganancia:

Tratava embates e coletava apostas - paternalista, dividia o «Bicho» em barulhentas rodadas de cerveja e cachaça e cigarro (Ruffato, 2006, p. 112).

[Negociaba los encuentros y recolectaba lo de las apuestas - paternalista, compartía «la ganancia» en bulliciosas rondas de cerveza y cachaza y cigarros] (2014, p. 137).

El protagonista vislumbra en la creación del equipo una posibilidad de salir del infierno que suscita el mundo capitalista. El lector advierte aquí una pequeña luz, una fisura que permite la salida. En este sentido, la oferta y la demanda no rige en todo orden de la vida. Sin embargo, sobre el final, la narración embiste con fuerza para demostrarnos que no hay posibilidad de salir del horror, o en todo caso no hay una posibilidad colectiva de salir del infierno que representa el cotidiano. En la última parada del ómnibus que trae al equipo de regreso a Cataguases, Paco, el hijo de Miguel, se encuentra con un camión con personas esqueléticas encerradas que se dirigen a São Paulo:

do fundo da treva brilham dezenas de faíscas alumando seu pálido rosto aterrorizado, «Menino, onde é aqui?», uma débil voz indaga, ignoto sotaque; paralítico o corpo estaca, mãos esqueléticas rostos encaveirados, «Que povoado é esse, menino?, e, seca, a língua é medo e é pavor, «É São Paulo já?», avoluma-se o burburinho, «É?», e descarnados braços oferecem-se em muchas bocas, «Vai pra São Paulo também?», geme um neném, «Amonta aqui!», risos, «Ô, menino!» (Ruffato, 2006, p. 115).

[en el fondo de las tinieblas brillan decenas de chispas que iluminan su pálido rostro aterrorizado, «Muchacho, ¿dónde es aquí?», una débil voz indaga, acento desconocido; paralizado el cuerpo se detiene, manos esqueléticas rostros cadavéricos, «¿Qué pueblo es éste, muchacho?, y, seca, la lengua es miedo y es pavor, «¿Ya es São Paulo?», se incrementan los murmullos, «¿Sí?» y descarnados brazos se ofrecen en marchitas bocas, «¿Vas también para São Paulo?», gime un bebé, «¡Súbete!», risas, «¡Oye, muchacho!» [2014, p. 141].

Nada comenta el narrador sobre esta escena que vive el hijo del protagonista. Solo una imagen que muestra rostros y cuerpos esqueléticos en la parte trasera de un camión, desesperados por saber si se encuentran en São Paulo. Nada más se dice sobre esos sujetos. El lector recibe un revés de la realidad capita-

lista y puede inferir numerosas hipótesis. Una posibilidad es pensar que se trata de sujetos perseguidos por la dictadura militar buscando un salvoconducto en São Paulo o, tal vez, podemos hipotetizar que se trata de personas desaparecidas que llevan en un camión hasta un centro de detención. Las opciones son múltiples y válidas puesto que el narrador no da indicios claros que nos permitan afirmar una única opción posible. Sin embargo, nos interesa destacar que, con esta escena, Ruffato recrea vívidamente el terror de la época en la cual están ambientados todos los relatos de esta obra.

Conclusión

En los relatos seleccionados, apreciamos los mecanismos que Ruffato lleva adelante en *Vista parcial da noite* y que son característicos de toda la pentalogía. Asimismo, podemos afirmar que procedimientos estéticos como la analepsis o flashback, la irrupción de voces en medio de la narración, la hibridación genérica, entre otros, se llevan a cabo en gran parte de su obra ficcional.

El realismo capitalista de Ruffato adopta un sello particular: rompe la estructura narrativa clásica, rompe con la linealidad de la historia y la linealidad prosaica e introduce las voces coloquiales y los sonidos propios de la ciudad. Este collage que nos presenta el autor permite que las imágenes cobren gran realismo, quemándose en su contacto con lo real, para decirlo en términos de Didi-Huberman. La potencialidad realista de los relatos analizados se genera por el trabajo singular que el autor efectúa sobre la estructura narrativa. Ruffato retoma mecanismos propios de la vanguardia para generar el Realismo Capitalista, al tiempo que pinta con pinceladas definidas y cargadas el rostro de cada personaje y pone sobre el tapete los efectos devastadores del capitalismo sobre la clase obrera.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1978). *El capitalismo como religión*. Disponible en: http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/capitalismo_religion_5.pdf
- Didi-Huberman, G. (2009). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Disponible en: https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Grimal, P. (2004). *Diccionario de Mitología Griego y Romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Quiroga, H. (1993). *Los «Trucs» del perfecto cuentista y otros relatos*. Madrid: Alianza Editora.
- Reis Aarão, D. (2014). Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010. En: Scwarcz, Lilia Moritz (direção) *História do Brasil Nação: 1808-2010*. Volume 5. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.
- Ruffato, L. (2006). *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffato, L. (2016). *Vista parcial de la noche*. México: Elephas.
- Ruffato, L. (2016). «*Lo que yo hago es realismo capitalista*». Disponible en: www.laizquierdadiario.com/Luiz-Ruffato-Lo-que-yo-hago-es-realismo-capitalista
- Yunque, Á. (1975). El vestido nuevo. En *Barcos de Papel*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.

EL TIEMPO INDETERMINABLE DE LA FELICIDAD EN *O LIVRO DAS IMPOSSIBILIDADES*, DE LUIZ RUFFATO.

Cintia Romina Malakkián
(Facultad de Lenguas, UNC)

*Preso à minha classe e a algumas roupas,
Vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?*
Carlos Drummond de Andrade

Resumen: *O livro das impossibilidades* (2008) es el cuarto libro de la pentalogía *Inferno Provisório* de Luiz Ruffato en donde la desilusión como perspectiva es constatable. San Pablo, al igual que Rio, no era el paraíso soñado por los mineros que dejaban su tierra natal para experimentar vivencias en cuartos de pensiones o en pequeñas casas de las grandes metrópolis. Vuelven a reflejarse temáticas como la migración, la decadencia afectiva, la disolución de los núcleos familiares, el sufrimiento y la soledad de los más viejos. El trabajo pretende establecer vínculos entre la concepción personal del autor sobre su propio infierno provisorio, con relación al funcionamiento de la estructura político-social y geográfica de Cataguases, (lugar donde las sombras de sus habitantes no dejan rastros, y donde las ruinas de este Infierno figuran tan memorables en el pensamiento de sus habitantes) y la concepción de felicidad benjaminiana, que alude a esa felicidad no realizada. Para ello, en primer lugar, nos centraremos en ciertos fragmentos de autoría de Ruffato sobre lo que fue esbozar, para él, parte de este infierno. Posteriormente, haremos hincapié en el análisis de tres capítulos del libro llamados «Era uma vez» [Érase una vez],

«Otra Fábula» [Otra fábula] y «Outro mundo» [Otro mundo] con el propósito de ponerlos en diálogo con el posicionamiento teórico de Walter Benjamin, y su manera de comprender la sociedad a través de esas zonas menores, oscurecidas en sombras, aquellas sombras a las que Ruffato les da voz y voto. Ambos dejarán que los harapos, y los desechos alcancen su derecho de la única manera posible: empleándolos, dándoles voz para poder modificar y construir su propia historia.

Palabras Clave: Cataguases – felicidad – historia – posibilidad

Introducción: El Infierno de Ruffato

Es de vital importancia comenzar por nuestra capacidad de comprender un acontecimiento sin que importe la distancia de la cual nos hallemos de él. Y con esto me refiero al poder que puede generar la visibilidad que le demos a ese hecho. De esta manera, quisiera vincular la realidad política y social de nuestros países hermanos, como lo son Argentina y Brasil, al referirme que tanto la publicidad como la fabricación de estrategias para mantener ciertos asuntos en el poder, significa la instalación permanente del infierno en la tierra. Sin tal poder, sin la inmediatez de los medios masivos de comunicación para fabricar una realidad falsa de acuerdo con una ideología mendaz, la propaganda y la publicidad, sólo pueden conseguir que una historia verdadera suene poco convincente. Y en muchos casos, uno ya no combate contra hombres sino contra la misma historia, contra la naturaleza de las cosas. Es por ello, que Luiz Ruffato hace que sus personajes sean revolucionarios aún no estando contra el sistema. Ellos quieren comer bien, tener un auto, tener buena educación, tener heladera, casa y agua potable, como todo el mundo. Y eso para Ruffato, es más revolucionario que cualquier otra cosa. Es aquel personaje que quiere transformar el mundo para usufructuar de las cosas de las que el resto del mundo usufructúa. Para Ruffato ser revolucionario es ser aquel que lucha para que todos salgan del mismo lugar, y tengan condiciones iguales.

La estructura de las producciones se constituye siempre como un asunto importante en la concepción literaria de Ruffato. El autor deja claro que al elaborar un proyecto que se dedique a representar al proletariado en la literatura brasileña, sería impensable que las obras resultantes de ese trabajo fuesen concebidas en la escritura de una novela tradicional, ya que, por esencia, ese género estaría volcado a la clase burguesa.

... O romance tradicional, tal como o conhecemos, nasce no século XVIII como instrumento de descrição da realidade do ponto de vista da classe social ascendente, a burguesia. Ou seja, o romance ideologicamente serve a uma visão de mundo específica. Como usar a forma sem trair o conteúdo? Ou, de outra maneira: qual a forma adequada de representar o ponto de vista da classe média baixa, ou do trabalhador urbano? (Ruffato, 2008, p. 32).

En el artículo llamado «O que é inferno provisório», Ruffato da margen para que podamos comprender, a partir de su propio proyecto literario *Inferno Provisório*, cómo esa estructura «anti romance» funcionaría técnicamente:

Tenta subsidiar a inquietação do homem brasileiro perante a transformação de uma sociedade agrária para uma sociedade pós-industrial no Brasil atual. Persegue uma reflexão sobre a formação e evolução do proletariado brasileiro a partir da década de 50, quando tem início a profunda mudança do nosso perfil sócio- econômico. Em 50 anos passamos de uma sociedade agrária para uma sociedade pós-industrial, história que bem poderia ser sintetizada nos versos do compositor Caetano Veloso: «aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína». O Inferno Provisório tenta subsidiar a seguinte inquietação: como chegamos onde estamos? (Ruffato, 2006).

De esta manera Ruffato aclara que es el entrecruzamiento de las experiencias de afuera y de adentro de los personajes lo que a él le interesa. Es decir, que le importa estudiar el impacto de las transformaciones objetivas de la historia con sus historias, acom-

pañar la transformación del país a través de los ojos de quien verdaderamente lo comanda, esa es su propuesta. Entonces, para poder llevarlo adelante, asume el riesgo de problematizar también el concepto de novela «¿cómo acompañar el vértigo transformador de los últimos 50 años sin colocar en riesgo la propia estructura de la narrativa?» y agrega, «escrevo para que as pessoas se sintam incomodadas, por isso falo do proletariado da realidade, para que elas possam transformar o que vêem» (Ruffato, 2006).

Los procesos de modernización que el país experimentó en la segunda mitad del siglo XX resultaron en la perpetuación de profundas desigualdades, al tiempo que descartaron los escondites de la autonomía social, cultural y económica de aquellos sujetos menos próximos de los círculos de poder. La ficción de Ruffato penetra las ruinas, se escurre por las rendijas, experimenta un modo de captar en los fragmentos las resultantes de un todo azaroso. Por ello, nos interesa indagar ¿de qué está hecha la ficción de Ruffato?, ¿de dónde vienen esas personas que pueblan sus narrativas?, ¿en qué circunstancia fueron generadas sus expectativas y a qué altura del camino fueron ellos instados para escoger sus destinos? Al final, ¿fueron siempre elecciones o la ausencia de alternativas se encargó de guiarlos?

Walter Benjamin: vivir felices por siempre jamás

Para Benjamin, el movimiento de la historia, la trama que llamamos historia, es una conjugación, una suerte de entrecruzamiento complejo, abigarrado, en algún sentido dialéctico, en el que se ordenan los acontecimientos, las tramas del pasado y los modos a través de los que el presente reinstala, acomoda, convoca, y cita a la historia. La historia es para Benjamin un lugar al que le falta algo, un ámbito de reclamo, una experiencia en la cual el presente descubre lo que falla en su propia época y lo que ilumina, de otro modo, lo sucedido. De esta manera, él nos remite hacia el por-venir del pasado y el pasado del por-venir; en el sentido de una historia que se despliega hacia delante remitiendo

hacia el ayer, pero que también recupera las fuerzas y los ensueños de otros tiempos en los que la saga de los débiles manifestó su apuesta, nunca cerrada ni saldada, por un mundo otro.

La herencia, en el sentido derridiano, es siempre esa dialéctica entre el pasado y el por-venir; una herencia, abierta, inconclusa que nunca se re-une, no es nunca una consigo misma. Toda herencia supone, para quien hereda, una interpretación inagotable de aquello que ha recibido. Y aquí es dónde podemos hacernos la siguiente pregunta: ¿Heredamos a Benjamin? El sujeto hecho en el lenguaje, atravesado por el decir, se inscribe, a su vez, en la materialidad de la historia. Lo que me interesa destacar es cómo la relación con el pasado, con la historia, es una relación de construcción. Hay un gesto constructivo en Benjamin, que significa que hay una suerte de encuentro complejo, muy difícil que siempre tiene un punto de no sutura entre el gesto del historiador y aquello que proviene de la historia, entre la experiencia del presente –las demandas, los prejuicios– y aquello que es convocado por la actualidad pero que sucedió en otro momento. En Benjamin, un modo de ir al acontecimiento histórico, una determinada forma arqueológica, una determinada forma de preguntar, están directamente ligados a una comprensión de eso que significaría también dar cuenta de la crisis, de la desestructuración y la fragmentación del sujeto en su propio tiempo histórico: el suelo donde se hunde el hombre moderno, los sueños de progreso, la exquisita confianza del siglo XX en el prodigioso avance de la ciencia y la técnica, la esperanza en la definitiva constitución de una sociedad más justa y más democrática.

Hegel dice que la felicidad deja páginas en blanco en la historia. ¿Por qué el siglo XX tiene más deudas que otros siglos? Por sus propias promesas, sus propias posibilidades, sus propios discursos, sus propios dispositivos –políticos, sociales, científico-técnicos–; por sus propias estructuras imaginarias, por creer que estaba en condiciones de ofrecerle al hombre otro destino. Y sin embargo, movilizó uno tras otro, todos sus recursos para invertir dialécticamente la promesa de la libertad y de la igualdad y afirmar la lógica del horror. Benjamin es un pensador de esta dia-

léctica. Es un hombre que está pensando las líneas de fuga, los momentos de fisura, por donde se cuele la esperanza, por donde se cuele el resto, lo que él llama el «ensueño», el material utópico, la espera. Es aquí donde encuentro un punto de contacto con la necesidad de las utopías en Ruffato, ya que la automatización en las industrias contribuyó mucho para el aumento del desempleo y la consecuente violencia, junto con el borramiento de la memoria. Todo lo que se usa es descartable, no tenemos sentimientos de afectividad por los objetivos. Una manta o un vestido que ya fue usado, se tira sin el menor esfuerzo. Antes no, cada mosaico de la manta trabajada era significativo, el tejido del vestido que más le gustaba a la abuela. Y ¿la memoria? Las personas viven inmigrando en busca de oportunidades, perdiendo así los lazos, las raíces y la referencia, el imaginario. Y eso es lo que Ruffato propone, a través de la imaginación rescatar el imaginario de la época, de los operarios, a través de sus utopías e ideologías:

«Por «imaginario» entendemos un conjunto de imágenes visuales y verbales generado por una sociedad (o parte de ésta) en su relación consigo misma, con otros grupos humanos y con el universo en general» (Franco Jr., 1998, p. 16).

Ruffato intenta rescatar el imaginario recreando el propio pasado, agregando a él sus lecturas. Es entonces a partir de aquí que puedo referirme a la imaginación de Ruffato como un imaginario utópico, pues la imaginación utópica crea otra realidad para mostrar los errores, las desgracias, las infamias, las angustias, las opresiones, la violencia de la realidad presente a fin de despertar en nuestra imaginación el deseo de transformación. Benjamin es hijo de una generación que fue testigo de esta suerte de tensión, de dialéctica entre esperanza y catástrofe, entre oportunidad y desilusión. Benjamin leerá la modernidad desde esa perspectiva que no puede dejar de entramar utopía y desolación, promesa y terror, tratando de rescatar, a su vez, la memoria de los derrotados, de todos aquellos que dejaron el recuerdo de una intencionalidad frustrada.

Pensar la época, pensar el presente, pensar lo contemporáneo es iniciar ese viaje hacia los momentos que instituyen los imaginarios, los núcleos profundos de la estructura simbólica de la sociedad contemporánea. Benjamin apela a la idea de felicidad no realizada. Al análisis, a la rememoración de los deseos o las posibilidades no realizadas como ensoñación de una felicidad posible aunque postergada por las injusticias de la historia, que son un motivo para él clave en la posibilidad de transformar el presente. Al presente se lo transforma no proyectando hacia el futuro lo que las generaciones venideras necesitan, sino recogiendo del pasado sueños no realizados. Cito la II Tesis de la Filosofía de la Historia:

«La felicidad que podríamos ambicionar ya no concierne más el aire que hemos respirado, los hombres con quienes habríamos podido hablar, las mujeres que habrían podido entregárenos. En otras palabras, la imagen de felicidad es inseparable de la imagen de la liberación. Ocurre lo mismo con la imagen del pasado que la historia hace suya. El pasado trae consigo un índice secreto que lo remite a la redención»... (Benjamin, 2009, p. 48).

De esta manera, la hipótesis de este trabajo tiene que ver con, casi al mismo tiempo, y entrelazándose con ello, lo sistemáticamente olvidado que nos permite, al recordarlo, volver a rememorar aquellos sueños postergados. Allí se ve un cruce de caminos entre la evidencia de un mundo de catástrofe y las señales de una promesa incumplida. Y con esto quiero establecer un punto de contacto con los personajes de Ruffato, ya que en ellos observamos una necesidad imperiosa de búsqueda por recuperar su ciudad natal, aquello que no se ha vivido, que no se ha experimentado. Una búsqueda del tiempo perdido, aludiendo justamente a esa felicidad no realizada. «El punto de mayor divergencia se da entre la concepción benjaminiana de la temporalidad y la concepción de un autor que Benjamin amaba mucho, como Marcel Proust. Este último se lanza en la búsqueda del tiempo

perdido, que es el pasado, para intentar escapar de los límites que el tiempo impone. La felicidad para Proust es algo extra temporal, posible sólo cuando una interferencia entre un momento del pasado y un momento del presente permite escapar a las amenazas del tiempo –a su caducidad–; Benjamin, en cambio, no quiere deshacerse de la temporalidad; más bien busca en el pasado las huellas del futuro. No se trata de una evocación de lo perdido para liberarlo, en el recuerdo, del peso insostenible del así fue, sino antes bien de descifrar el futuro que ha quedado atrapado en el pasado, ese futuro que pudo ser y no fue, futuro sólo en potencia, que un shock o la ruptura de la tradición podrían hacer emerger. El pasado, entonces, no está definitivamente concluido: debajo de las cenizas de lo que fue se esconden las brasas de lo nuevo. Y es por ello que existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra; por ello como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos. Esta exigencia, escribe Benjamin, no es fácil de cumplir, mas sólo en tal búsqueda reside para el hombre una felicidad posible» (Palermo, 2011). A seguir, Benjamin cita el siguiente pasaje kafkiano:

la vida es asombrosamente corta. Ahora en mis recuerdos, todo se conjuga de tal manera que apenas si puedo concebir que un joven decida galopar hasta el pueblo vecino, sin temer que el tiempo requerido para tal empresa, dejando de lado accidentes imprevistos, sobrepase ampliamente la duración ordinaria y feliz de una vida (Benjamin, 1991, p. 158).

«Y añade que «la vida, demasiado breve para una cabalgata, hace alusión a esta cabalgata que es, sin duda, lo bastante larga como para durar una vida», hasta que «... largadas las espuelas, porque no hay espuelas, abandonadas las riendas tampoco existían; la tierra ante su vista como una pradera segada, y ya no hay ni cuello ni cabeza de caballo» (Benjamin, 1991, p. 157-160). Demasiado larga es la cabalgata sólo para el caballero que, atado a su rocín, se propone una meta, un objetivo futuro, aún cuando

fuere el más próximo e inmediato; demasiado larga para aquel que, no habiendo comprendido que hay «bastante esperanza, infinita esperanza, sólo que no para nosotros», se obstina en atarse a sus posesiones, a los triunfos y a las futuras conquistas, y no se da cuenta de que sólo para quien deja ir las riendas, que no existen, el viaje se vuelve «feliz y vacante ... sin ser una carga para su corcel» (Benjamin, 1991, p.160). Sólo para quien se echa a andar en una cabalgata que marcha contra ella misma, sopla el viento mesiánico. Sólo para quien, sin esperar, con paciencia atiende. Alguien tiene que estar presente.

La felicidad, entonces, no se puede pensar bajo el signo de la posesión o de la conquista; mucho menos como posibilidad de aferrar una cifra anticipatoria, aunque débil, de la salvación. La felicidad de la que habla Benjamin en el *Fragmento*, se parece a una cabalgata sin puntos de apoyo; bajo el signo de un desplazamiento inagotable, de una revocación incesante, de la anulación de toda posesión y de todo contenido» (Palermo, 2011). Hay que entenderla en el sentido de caducidad, bajo el signo del ocaso, y este aquí se refiere a la cifra del tiempo mesiánico en el sentido de destrucción, o, mejor aún, del despojo de todo rol, de toda función o meta, de toda objetividad. Pasar, decaer es la desposesión que se abandona a la propia insuperable mundanidad, a una suerte de grado cero en el cual las mediaciones de los compromisos dialécticos devienen inoperantes y sólo queda el gesto en su pureza vacía.

¿Pueden justicia y felicidad ser pensadas por separado?

En «Era una vez» el relato inicia con un breve fragmento de diecinueve líneas, con foco en la década de los noventa del siglo pasado (1991), cuando Guto reconoce a su primo Nilson como vigilante del Mappin. No se atreve a aproximarse, pero los recuerdos despertados lo llevan a una superposición de flashbacks, inicialmente con subtítulos que llevan los nombres de la hermana (Natália), de la madre (Nelly) y del padre (Dimas) de Nilson y que focalizan cierto tiempo anterior al viaje de Guto y su padre

(Raul) a San Pablo. Continúa después un fragmento titulado «Viagem» que comienza con Jânua despidiéndose de su marido Raul y de su hijo en la estación de Cataguases, pero luego el texto es interrumpido, en *Começa a viagem*: y se abre un paréntesis para mostrar cuantas veces la ida a San Pablo fue pospuesta, demorada, «(Há anos ensaiava, **Jânua, está pasando da hora de ir ver o Juca!**, mas as tribulações...)» (Ruffato, 2008, p. 21). Esa frase, en negrita, se repite tres veces, haciendo referencia a otros flashbacks que retroceden la narrativa a tiempos anteriores. Más adelante, los paréntesis se cierran para comenzar un fragmento mayor, São Paulo, subdividido en otros seis de Julho, 3, sábado a *Julho, 8, quinta-feira*, correspondientes a los seis días de 1976, reveladores para Guto, cuando él se queda en la capital, mientras el padre va a visitar a su hermano Juca en San Bernardo. Inicialmente el lector puede tener la impresión de sentirse perdido en un laberinto temporal, en el que se mezclan cinco décadas, desde la década del cincuenta hasta los noventa del siglo XX, pero la manera en que se va entrelazando todo genera claridad al momento de su interpretación.

La narrativa se organiza con eje en las aventuras de un joven cataguense inexperto y tímido. La casa donde es acogido tiene la planta alta ocupada por la enfermera Nelly, que se casó con Dimas y migró de Cataguases para la capital paulistana, llevándose después a sus tres hermanas (las mismas no están presentes en la narrativa, y se encuentran viviendo en otras ciudades de São Paulo) y los padres. Guto enamorado de Natália, a quien conoció antes de esos días de julio de 1976, cuando la acompañaba junto a Nilson por la ciudad: el muchacho de la gran ciudad tiene su grupo de amigos, cuyo comportamiento parece sorprender al provinciano.

Las historias de *O livro das impossibilidades* se sitúan en la década del 70, época en que la economía brasileña consolida su proceso de mundialización, ubicándose definitivamente en el capitalismo global al experimentar un crecimiento medio nunca más igualado en la historia reciente de la economía del país. De todas formas, Ruffato al querer representar la historia del prole-

tariado brasileiro, de la camada social caracterizada por su cualidad permanente de asalariados y por su modo de vida, actitudes y reacciones decurrentes de tal situación, en este *Inferno Provisório*, nos permite visualizar la historia de exclusión y del consecuente desmoronamiento de esta clase. Dentro de la perspectiva de análisis de *O livro das impossibilidades*, la ciudad de Cataguases aparece como un espacio, tanto en el pasado cuanto en el presente, capaz de aniquilar sueños, truncar horizontes y promover la degradación. Un ambiente dominado por la ausencia de posibilidades, ausencia que reduce dicho ambiente a un lugar que inhabilita los movimientos, tanto físicos cuanto de pensamiento. Ya decía Hegel, «es la libertad la sustancia del espíritu. Inmediatamente claro para todos es que el espíritu posee la libertad entre otras propiedades». Él señala: «El espíritu reside en sí mismo; y esto es justamente la libertad. Pues si soy dependiente, me refiero a otra cosa, que no soy yo, y no puedo existir sin esa cosa externa. Soy libre cuando estoy en mí mismo» (1999, p. 62). Ser libre es ser independiente. Ser libre es conquistar la independencia en relación a las sugerencias de la naturaleza interna y externa, saberse determinado y adquirir cierto poder sobre eso que nos determina, para poder actuar de acuerdo a fines, «puestos» y no dados, fines «propios». Pero, es preciso destacar que esa máxima aproximación operada por Hegel entre libertad e independencia se da simultáneamente a una separación máxima entre libertad y felicidad, expuesta en su famosa consideración de que los momentos felices son, en la historia, páginas vacías; en su idea de que «la historia no es el terreno de la felicidad».

De esta manera, cabe sospechar que para Hegel, lo que verdaderamente cuenta no es la felicidad. Cito a Gisela Catanzaro (2010) «la felicidad no es lo que importa en la historia que importa, la historia como Libro, porque lo que llena las páginas de esa historia es «el sentido» que habitaba aún en el dolor y en la muerte de los cuerpos, y que no muere con ellos: se trata, antes bien, de lo positivo que trasciende —que persiste tras— lo negativo, y así, «los momentos de felicidad», existentes o no, pero siempre particulares y caducos, no podrían llenar esas páginas que hablan de lo que persiste,

de lo que en y a través de la muerte no muere». Benjamin postula a esa misma felicidad que Hegel había descartado para la historia, menos como una nueva meta en reemplazo de lo anterior, que como una idea que a la luz de la realidad de la infelicidad pudiera emerger en sus más crudos perfiles y desnuda de los atenuantes reconciliadores y dignificantes del sentido. La felicidad no se relaciona inmediatamente con la redención.

El personaje de Nelly, de «Era uma vez», al depararse con la necesidad de constituirse, teniendo que elegir por una opción entre osar o acobardarse frente al panorama ofrecido por la ciudad, toma la iniciativa. En lugar de esperar, jugando el juego establecido por los padrones de comportamiento ampliamente aceptados, toma la iniciativa de abreviar su permanencia por una decisión de Dimas, su marido: «Prática, desejou abreviar ausências e despedidas e instou-o a pedir logo a sua mão. Menos de um ano desciam do altar da Igreja de Santa Rita de Cássia, armada uma chuva de arroz à saída». (Ruffato, 2008, p. 17) [Práctica, quiso abreviar ausencias y despedidas y lo instó a pedir pronto su mano. En menos de un año bajaban del altar de la Iglesia de Santa Rita de Cassia, con una lluvia de arroz orquestada a la salida] (2015, p. 20). Del lado opuesto, la conformación indignada de aquellas que pasarían el resto de sus días en las fábricas, única opción para las mujeres de las clases económicas más inferiores. Sin embargo, nada más engañoso que pensar que el «exilio» hacia una gran ciudad confirma la antítesis de la «derrota» de la pequeña ciudad. Los personajes de Luiz Ruffato salen de Cataguases, pero Cataguases no sale de adentro de ellas. Ellas vienen para Cataguases y la ciudad se entrafia por sus poros, obstruye sus venas, bloqueando la oxigenación necesaria a una vida equilibrada, pues, así mismo en la ciudad para dónde se mudan llevan sus desordenes y/o cuestiones, en definitiva ellos se transforman de inmediato en la Cataguases que dejaron atrás: «Se madrugadas havia em que coçava o pé para tornar a Cataguases, desencantada, cansada, o vermelho dos olhos transformava em manhãs de bateação de pernas» (Ruffato, 2008, p. 18). [Había madrugadas en que se le cocían las habas por volver a Cataguases, desencantada,

cansada, la rojura de sus ojos se convertía en mañanas de caminar y caminar] (2015, p. 21).

Para Nelly, como para otros personajes de la historia, el retorno a su hogar se vuelve imposible; el sujeto no pertenece más completamente al universo que fue suyo, mientras tanto tampoco se siente completamente comfortable en su nuevo espacio. Aun gozando de la envidia de sus compatriotas, Nelly no tenía de qué sentirse orgullosa, asimismo, considerando que «afundou nos livros, acabou enfermeira»: «Quis filhos engravidou. Quis os pais perto, trouxe-os. Sentou a bunda na carteira de uma escola noturna, fez-se auxiliar de enfermagem. Afundou nos livros, acabou enfermeira» (Ruffato, 2008, p. 18). [Quiso hijos, se embarazó. Quiso tener a sus padres cerca, los trajo. Posó su culo en el pupitre de una escuela nocturna, se volvió auxiliar de enfermería. Se clavó en los libros, acabó enfermera] (2015, p. 21-22). Observemos que la opción por el uso del verbo «acabar» en el último trecho citado adiciona un tenor negativo a la construcción textual. Nelly que comenzó su relación profesional con los hospitales a través del cargo de asistente, no se recibió, no se convirtió, no se transformó en, ni logró el cargo de, ella terminó enfermera. Toda la trayectoria de Nelly hasta el momento en que se profesionaliza estaría condensada en el verbo que caracteriza su situación actual, la de un sujeto acabado. A pesar de eso, sola ayudó a las hermanas, crió a sus dos hijos, se educó y se mantuvo financieramente en la capital paulistana. Así se construye alguien que se asume matriarca en un tiempo de patriarcado: «Feliz talvez fosse. Pensasse nisso, talvez não. Mas não pensa» (Ruffato, 2008, p. 19). [Tal vez era feliz. Si se pusiera a pensarlo, tal vez no. Pero no lo piensa] (2015, p. 22).

Los propios textos que configuran las historias de *O livro das impossibilidades* parecen hacerlo sobre una estética cosmopolita, teniendo en cuenta la imbricación formal en la cual está estructurado. La narrativa, desorganizadamente estructurada, se presenta como un amontonamiento de ruinas textuales. En ese sentido, citamos a Canevacci cuando afirma que «narrar uma cidade, ou seja, descrevê-la e interpretá-la, não pode significar rea-

lizar uma «réplica», mas sim produzir uma desorientação... é unicamente desorientando-se na incomensurabilidade que o opaco urbano se torna transparente» (Canevacci, 1993, p. 101). En «Era uma vez», con las diversas estructuras narrativas que la diversifican y fragmentan, ya indica una imposibilidad clasificatoria en lo que respecta al género literario al cual podría pertenecer esa y las otras obras. Por ejemplo:

Nilson conduz Guto
aclives declives tumultuadas ruas avenidas buzinas
motores carros motocicletas caminhões ônibus fumaça
gentegentegente
sacos de lixo sitiam calçadas esburacadas
bicicleta-de-carga
recostados em camburões fardas alardeiam fuzis revólveres
cassetetes
mendigas mãos misericórdiam miséria
urgentes baratas desviam-se afobadas
casas botequins edifícios lanchonetes bancas de jornais bares
ambulantes
uma hora e meia escoa pés enregelados
 Jardim da Saúde, Vila da Saúde, Rua Gumercindo, Rua
 Loefgreen, Rua Santa Cruz, Rua Visconde de Guaratiba
 (Ruffato, 2008, p. 48).

[Nilson guía a Guto
Ascensos descensos tumultuosas calles avenidas cláxones
Motores coches motocicletas camiones autobuses humo
gente gente gente
bolsas de basura sitian aceras agujereadas
bicicletas-de-carga
recostados en furgones de la policía hay uniformes que
alardean fusiles revólveres macanas
mendigas manos misericórdian miserias
urgentes cucarachas se desvían precipitadas
casas bares edificios loncherías puestos de periódicos
cantinas ambulantes una hora y media se evapora pies
carambanados

Jardim da Saúde, Vila da Saúde, Vila Gumercingo, Rua Lofgreen, Rua Santa Cruz, Rua Visconde de Guaritiba] (2015, p. 59).

La estructura está dispuesta en forma de versos, quebrando con estructuras gramaticales de la llamada norma culta -como por ejemplo, el hecho de no utilizar comas para separar los elementos coordinados en la oración-, utilizando recursos como la rima y la aliteración, desalojando del significado usual fragmentos del campo lexical ciudadano, etc. El propio género se asume como una composición fragmentaria y en movimiento, con estructuras cargadas de movilidad, al mismo tiempo en que se percibe la imposibilidad de hallar en ese espacio físico algún resquicio de felicidad por ser parte de todo ese caos urbano que se va enumerando. Es decir, que no por cambiar de ciudad se hace más placentero ser quien uno es y no por cambiar de ciudad se le encuentra un sentido feliz a las cosas que nos rodean. En la segunda tesis de Benjamin *Sobre el concepto de historia*, tal vez podamos ver constituido uno de los lugares donde más nos aproxima a esa imbricación entre felicidad y una necesaria producción de justicia; entre la felicidad y la redención profana:

«la imagen de la felicidad que cultivamos está teñida de parte a parte por el tiempo al que nos ha remitido de una vez y para siempre el curso de nuestra vida. Una felicidad que pudiera despertar envidia en nosotros la hay sólo en el aire que hemos respirado, en compañía de los hombres con quienes hubiésemos podido conversar, de las mujeres que podrían habérsenos entregado. En otras palabras, en la representación de la felicidad oscila inalienablemente la de la redención» (Benjamin, 1996b, p. 48).

La felicidad, habíamos sostenido en nuestra lectura del «Fragmento teológico-político», es lo que le compete a la práctica histórica, mundana, profana. Esa felicidad es mentada, en este pasaje, en imágenes, en imágenes corporales: como respiración, compañía, conversación, placer. Son modos de la corporalidad,

son cuerpos mundanos, los que aparecen en escena con la cuestión de la felicidad; y ambos, la felicidad y lo mundano, están marcados por la transitoriedad. Así como -a pesar de la Historia Universal- no hay hombres inmortales, tampoco hay felicidad más allá del tiempo, sino únicamente en él. Sobre esta idea de la marca de transitoriedad que porta la felicidad se detiene -también- Benjamin en este pasaje. Pero que éste es el tiempo no indica únicamente, para él, que la felicidad sea temporalmente situable, que haya distintas felicidades posibles para distintas épocas, sino también que la muerte impone un límite rotundo a la felicidad, y, de este modo, parte a esa identidad (ya sea de la época, del individuo, u otra) en dos: la felicidad que fue y la que «pudo haber sido». De esta manera, «hacer justicia» a lo mundano en tanto mundano no es aprehenderlo «tal como fue», ni como figura, sino producir el lugar para que se revele como algo complejo, como un «campo de fuerzas»:

«La pre-historia y la post-historia de un estado de hechos históricos aparecen en él mismo, en virtud de su exposición dialéctica. Más aún: todo estado de cosas histórico expuesto se polariza y se convierte en un campo de fuerzas en que se juega la confrontación entre su pre-historia y su post-historia» (Benjamin, 1996c, p. 139).

Es decir, como una «constelación saturada de tensiones», como algo que fue y que no pudo ser, como algo sido, positivo, y algo negativo; o mejor: como algo positivo en tanto sido pero también negativo en tanto trunco y nuevamente «positivo» en tanto deseo, en tanto pendiente.

Un primer dato del personaje de Guto hace que lo diferenciamos de su trayectoria en relación a aquellos con quienes convivía cuando era niño. «Era uma vez» es una historia que puede ser abordada por un bias memorialístico del personaje de Guto. Ese personaje se encuentra con su primo Nilson, que trabaja como seguridad, en una tienda, y ese hecho desencadena la narración de los acontecimientos que marcaron su vida hace ya quince años,

durante un viaje hecho a São Paulo, con el fin de visitar a su tía Nelly. Este primer capítulo no está titulado y dice así: «Uma semana que descarrilhou um até então asegurado destino, que, de estação em estação, tragava os dias sonolentos e galhardo rumava para a mesmice de país, irmãos, amigos» (Ruffato, 2008, p. 15). [«Una semana que descarrió su hasta entonces seguro destino, que, de estación en estación, se tragaba los días somnolientos y se encaminaba gallardo hacia la monotonía de padres, hermanos y amigos»] (2015, p. 17). Si nos detenemos a analizar la palabra utilizada para decir sobre lo que diferenciaría a Guto de sus «padres, hermanos, amigos» es el verbo «descarriar». Al mismo tiempo en que puede indicar una posibilidad de un camino diferente, que puede ser mejor o menos sufrido, que el de aquellos, apunta para una posible falta de rumbos en relación a lo trazado de su trayectoria de vida. Si el camino trazado por sus pares hasta entonces era el de la sustentación de la pobreza y de la manutención de los límites, un camino sin rumbo puede llevar a cualquier destino, no necesariamente mejor de aquel previamente trazado. Por lo tanto, una relación menos dicotómica que compleja. Sólo tendremos acceso a la vida que Guto lleva y a la cual fue llevado en vista de ese descarrilamiento en la obra titulada «Outra fábula».

En «Outra fábula» nos encontramos frente a un memorial envuelto por dos textos similares que sirven para iniciar y finalizar la historia. A través del transcurso de la misma, tenemos acceso al desarrollo de la vida de Guto, después de su retorno de San Pablo y las decisiones que toma para dar continuidad a su trayectoria. El tono de la narrativa es paradójicamente memorialista, pues lo que se tiene es la memoria que constantemente busca neutralizarse. En cierta manera, lo que podemos ver en esta historia puede ser tomado como un prolongamiento de una de las imposibilidades narradas en el cuarto volumen de *Inferno Provisório*, pues se trata de la mayor de las imposibilidades, que es olvidar la propia memoria (aún siendo labrada a cuesta de las innumerables menciones en busca de la «desmemoria»):

«porque decidí romper em definitivo com seu passado» (Ruffato, 2011, p. 81).

[porque decidí romper por completo con su pasado] (2015, p. 93).

«Lenta, mas inapelavelmente, todos os dias dos últimos vinte anos dedicara a apagar os vestígios de sua passagem por Cataguases ...»
(Ruffato, 2011, p. 83).

[Lenta, pero inapelablemente, todos los días de los últimos veinte años se había dedicado a borrar los vestigios de su paso por Cataguases...]
(2015, p. 95-96).

De esta manera, el texto es trabajado a partir de esa perspectiva de tentativa de olvido y su imposibilidad. Después de la introducción que describe la situación presente de Guto en medio de una multitud que aguarda la largada para la corrida de San Silvestre de 2002 –presente que se repetirá al final de la historia– y una breve declaración sobre lo que lo llevó a estar en esa situación, el texto parte hacia un extenso relato de la vida del protagonista y de las decisiones que tomará hasta aquel momento: migración para San Pablo, los primeros días allí, la vida estudiantil y académica, el casamiento, los hijos, los regresos a Cataguases, etc.

Más allá de la cuestión memorialística, la tensión entre recordar/olvidar, distanciarse/aproximarse, contraer/distender, ir/venir apunta para la complejidad de la situación del sujeto en la contemporaneidad, la extrema carga de ansiedad que compone la construcción de la identidad. El contacto de Guto con la ciudad y con los productos e ideologías que allí circulan será mediado principalmente por los primos Nilson y Natália, nacidos y crecidos en San Pablo. Guto siendo un ciudadano de Cataguases, en contacto con la familia en San Pablo siente la dificultad de estar dislocado. Su estadía en la capital paulistana lo coloca en una

situación de extrañamiento, en una situación de no pertenencia y no identificación con las personas, con el espacio, con los fragmentos culturales que rodean a las personas y a los espacios.

Así nos adentramos en una cuestión interesante, que es el de las oportunidades, de las posibilidades de superación de límites. Guto por haber colocado en suspensión valores pre-establecidos, pasa a reconstruir su identidad continuamente, tejiendo su «narrativa personal», a través de la constante pregunta «¿Cómo debo vivir?». Toda la historia «Outra fábula» se construye sobre una constante toma de decisiones por Luiz Augusto. Después de su retorno a la ciudad natal, el personaje se siente obligado a actuar y a romper con las verdades tradicionales en las cuales creía. En primer lugar rompe los lazos con el lugar de nacimiento, al mudarse a San Pablo. En segundo lugar, rompe los vínculos familiares que había construido con su primera esposa, Livia, y desde ese momento, tiene que reconstruir su «narrativa personal» a partir de una percepción distinta de aquella del «padre de familia».

El último capítulo analizado es «Outro Mundo» donde Zé Pinto es el dueño de las casas donde viven los personajes de Ruffato, funciona como una especie de espejo de doble cara que, refleja al arribista urbano (persona que progresa en la vida por medios rápidos y sin escrúpulos) «explorador piadoso» de la miseria, capaz de rivalizar con los «coroneles» de la ciudad, aunque su poder tenga el exacto límite de la frontera que lo separa del gran poder, del verdadero poder de mando, que es, de hecho el de los «dueños de las fábricas». Así, el *Inferno Provisório* exhibe el complejo enmarañado de las relaciones sociales y de las mentalidades, cuya orientación se sitúa en las extremidades opuestas de las demandas ideales de la modernización y, principalmente, del propio modelo capitalista. Zé Pinto se transforma en el mejor ejemplo del Brasil profundo, en donde las entrañas del poder están contaminadas por las fragilidades conocidas en las relaciones entre lo público y lo privado, en la obstrucción de los procesos fundamentales que sean capaces de elevar el «mundo arcaico».

co», promoviendo su inserción en «otro mundo», como sugiere el título de la narrativa en que Zé Pinto es protagonista.

La trayectoria del personaje está acompañada de objetos materiales que caminan junto a ellos, aún así en ritmos y en encuentros no siempre acordados. Esa trayectoria ocurre en espacios con características plurales y relacionales, como nos muestra el geógrafo Milton Santos:

...o espaço não é uma coisa, nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas. Eis porque sua definição não pode ser encontrada senão em relação a outras realidades: a natureza e a sociedade mediatizadas pelo trabalho. ...O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e que os anima, ou seja, a sociedade em movimento (Santos, 1997, p. 26).

Por lo tanto, el espacio, sin el movimiento de la sociedad que lo caracteriza y sin las realidades relacionales que ocurren en él, sería destituido de significado. En *Inferno Provisório*, cualquier espacio, sea rural, ciudad interiorana, urbana, sean callejones, puentes, calles o matorrales, existen siempre considerando el propio espacio físico y de relaciones entre ese espacio, los personajes y objetos que lo componen. El arma que sostiene Zé Pinto, el dueño del callejón, impone el orden de la calle, el cinto en la mano de maridos alcoholizados establece el espacio de violencia doméstica, policías nuevos y televisores a consumo, etc. Realidades espaciales establecidas por las relaciones entre las cosas, los personajes y los espacios físicos. Los objetos que componen los espacios sociales son importante materia literaria en movimiento en todo el transcurso del capítulo «Outro Mundo». Por ejemplo:

Quem ainda se lembra do Zé Pinto? O primeiro na rua a ter geladeira, quando ninguém nem sonhava com isso. A ter televisão, uma coisa tão importante que a janela fixava suja de gente espiando. A ter telefone, que até serviu para ganhar um

dinheirinho extra, cobrando pelos recados que recibía e enviava. A ter fogão-de-gás, enceradeira, vespa, um luxo! (Ruffato, 2005, p. 181).

[¿Quién se acuerda aún de Zé Pinto? El primero de la calle que tuvo refrigerador, cuando nadie siquiera soñaba con eso. En tener televisión, algo tan importante que la ventana quedaba sucia de tanta gente espiando. En tener teléfono, que hasta servía para ganar un dinero extra, cobrando por los recados que recibía y enviaba. En tener estufa de gas, enceradora, vespa, ¡un lujo!] (2015, p. 217).

En *El libro de los pasajes*, contestando al principio dominante de la continuidad de la Historia, Benjamin señala:

«Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: esos no los voy a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos» (Benjamin, 1996c, p. 117-118).

Como suele enfatizar la interpretación contemporánea que, en las reflexiones benjaminianas, percibe ante todo un llamado a «leer la historia a contrapelo», la diferencia específica de esta lectura parecería definirse aquí en función de los materiales escogidos: materiales que, en este caso, serían precisamente aquellos descartados por la Gran Historia: sus desechos. En los textos benjaminianos, aún lo que no es una conciencia intencional: los muertos, los objetos, los edificios y los muebles, «hablan» y hacen reclamos. No sólo nos estamos refiriendo a los contenidos reprimidos sino fundamentalmente a lo que hacemos con ellos. En el propio reconocimiento que hacemos de la familiaridad de nuestras cosas, está el de lo ajeno, el de lo que no nos pertenece. Es a ese mostrar a lo que Benjamin llama de «iluminar la realidad», iluminar profanamente la realidad. Es por ello, que las iluminaciones, albergan algo más: albergan la huella dejada por esa percepción corporal y fugaz que perdura en y como el nombre

«felicidad», pero que, sin embargo, no es un nombre. Está en los cuerpos: como risa, compañía, caricia, placer, potencia. Es decir, que esas construcciones nos recuerdan el estremecimiento fugaz que a veces experimentamos cuando nos sentimos aludidos por un dolor que sabíamos infinitamente lejano a nosotros, o por una felicidad súbita y desconocida en la que la faz del mundo aparece instantáneamente trastocada para dejarnos con la sensación de que entendimos algo.

La socióloga Maria Pía Lopez (2017) se refirió al término «afectividad utópica». Una afectividad «inaprensible por los códigos del presente» y que a la vez podría ser la verdad última del horizonte de este presente. Dicha mención se da en relación a los festejos del bicentenario: ocasión de una vivencia «que no puede no perseverar como huella utópica: la de la multitud como reino del cuidado mutuo, el encuentro como incentivo de alegría, las calles eximidas de sus tránsitos habituales para ser superficie de peatones paseanderos y de sociabilidades promisorias». Esa vivencia «que es de otra sociedad y otro tiempo», es la de una «afectividad utópica»; no es una idea o una imagen. De esta manera, afectividad utópica es un buen nombre para la «felicidad» benjaminiana. No siendo texto, ya que no hay un código para decirla, ni imagen porque está en el cuerpo, constituye sin embargo la piedra de toque de toda emancipación, de todo deseo, de todo impulso hacia una vida menos empobrecida. En el caso de Zé Pinto, en el transcurso de «Outro mundo», podemos percibir que él añora viejas épocas:

«O mundo dera tantas voltas!»... «As coisas demudaram, esses anos todos. Um nome não impõe mais respeito. Antes, era falar Zé Pinto, que a gente honesta e trabalhadora e os malandros e os vagabundos batiam o queixo. ... Hoje em dia, dá valor a qué essa gente? A nada. Ninguém quer trabalhar, pegar no batente. Querem dinheiro na mão, sem suor»(Ruffato, 2005, p. 173-174).

[;El mundo había dado tantas vueltas!... Las cosas cambiaron en todos estos años. Un nombre ya no impone respeto. Antes,

con sólo decir Zé Pinto la gente honesta y trabajadora y los malandrines y los vagabundos temblaban de miedo. ... Hoy en día, ¿a qué le da valor esa gente? A nada. Nadie quiere trabajar, conseguir un empleo. Quieren dinero en la mano, sin sudar] (2015, p. 208-209).

De esta manera, una afectividad u-tópica no tiene lugar en las palabras o en imágenes disponibles, pero sí tiene lugar. Ella es en realidad lo único que importa, lo único que en serio tiene lugar, lo demás sólo ocupa los lugares previstos, preexistentes, lo que pulsa hacia más allá, y pulsa en el cuerpo, en un cuerpo colectivo.

Conclusión

Este trabajo intentó, de alguna manera, ser un llamado a despertar del sueño, pero no sólo a despertar de, a interrumpir, el «sueño feliz» para ser más realistas, sino también y sobre todo, a interrumpir el sueño del sacrificio como destino para poder empezar a atender colectivamente las instancias de felicidad que atraviesen el horizonte del presente que nos ha tocado vivir. Atenderlas para poder interpretarlas en su doble sentido de chance como ruptura, y de tarea como construcción. El epígrafe elegido para comenzar este escrito nos posiciona en la funcionalidad salvadora de las palabras, en donde el hecho de poseerlas nos salvaguarda del mundo real o al menos nos permite soportarlo. Y vuelvo sobre la última pregunta: «¿Puedo sin armas, sublevarme?». Y la respuesta desde esta narrativa es absolutamente positiva, ya que a través del caminar de Walter Benjamin y de la mano de los relatos de Luiz Ruffato, nos adentramos en historias signadas por recorridos sufridos, vividos; en donde la mayoría de los personajes se encuentran en situaciones, donde las sensaciones los obligan a husmear en las ruinas para poder recomenzar de a poco a construirse a sí mismos y a cimentar sobre y desde los despojos y harapos de un pasado no deconstruido, no entendido, no finali-

zado. Es por ello que sostengo que del resurgimiento de nuestros deseos postergados surgirán las posibilidades de transformar nuestro presente. Un presente en donde el tiempo de la felicidad individual es indeterminable, y en donde nos urge pensar y accionar desde una pluralidad colectiva, que construya personas con voces presentes y audibles, en este aquí y en este ahora.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1991). Franz Kafka. En Benjamin, W., *Iluminaciones IV* (R. J. Blatt, Trad.) Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1996). Fragmento Teológico-Político. En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. (P. Oyarzún Robles, Trad.). Santiago de Chile: Arcis-Lom.
- Benjamin, W. (1996b). Sobre el concepto de historia. En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. (P. Oyarzún Robles, Trad.). Santiago de Chile: Arcis-Lom.
- Benjamin, W. (1996c). La obra de los pasajes (Convoluto N). En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. (P. Oyarzún Robles, Trad.) Santiago de Chile: Arcis-Lom.
- Benjamin, W. (2007). *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (B. Echeverría, Trad.) Rosario: Prohistoria.
- Canevacci, M. (1993). *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. (C. Prada, Trad.) São Paulo: Studio Nobel.
- Carrano Castro, M. (2010). *A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato*. (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro.
- Dimópulos, M. (2017). *Carrusel Benjamin*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Franco, J. (1998). *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Schwarcz.

- Forster, R. (2012). *Benjamin. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Hegel, G. (1999). Introducción general. En *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. (A. Rovira, Trad.) Madrid: Alianza.
- López, M. (2017). Minimalismo de la conversación. *Revista Nombres*, año XXI(24), (en prensa).
- Palermo, S. V. (2011). «El hilo sutil de la rememoración. Felicidad y redención histórica en la obra de Walter Benjamin». En *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*. Nº45, julio-diciembre 575-594. ISSN: 1130-2097.
- Ruffato, L. (2006). *O que é Inferno Provisório*. Recuperado de: https://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/Numero%2010/09_o_que_e_inferno_provisorio.pdf
- Ruffato, L. (2008). *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffato, L. (2015). *El libro de las imposibilidades*. México: Elephas
- Santos, M. (1997). *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 5ª Ed.
- Thomaz, D. M. (2015). Luiz Ruffato: ‘Literatura é compromisso’. *Carta Maior é o Portal da Esquerda brasileira*. São Paulo: Carta Maior. Recuperado de: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Luiz-Ruffato-Literatura-e-compromisso-/39/33164>

CULTURA, IDENTIDAD Y FRONTERA, EN *DOMINGOS SEM DEUS*, DE LUIZ RUFFATO

Claudia Ruarte Bravo
(Facultad de Lenguas, UNC)

Resumen: En el siguiente artículo nos centraremos en el análisis del libro *Domingos sem Deus*, para evidenciar cómo son caracterizadas las mujeres de las narraciones «Sem remédio», «Trens», «Sorte teve a Sandra» y «Milagres». Las protagonistas de estas tramas son jóvenes que transitan experiencias de angustia generadas por el engaño, el abandono, el desarraigo y la expulsión hacia el confín extremo de una metrópoli que promete, en principio, buenaventura y bonanza económica. A través de las vivencias de estas mujeres, Luiz Ruffato nos muestra cómo es crecer en sociedades con fuertes preconceptos, desigualdad de clases y de género. *Domingos sem Deus* es una denuncia explícita que pone de manifiesto la conformación de las fronteras de la cultura y de la identidad de la que habla Alejandro Grimson en *Cultura, identidad y frontera* (2007). Por lo expuesto, destacamos el reclamo de las víctimas y el levantamiento de las voces silenciadas como impulso para encender la llama y clamar por justicia e igualdad.

Palabras clave: cultura–identidad–frontera– desigualdad –sufri-
miento

Introducción

Domingos sem Deus, publicado en 2011, es el último volumen de la pentalogía *Inferno Provisório*, del escritor minero Luiz Ruffato. El libro se constituye de historias independientes don-

de cada historia atraviesa a otra y donde la historia de Brasil está presente como atmósfera y elemento definitorio. El escritor, mediante su narrativa, invita al lector a reflexionar sobre la formación y evolución del proletariado brasileño a partir de la década del 50 hasta el inicio del siglo XXI.

Ruffato, oriundo de Cataguases, Minas Gerais, nació en una familia de padres trabajadores y semi-analfabetos, esto, junto con la obtención de su título de Tornero Mecánico otorgado por el Senai¹⁵ y su posterior labor de periodista, marca la temática de su recorrido literario. En sus obras muestra al trabajador urbano de clase media baja, el cotidiano de los trabajadores subyugados por la modernización y el flagelo de los pobres en el sistema capitalista.

Según el autor, uno de los objetivos de su escritura es comprender lo que el otro está sintiendo y a partir de allí darle voz a los personajes de sus obras. Ruffato manifiesta que en la literatura nacional existen tramas que retratan vivencias de la clase media, que las historias de bandidos y de prostitutas abundan en esta literatura, sin embargo, no se conocen obras que cuenten historias de trabajadores, de anónimos o invisibles. Por ello, el autor rescata personajes mineros: vecinos del barrio, amigos, familia y reconstruye, a partir de allí, su propia historia. Para el escritor minero hacer «literatura es compromiso» con su época, su lengua y su país (Ruffato, 2013)¹⁶.

Domingos sem Deus se centra en los momentos de ruina de los personajes: adolescentes de vida dura y pacata del interior, hijas de patriarcas decadentes cuyos casamientos generan desilusiones y engaños conyugales, y adultos mayores en una etapa de deterioro físico y psíquico. La obra se organiza en dos partes: la primera parte está compuesta por «Mirim» [Mirim], «Sem remédio» [Sin remedio] y «Trens» [Trenes], cuyos protagonistas son

¹⁵ Servicio Nacional de Aprendizaje Industrial, institución que ofrece formación en oficios técnicos y tecnológicos.

¹⁶ <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>

adultos mayores. Las últimas narraciones serán analizadas en el presente trabajo. En «Sem remédio», la protagonista es una ama de casa llamada Ana Elisa que deambula por la casa bajo los efectos de tranquilizantes a la espera de su marido que la traiciona. Este personaje ya se había abordado en el cuento «Amigos» del libro *O mundo inimigo*; allí Ana Elisa es retratada como una hija ingrata que migra hacia San Pablo, se casa y no regresa nunca más a Cataguases para ver a su madre, al igual que sus hermanos Gilmar y Lúcia. En «Trens» la protagonista es doña Nica, costurera y matriarca de la familia Finetto. Ella proviene de una familia italiana y es presentada en un relato anterior, titulado «Aquário», del libro *Mamma, son tanto felice* –primer volumen de la pentalogía *Inferno Provisório*–, donde la mujer se muestra aferrada al pasado y a la desdicha de un amor que no se le permitió vivir.

La segunda parte de este libro expone las tragedias cotidianas de los personajes y está conformada por los relatos «Outra fábula» [Otra fábula], «Sorte teve a Sandra» [Suerte la de Sandra] y «Milagres» [Milagros]. Las dos últimas narraciones tienen un motivo común: el viaje. En la primera historia la protagonista es una adolescente pobre que migra desde Minas Gerais hacia Río de Janeiro en busca de bienestar. La joven de esta historia aparece en la narración «Zezé & Dinim» del *Livro das Impossibilidades* (cuarto volumen de la pentalogía), como una de las hermanas de Zezé que sueña junto a Maura, hermana de ambos, con tener un cuarto iluminado sólo para ellas y fuera del *barraço*¹⁷ donde viven. La segunda historia relata el encuentro entre un representante comercial, oriundo de Rodeiro, y un gomero en el camino hacia Bahía. En ese acercamiento inesperado, ambos descubren que son coterráneos y tienen conocidos en común.

Los espacios en donde se desarrollan las acciones de los cuentos son Rodeiro y Cataguases, aunque el punto de fuga es hacia Río de Janeiro y San Pablo, lugares que prometen estabili-

¹⁷ Nombre comúnmente dado a una construcción precaria de madera o ladrillo, dentro de un barrio periférico.

dad y bonanza económica. En este libro, el narrador hace una mirada retrospectiva a través de la memoria de sus personajes y le muestra al lector que el pasado vivido por estos se torna un elemento estructural.

Frontera y signos culturales

Para abordar nuestro análisis adoptamos los conceptos de *Cultura, Identidad y Frontera* de Alejandro Grimson (2007). El antropólogo manifiesta que pensar la extranjería desde la antropología consiste en:

considerar si lo que está en juego en esta definición es un límite jurídico, de documentación, vinculado a la noción de ciudadanía; o si uno puede sentirse extranjero con documentos, extranjero en su propia tierra o extranjero en tierras que atraviesa como ciudadano (p. 13).

Según Grimson, hay extranjerías que se anudan a la documentación y otras que son tanto o más potentes sin cuestiones de papeles, es decir, que el individuo se siente extranjero en su país, su ciudad, su barrio, entre otros espacios al que pertenece. Pensar las extranjerías contemporáneas implica distinguir dos nociones: cultura e identidad y estos términos son imprescindibles para comprender los mundos contemporáneos. Los seres humanos no escogemos nuestra lengua primera, simplemente aprendemos estructuras y vocabularios que nos rodean. Tampoco elegimos la comida que compartirá nuestra familia, ni si crecemos en una ciudad o en una aldea, en un continente u otro. Podemos crecer en sociedades con fuerte racismo o con desigualdad de clases o de género, o en sociedades más igualitarias, en sociedades con unos u otros regímenes políticos. Cada ser humano incorpora la trama de prácticas, rituales, creencias, significados, los modos de vivir, de sufrir e imaginar a lo largo de su vida. Cada ser va siendo constituido por su cultura o las culturas con las que se encuentra

en contacto. Como dice Todorov, siempre existe la posibilidad de rechazar las determinaciones de nuestra propia cultura, aunque la mayor parte de los seres humanos, más que romper con esas determinaciones las termina adoptando en mayor o menor medida. Todos, sin excepción, sentimos que pertenecemos a diferentes colectivos, a aldeas, a ciudades, a países, a regiones, al mundo; a grupos etarios diferentes, de clase de género; a generaciones, a movimientos culturales o sociales. En cierta medida, los modos en que nos relacionamos con esas categorías identitarias están inscriptos en nuestras culturas, sin embargo, cada uno escoge con qué grupos se identifica, cuáles percibe como otros, qué significados y sentimientos nos despiertan cada una de estas categorías. Por todo lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que las fronteras de la cultura no siempre coinciden con las fronteras de la identidad, porque dentro de un grupo social del cual todos sus miembros se sienten parte, no necesariamente hay homogeneidad cultural. La sociedad propone innumerables clasificaciones; la más fundamental de esas clasificaciones se refiere a las divisiones y a los agrupamientos de la propia sociedad y de las sociedades vecinas o significativas.

«Sem Remédio»

En una primera instancia nos adentramos en el análisis minucioso de «Sem remédio», cuya protagonista es una mujer de 50 años. Ana Elisa partió muy joven de Minas Gerais rumbo a San Pablo para alojarse en la casa de su tía en Osasco (Jardim Belmonte) y reencontrarse con sus hermanos Gildo y Gilmar. Los tres, hijos de Doña Marta y Seu Marciano.

La protagonista se casó con Nenê y tuvo a Rubens, Joelma, Alan y Juliana. Según el narrador, la joven, cansada de estar al cuidado de sus parientes y de dormir sin comodidades en un sofá en el living de la casa de sus tíos, busca salir de allí, casándose de inmediato con aquel joven de buenos modales que había conocido en Pinheiros, mientras vendía lencería. «Nenê era um moço

respeitador... bonito não, nem feio, mais para magro que gordo, para baixo que alto, de cabelo índio» (Ruffato, 2011, p. 25). [«Nenê era un joven respetuoso... guapo no, ni feo, más tirando a flaco que a gordo, a chaparro que a alto, pelo indio» (2016, p. 30). El matrimonio se unió legalmente por la Iglesia Católica y pasó su luna de miel en un hotel en Santos. Al poco tiempo llegaron los hijos, cambiando bruscamente la imagen de la mujer. También, la rutina se adueñó del matrimonio. La protagonista pasaba horas mirando las fotonovelas y los sábados fregaba el overol lleno de grasa de Nenê, mientras el sol le quemaba tanto los brazos como el cuello. La vida de Ana Elisa transcurría dentro de su casa, mientras el marido «andava com deus-e-o-mundo» (Ruffato, 2011, p. 26) [«andaba con medio-mundo» (2016, p. 31)] Un día como tantos otros, mientras regaba el jardín la mujer le contó a su vecina, Doña Preciosa, que no era feliz debido a las llegadas tardes de Nenê, quien regresaba con la camisa impregnada de perfume de mujer y *cachaça*. Ante la confesión, la vecina le recomendó a Ana Elisa que adelgazara y que fuese al salón de belleza para recuperar y llamar la atención de su marido. Porque según Doña Preciosa «O homem busca fora o que não possui no lar» (Ruffato, 2011, p. 32). [«Los hombres buscan fuera lo que no tienen en casa» (2016, p. 38)]. Además, la anciana expresaba que era una experiencia común y compartida con algunas mujeres, mientras recordaba las innumerables oportunidades que tuvo que buscar a Filinto, su marido, en los bares donde se emborrachaba y se encontraba con mujeres.

Luego de las confesiones de ambas y de escuchar los consejos de la vecina, Ana Elisa hizo diferentes dietas y consumió los productos que el mercado le ofrecía. Cambió su imagen, se cortó el cabello, le hicieron masaje facial, limpieza de cutis, depilación y uñas postizas. También compró lencería erótica, visitó un sex-shop y trasladó el equipo de música al cuarto, aunque ningún esfuerzo despertó el interés del marido. Al mismo tiempo, el vínculo con los hijos se deterioraba. Alan abandonó la casa de los padres y alquiló una casa en la *favela*; según el narrador, escuchar las discusiones del matrimonio era igual a vivir en el «infierno».

Juliana, la hija menor, generaba conflictos en la calle y en la escuela; tenía una vida de libertinaje: quedaba embarazada, abortaba, caía desmayada en la calle, le robaba dinero al padre, así como también aparecía llena de tatuajes, cortada con cuchillos y vidrios, entre otros acontecimientos. Sólo Joelma iba a la universidad y no daba trabajo.

En el final de «Sem remédio», el narrador presenta a Ana Elisa perdida en una estación de *metrô*, siendo motivo de burla y risas por la ropa orinada. Con la mirada extraviada, la protagonista camina sin rumbo, mientras en sus oídos se escuchan frases bíblicas enunciadas en la Iglesia Universal, congregación a la que había entrado en busca de ayuda. La narración termina con el traslado de Ana Elisa en ambulancia desde la estación de *metrô* hasta su casa. Allí, la reciben doña Preciosa y Joelma, quien asombrada por la situación le pregunta sobre la muda de ropa que su madre llevaba en el bolso: «Mas, mãe, por que a sacola tinha uma muda de roupa limpa?... Queria ver se achava alguém para consertar, minha filha... Alguém que pudesse consertar» (Ruffato, 2011, p. 35) [«Pero, mamá, ¿por qué había una muda de ropa limpia en la bolsa? ... Quería ver si encontraba a alguien que me la arreglara, m'hija... Alguien que pudiera arreglarme...»] (2016, p. 41).

Por todo lo analizado hasta aquí podemos afirmar que, en una primera instancia de la trama, el narrador nos muestra a una joven que migra desde Minas Gerais hacia San Pablo para reencontrarse con sus hermanos y mejorar su nivel social, aunque al llegar a la casa de sus tíos no encontró ni las comodidades ni el bienestar que buscaba en la gran ciudad. Según el escritor, los personajes de sus narraciones quieren ascender socialmente, vivir con sus comodidades, consumir y comer bien, como es el caso de Ana Elisa. En otra parte de esta historia, observamos que el narrador interpela al lector para que reflexione sobre los consejos de la vecina. Doña Preciosa, luego de escuchar la confesión de Ana Elisa justifica el mal comportamiento de Nenê, llevando a la mujer a la desesperación y a la frustración por ser ella la culpable de la traición de su marido. Desde la antropología, Grimson expresa

que los cambios generacionales a pesar de ser personas del mismo origen o color de piel generan, de manera clara y vertiginosa, distancias culturales. Los análisis de las ciencias sociales no han logrado hasta ahora revertir la persistencia que tienen los adultos en presuponer que sus actos o mensajes —a veces de manera risueña, a veces de forma dramática— serán decodificados en la clave en que son enviados. En este sentido, interpretamos que el mensaje y la visión prejuiciosa de doña Preciosa, acerca de las relaciones conyugales, llevó a Ana Elisa a un deterioro psíquico y físico, así como también al desmembramiento de su familia.

Para concluir, otro aspecto que nos parece pertinente destacar es cómo Ruffato, en «Sem remédio» hace hincapié en el cambio de imagen de la protagonista, debido al sobrepeso causado por los embarazos. También, destaca el deterioro de las piernas, el envejecimiento del rostro, el cabello blanquecino, mostrando el riguroso paso del tiempo.

«Trens»

En la presente narración, Ruffato trabaja con la memoria de la protagonista, recordando un viaje en tren donde ella se ve junto a todos sus hijos. La trama de «Trens» comienza con la imagen de una mujer de edad avanzada que se encuentra en una tienda comprando artículos de mercería para sus costuras. La protagonista de esta historia presenta un deterioro en sus piernas y en su visión debido a su oficio de costurera. Dicha mujer, cuyo nombre es Nica Finetto, desde el ómnibus que la lleva de regreso a su casa, reconoce lugares cargados de recuerdos tales como las casas obreras, los comercios suburbanos, los bares, las panaderías, las carnicerías, los minisúpers, La Pracinha, el Centro Espiritista Bezerra Menezes, el Callejón de Zé Pinto, la Mercearía Brasil, la entrada de la Ilha y el Paredão de Cataguases. A través de la ventanilla del ómnibus, Nica, observa todas esas imágenes que la transportan a una época en que todos sus hijos estaban vivos al igual que su marido. La historia muestra un flashback

donde ella viaja con sus hijos en un tren que los traslada de Cataguas a Rodeiro, luego de visitar a su esposo, Adalberto. En aquel entonces, los niños eran pequeños, Nelson va en brazos de su madre, Fernando, Carlos y Norma sentados, disputándose el asiento de la ventanilla. La mujer recuerda cada movimiento de ella y de sus hijos. También piensa en las peripecias que enfrentó con las cuatro criaturas dentro del tren:

[Em Sinimbu, o Carlinho já se sujeitara ao irmão, que, debruçado à janela, atento examinava a amplitude do mundo. Em Dona Eusébia, a mulher trocou a fralda borrada do Nelson. Em Astolfo Dutra, a Norma e o Fernando principiaram uma polémica que, não providenciasse uma cunha, teria degenerado em pescoções. Em Sobral Pinto, enjoado com o fedor da fábrica de adubo, o Carlinho vomitou no corredor, gerando um incortornável acesso de gargalhada nos irmãos - constrangida, a mulher limpou o piso com um cueiro. A ponto de ter um troco, rendeu graças ao descerem Diamante e divisar o Orlando Spinelli, seu cunhado] (Ruffato, 2011, p. 42)

[En Sinimbu, Carlinho ya se había asido a su hermano, que, asomado por la ventana, atento examinaba la amplitud del mundo. En Dona Eusébia, la mujer le cambió el pañal puerco a Nelson. En Astolfo Dutra, Norma y Fernando iniciaron una polémica que, si nadie hubiera intervenido, habría degenerado en trancazos. En Sobral Pinto, asqueado por la peste de la fábrica de abono, Carlinho vomitó en el corredor, provocando un ineludible ataque de carcajadas entre sus hermanos, apenada, la mujer limpió el piso con unas mantillas. A punto de sufrir un ataque, dio gracias cuando bajó en Diamante y divisó a Orlando Spinelli, su cuñado] (2016, p. 49).

Nica no sólo recuerda el viaje, sino también todas las dudas que tuvo antes de mudarse definitivamente a Cataguases, aunque para ella lo más importante era apoyar al sostén de la familia. Según el narrador, la protagonista abandona el lugar en donde había crecido, dejando atrás los aromas del lugar, sus costumbres y a los parientes. El trabajo formal de Adalberto obligó

a la familia a mudarse, ya que él era el único que recibía un salario y podía asegurar el sustento y el estudio de sus hijos.

En el desenlace de esta historia, la mujer vuelve al presente y a su realidad, se baja del ómnibus y se dirige a su casa que comparte con su hermano, su nuera y sus tres nietos. Según el narrador, la vida de Nica había quedado impregnada de amarguras. Fernando –el hijo mayor– y Adalberto habían fallecido. Carlos se encontraba, aún tratando de encaminarse y Norma continuaba deshonrando a la familia. La narración comienza y termina, mostrando a una Nica abatida por el sufrimiento, llena de dolencias y con el cabello grisáceo. La imagen deteriorada de dicha mujer y la transformación de su cuerpo la tornaron invisible ante los ojos de los vecinos que alguna vez se relacionaron tanto con ella como con su familia.

Dado este estado de la situación, resaltamos que la protagonista de esta narración se vio obligada a romper con su historia, con la memoria de los lugares de Rodeiro y los olores de la tierra donde se había criado. El desarraigo y la desterritorialización dejaron en ella una huella profunda y una herida difícil de sanar. Según Grimson (2007), dicha ruptura puede generar desconcierto y desculturización en los sujetos migrantes que se ven obligados a abandonar su lugar de origen, ya sea por falta de trabajo o ante la promesa de un futuro mejor.

Para concluir, podemos afirmar que el trabajo formal no cubrió las necesidades del grupo social en cuestión. Tampoco, el modelo económico capitalista le proveyó a ese grupo de migrantes, desarrollo y prosperidad, sino por el contrario lo empujó, lo desechó y lo regresó, nuevamente a la pobreza.

«Sorte teve a Sandra»

La protagonista de esta narración es una joven llamada Sandra, cuya familia está compuesta por doña Nazaré, dos varones: Zezé y Junim, Nadia, Evelina, Claudia, Maura y Beatriz. La familia de Sandra, la protagonista, migra desde el Morro do Den-

dê hacia el barrio Ana Carrara en Cataguases, Minas Gerais. Dicho morro es una *favela*, que comprende los barrios Cacuaia, Cocotá, Jardim Carioca, Tauá y Moneró, en Río de Janeiro.

Según el narrador, de las seis niñas, Sandra era la más astuta. Cautivada por la insistencia y el ofrecimiento de la esposa del Dr. Prata salió de Cataguases rumbo a Río de Janeiro, para trabajar en la ciudad carioca y dejar no sólo las incomodidades del barrio, sino que además las de su nueva casa. Doña Diana había invertido varias horas de espera sentada en su Ford Escort, tratando de convencer a la madre de la joven: **«Dona Nazaré, a filha da senhora é esperta, mas, sinceramente, pouco futuro tem, estacionada aquí em Cataguases, Por que não dar uma chance a ela, coitadinha?»** (Ruffato, 2011, p. 46). [**«Doña Nazaré, su hija es bien lista, pero, sinceramente, tiene poco futuro aquí estancada en Cataguases, ¿Por qué no le da una oportunidad, pobrecita?»**] (2016, p. 54).

Sandra enfrentó a su madre y a sus hermanos y sin el consentimiento de ellos partió hacia Río de Janeiro. La propuesta de trabajo en la gran ciudad era encargarse de los quehaceres domésticos, en el departamento de los hijos del Dr. Prata, en Botafogo. El cuarto que le habían asignado no difería demasiado con el de su casa, porque los dos eran pequeños y sofocantes, según el narrador. En los primeros cinco meses, las salidas de Sandra eran limitadas, sólo iba del departamento al mercado. Al poco tiempo, la joven descubrió cómo podía extorsionar a los hijos del médico. Había descubierto que Marcela, la futura médica, dormía en la casa de su novio; que Samuel, el futuro abogado, fumaba marihuana y Rafael, el casi universitario, la acosaba. Sandra negoció sus salidas por silencio. Salía desde los viernes hasta los lunes por la mañana. El viernes se la veía salir en busca de un *pagodinho*, en la Zona Norte de la ciudad.

En pleno enero y en época de carnaval conoció a Fafá, un mulato seductor. A partir de aquí, se relata la relación amorosa entre estos dos jóvenes que se entregan a la pasión y a la diversión generadas por la fiesta. Se describe el cuerpo joven, la piel suave y negra de Sandra, dándonos detalles de la vestimenta, el maqui-

llaje y la tintura de su cabello. Otro aspecto que el narrador destaca es que esas relaciones culminan antes de la Cuaresma y los resultados de esa efervescencia carnalesca son: intoxicación, deshidratación, pérdida de la conciencia o, como en el caso de Sandra, embarazo.

Luego de ese episodio, la joven pierde todo contacto y regresa a Cataguases en busca de la protección de Nazaré. La madre recibe a Sandra sin dejar de demostrarle su disconformidad ante los hechos. Además, como buena vecina del Ana Carrara, debía enfrentarse a los comentarios y soportar la vergüenza que la situación le provocaba:

Mãe solteira!, motivo de conversalhada da vizinhança, zombaria de toda a cidade, ah, por que permitir ela sair de casa?!, tivesse talvez batido o pé, mas a teimosia quase põe a casa abaixo, vou e ninguém me impede!, esse, o resultado, vergonha, desonra, humilhação... (Ruffato, 2011, p. 48).

[¡madre soltera!, objeto de chismeríos en el vecindario, burlas por toda la ciudad, ah, ¡¡por qué la había dejado irse de la casa?!, tal vez si hubiera insistido, pero con su necedad casi echó abajo la casa, ¡me voy y nadie me lo va a impedir!, aquí está el resultado, vergüenza, deshonra, humillación...] (2016, p. 57).

Después de ocho años y ante la ausencia de doña Nazaré Sandra vuelve a Río de Janeiro, dejando a Kauê al cuidado de Maura, su hermana solterona. Recién llegada a la gran ciudad trabajó en varios lugares hasta encontrar un trabajo de bailarina en un antro elegante de Copacabana. El dinero que ganaba le alcanzaba para pagar sus gastos y el alquiler de un departamento y así podía cubrir las necesidades y gustos de Fred, su novio músico. En ese entonces el sueño de Sandra era ver el nombre de su nueva pareja en todas las vidrieras, anunciando su presentación para darles envidia a los «ignorantes de Cataguases» (Ruffato, 2016, p. 59). Ambos pasaron un tiempo entre el derroche y la pasión hasta el embarazo de Sandra, momento en el que Fred

la abandona, robándole los objetos y todos los ahorros de la joven.

En el final de la trama, Sandra regresa a Cataguases, tiene a su segundo hijo y se entera que los dos tienen HIV. Tramita un salario mínimo en la Caixa Econômica Federal y sale airosa por el barrio, recibiendo halagos por su coraje, por su astucia y por salir de Cataguases en lugar de quedarse frente a una pileta, lavando ropa.

Por lo expuesto hasta aquí, cabe destacar que, en el relato en cuestión, la promesa de trabajo y oportunidades ofrecidas por la esposa del Dr. Prata se redujeron a las tareas domésticas en el departamento de los hijos del médico. La insistencia y los halagos de la señora que pasaba días y horas frente a la casa de Sandra, no eran para darle a la joven una vida mejor, sino que su objetivo era cubrir sus propias necesidades. Doña Diana no se sentía parte de ese grupo al que visitaba, sólo necesitaba de alguien para que limpiara la casa de sus hijos. Podríamos decir, entonces, que las personas reconocen, aceptan o rechazan a sus interlocutores, dependiendo de sus intereses que les despiertan determinados grupos. Según Grimson (2007), en una sociedad, las clasificaciones son más compartidas que los sentidos de esas clasificaciones. En una sociedad determinada, los términos tales como «*pobres*» o «*favelados*» pueden adquirir sentidos negativos y clasificar a diferentes grupos sociales, otorgándoles una fuerte potencia identificatoria.

«Milagres»

La historia comienza cuando Nilo, Vera y sus hijos parten rumbo a Conceição do Coité Bahía, para visitar a los parientes de ella. En la mitad del camino, debido al cansancio del marido se ven obligados a parar, en un pueblo alejado llamado Divisa Alegre. Vera se niega a pasar la noche en el único hotel de la zona, se enoja con Nilo, discute y descalifica al hospedaje como «un nido de pulgas» (Ruffato, 2016, p. 63). Vera parece una mujer despiadada y a quien no le importa el agotamiento de su familia.

La vida matrimonial ya no es la misma que antes, las alegrías que un día habían sustentado sus sueños fueron opacadas por la rutina del dinero justo y escaso; la falta de diálogo con los hijos y con el marido influyó en la relación de la pareja. Aquellos paseos del comienzo de la relación habían quedado en el pasado, la frescura de la juventud se había disipado y el deterioro físico iba asomando con el pasar del tiempo: «los años devoraban su cuerpo» (2016, p. 64). Asimismo, observamos una analogía entre el matrimonio rutinario y deteriorado con la imagen desmejorada de Vera, debido al hastío y a las privaciones en general.

Arlete, la joven que aparece en boca de Gilson –el gomero que auxilia a Nilson en la mitad del camino– es caracterizada y estigmatizada por las habladurías de un grupo de vecinos que la juzgaban por su conducta deshonrosa. La joven, hija menor de Doña María Bicio, tuvo un romance con Gilson y éste dudando de su paternidad se trasladó a Río de Janeiro para no ser encontrado. Los comentarios de Valerio, el hermano de Gilson, acerca del comportamiento de la joven influyeron en la decisión del padre de la criatura. En una de las charlas entre Nilo y el gomero, el último justifica su accionar confesando que por miedo no asumió su rol, aunque manifiesta haber sentido siempre deseos de volver a Rodeiro y hacerse cargo de su paternidad.

En el relato en cuestión, el autor nos muestra personajes frustrados. En el caso de las mujeres, observamos a Vera, una mujer insatisfecha por su relación matrimonial, el dinero escaso y el deterioro de su cuerpo y a Arlete una joven a quien una sociedad prejuiciosa le debe la posibilidad de ser feliz y de criar a su hijo cerca de su padre. Según Grimson (2007), la sociedad propone diferentes clasificaciones y esas clasificaciones refieren a las divisiones y a los agrupamientos de la propia sociedad. En el caso de la joven abandonada por el gomero, podemos afirmar que ella no pertenecía al grupo de las niñas clasificadas castas y puras por los habitantes de Rodeiro, es decir, que la sociedad en su conjunto no creía que Arlete fuese merecedora de formar una familia ni tampoco de ser feliz.

Para concluir, podemos decir que en esa sociedad al igual que en todas, está fuertemente arraigado el mito de la mujer virgen, sagrada y deificada, así como también está presente el de la *vagina dentata*, que amedrenta e intimida.

Conclusión

Como se expresó más arriba *Domingos sem Deus* presenta diferentes episodios independientes que se entrelazan formando una amalgama en un Brasil esencial y olvidado. En dicho libro, Ruffato retrata el día a día del proletariado brasileño, realidad poco visible en las narrativas contemporáneas. También, escribe para darle voz a un inmenso grupo de olvidados, marginados y acallados, utilizando un lenguaje único acompañado de una puntuación y un ritmo propios. Con este libro el escritor cierra la pentalogía *Inferno Provisório*, donde crea un universo ficcional, cuyo desarrollo estético y ético lo ubican entre los grandes escritores de la literatura brasileña.

Destacamos en la literatura ruffatiana la caracterización de la mujer en un contexto de olvido, marginalización, pobreza y exclusión. Ruffato pone en cuestión la idea generalizada de un Brasil matriarcal al mostrar en sus cuentos a una mujer sometida a la palabra del hombre que es la voz de la sociedad. A partir de los cuentos analizados señalamos algunas caracterizaciones relevantes.

Un tema muy presente es la migración, ya sea de un estado a otro o dentro de este. En el caso de Ana Elisa y Sandra, ambas migran hacia los grandes centros urbanos, San Pablo y Río de Janeiro, con el objetivo de encontrar bienestar y prosperidad. La gran ciudad, sin embargo, no resultó como esperaban: en lugar de darles lo que buscaban, las expulsa y las conduce a la pobreza nuevamente. A diferencia de Ana Elisa quien nunca deja de ser pobre, Sandra tiene momentos de abundancia y buen pasar, aunque al final retorna a la misma condición. En el caso de Nica Finetto, la mujer migra junto a su familia de Rodeiro a Catagua-

ses con el objetivo de apoyar a su marido y así asegurar el estudio de sus hijos y su propio sustento. El modelo económico capitalista si bien les promete ascender socialmente, los personajes acababan desesperanzados porque este mismo modelo no les permitió llegar a una estabilidad económica. Hacia el final del relato, la protagonista aparece como una mujer pobre, deteriorada físicamente y comparte su casa con el resto de los integrantes de la familia.

El cuerpo es un tópico del que se sirve Ruffato para caracterizar a la mujer en ese contexto en un Brasil pobre. El paso del tiempo, más riguroso para este grupo social que para otros, repercute en los cuerpos: las piernas se llenan de várices, la vista disminuye y el pelo se encanece. En cambio, en las mujeres jóvenes, como Sandra y Arlete, el embarazo adolescente es la causa de la estigmatización social y el desprecio. Los rasgos físicos que las identifican como pertenecientes a un grupo, ya sea étnico o social, son motivos suficientes para que ellas decidan cambiarlos, como Sandra que alisa su cabello crespo y Ana Elisa que va al salón de belleza para cambiar su imagen y de ese modo reconquistar a su marido.

El prejuicio es otro aspecto relevante y recurrente en las narraciones analizadas. El caso más significativo es de Arlete porque todo un pueblo, a través de los comentarios, le impide a la joven formar una familia, criar a su hijo cerca de su padre y ser feliz. El matrimonio como símbolo de realización es cuestionado en las historias de Ana Elisa y Vera. En el caso de Vera, la mujer está insatisfecha con la situación actual de su pareja lo que la lleva a presentarse como una mujer despiadada y de mal carácter. En el caso de Ana Elisa el matrimonio, que ella creía que era el camino para la felicidad, resultó ser una relación rutinaria, de engaño y desilusiones, pero es tan fuerte el prejuicio que pesa sobre ella que intenta recuperar al marido. Sandra es objeto de habladurías por parte de la madre y los vecinos del Ana Carrara: la juzgan por sus romances, por ser madre soltera y por su pobreza, aunque a lo largo de la historia leemos que ella se desvive por impresionar a los que la rodean. Nica, por ejemplo, piensa que tiene la obliga-

ción de seguir a su marido, aunque el desarraigo le dejara huellas profundas y difíciles de cerrar, que luego se vieron reflejadas en su persona.

Bibliografía

- Grimson, A. (2007). Cultura, identidad, frontera, en N. García Canclini (dir.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura* (pp. 13-28). Buenos Aires: Ariel.
- Grimson, A. (2007). Introducción, en A. Grimson (comp.), *Pasiones nacionales* (pp. 13-48). Buenos Aires: Edhasa.
- Guimarães, L. (2013). *Leia a integra do discurso de Luiz Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt*. Recuperado de: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integrado-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>.
- Koleff, M. (2017). *Cartografía del proletariado: el Infierno Provisorio de Luiz Ruffato*. Charla de apertura del ciclo «La modernidad como infierno: Luiz Ruffato desde Walter Benjamin». Manuscrito en preparación.
- Ruffato, L. (2011). *Domingos sem Deus*. São Paulo: Record.
- Ruffato, L. (2016). *Domingos sin Dios*. México: Elephas.

ANEXO

DISPOSITIVO DE TRABAJO
Familias de *Inferno Provisório*

Familia de Guto

GUTO – 4.1. 5.6.

VALTUIR – 5.6.

RAUL – 4.1. 5.6. 3.7.

LALADO – 2.4. 3.7. 4.1. 5.6. 2.4

NELLY – 4.1.

Familia de Dona Olga

DONA OLGA – 1.5. 2.4. 2.5. 2.6. 2.7. 2.12 3.2. 3.3.

MARCIA – 2.4. 2.5. 3.2.

TONINHA – 2.4. 2.5. 3.2.

Familia de Luzimar

LUZIMAR – 2.1. 2.3. 2.4. 2.5. 2.7. 2.8. 3.3.

SEU MARLINDO – 1.5. 2.1. 2.3. 2.4. 2.7 3.3. 4.3.

DONA ZULMIRA – 1.5. 1.6. 2.3. 2.4. 2.5. 2.6.2.8 2.10 3.2.
3.3. 3.6. 4.3. 5.2.

HELIA – 2.1. 2.2. 2.4. 2.5

Familia de Carlos

NICA FINETTO – 1.3. 1.4. 5.3. y 5.6.

FERNANDO – 1.3. 3.5. 5.3.

NORMA – NELSON 1.3. 3.5. 5.3.

CARLOS – 3.5. 5.3. 1.3.

Familia de Gildo y Gilmar

DONA MARTA - SEU MARCIANO – 2.2. 2.1. 4.3. 2.5. 2.6.
3.2

GILDO – 2.1. 2.6. 3.2. 4.3. y 5.2.

GILMAR – 2.1. 2.2. 2.6. 3.3. y 5.2.

ANA ELISA – 2.1. 5.2. 4.3.

Familia de Bibica

BIBICA – 1.5. 2.4. 2.5. 2.6. 2.7. 2.12 3.2. y 3.3.

JORGE PELADO – 2.6. 2.1. 2.5. y 3.3.

ZUNGA – 2.4 2.5 2.6 2.7 2.8 2.10 3.2 3.3. 4.3.

MARQUINHOS – 2.2.

Familia de Zé Bundinha

ZE BUNDINHA – 3.2. 3.3.

CABURE – 2.1. 2.6. 3.3.

DONA FATIMA – 2.4.

TEREZINHA – 3.2.

Familias cuya historia se reduce a un único capítulo

1.- Familia de Zito Pereira – 2.9

2.- Familia de Dona Paula – 1.2.

3.- La familia del personaje autobiográfico, referenciado en primera persona (eu) – 3.4.

4.- La familia de Dona Juventina – 3.11

5.- Las historias paralelas de Zezé & Dinim – 4.3.

1.- Familia de Guto

Luis Augusto, alias Guto, es hijo de Raúl y de Jânuia. Es hermano de Julia, de Valtuir (Toninho) y de Aguinaldo (Lalado). Ex marido de Livía y actual novio de Milene. Es padre de Iara y Eric. Su historia se desarrolla en 4.1. «Era uma vez» y 5.6. «Outra fábula». Valtuir está casado con Delinha, la hija de Seu Miguel y hermana de Paco (5.6.)

Raúl, el padre de Guto, tiene hermanos que son mencionados en la ficción, sobre todo por su residencia en São Paulo: Juca, Luzia, esposa de Jeremías Furlanetto, Silvinha y Nenego, marido de Almerinda. Sus biografías son referenciadas en 4.1. y a veces, en 5.6. Le dicen «Salgado» en alusión a los salgadinhos que vende (3.7).

De los hermanos de Guto, sólo se puede saber alguna cosa de Aguinaldo (Lalado) ya que su historia aparece referenciada en

2.4 3.7 4.1 y 5.6. Es novio de Marcia en el texto «A solução» (2.4.)

Nelly es una figura importante en la historia de la familia de Guto ya que es hija de Olegário y de Alzira, los padrinos de Guto. Es hermana de Janderly, de Marly y de Ivany, sólo nombradas en la historia de 4.1. Es viuda de Dimas y madre de Nilsson y Natalia, personajes todos ellos del texto 4.1.

El punto de contacto entre la familia de Guto y de Luzimar –alter egos de Luiz Ruffato según nuestro parecer– se da en el capítulo 2.4. en el que se ponen en contacto Hélia y Júlia que trabajan en el mismo lugar, una de las fábricas de Cataguases. En este sentido, las hijas de Dona Olga (Toninha y Márcia) sirven de punto de enlace entre ambas familias, ya que son las amigas próximas de Hélia. Dona Olga es mencionada en 1.5. 2.4. 2.5. 2.6. 2.7. 2.12 3.2. 3.3. Márcia y Toninha son referenciadas en 2.4. 2.5 y 3.2.

2.- Familia de Luzimar

Luzimar es hijo de Marlindo y de Zulmira además de hermano de Hélia. Es marido de Soninha. Su historia principal sucede en 2.1. «Amigos» aunque su nombre aparece mencionado también en 2.3. 2.4. 2.5. 2.7. 2.8. 3.3., sobre todo en el episodio denominado «O barco» en el que acompaña a su padre a trabajar. Por la profesión de sus padres, es uno de los alter-ego de Luiz Ruffato.

Seu Marlindo, el padre, es «pipoqueiro» del cine Edgard». Y tiene vastas apariciones a lo largo de la pentalogía 1.5. 2.1. 2.3. 2.4. 2.7 3.3. 4.3.

Dona Zulmira es la madre. Es una vecina muy solidaria del Beco do Zé Pinto. Aparece en 1.5. 1.6. 2.3. 2.4. 2.5. 2.6.2.8 2.10 3.2. 3.3. 3.6. 4.3. 5.2.

Hélia es la hermana mayor de Luzimar. Tiene vastas apariciones en la saga (2.1. 2.2. 2.4. 2.5) pero es protagonista del relato «A solução» En ese relato principal (2.4.), es la novia de Plínio (Maripá) del que siente vergüenza por su pobreza.

3.- Familia de Carlos

Nica Finetto está casada con Adalberto Silva y tienen 4 (cuatro) hijos: Carlos (Lilinho), Fernando, Nelson y Norma. La historia de Nica está referenciada en 1.3. 1.4. 5.3. y 5.6. Adalberto es siempre mencionado porque está muerto (1.3. 5.3.) Nica articula la historia de los hijos con la de su genealogía ya que es hija de Beppo Finetto y hermana de Assunta, la que tiene protagonismo en otra historia de *Mamma...*

Fernando es el hijo mayor de Nica y fallece en un accidente, del que se da cuenta en «Aquário» (1.3) Sin embargo, se rescata un pasaje de su infancia donde el muchacho asiste a un episodio de violencia familiar que será bien característico de la relación familiar. Se trata de «Aquele Natal inesquecível» (3.5). Es evocado también en las memorias de Nica en «Trens» (5.3.)

De Norma y Nelson hay referencias en 1.3. 3.5. 5.3. En «Aquário» (1.3.) se menciona incluso, al primer marido de Norma, Alfredo y también un antiguo pretendiente, Rubim.

De todos los hijos vivos, el de mayor protagonismo es Carlos, sin dudas, que –referido en 3.5. y 5.3– tiene especial participación en 1.3., relato centrado en su persona. Se sabe que ha sido querido por una vecina de Cataguases, Vânia, antes de casarse con Mariana en São Paulo y tener un hijo: Domingos Herrera Neto.

4.- Familia de Gildo y Gilmar

Dona Marta y Seu Marciano tuvieron 5 (cinco) hijos: Gildo, Gilmar, Ana Elisa, Ana Lúcia y Lia. Esta última es apenas mencionada porque falleció muy pronto (2.2.) Seu Marciano aparece muerto a la ficción y es referenciado en 2.1. 2.2. y 4.3. Dona Marta es una figura importante en las tramas del Beco do Zé Pinto y su historia se conduce hasta la vejez incluso, en la que se va a vivir con las hermanas Leda y Vera. Aparece mencionada en 2.1. 2.5. 2.6. 3.2. y 4.3.

De todos los hijos, las historias se concentran en Gildo, Gilmar y Ana Elisa, la hermana menor. Gildo es la contrafigura de Luzimar en 2.1. «Amigos» que es el hijo mayor de la familia. Aparece referenciado también en 2.6. 3.2. 4.3. y 5.2. Como los otros

hijos es llevado a São Paulo por el tío Jesualdo –padrino de Gilmar– para huir de las faltas de oportunidades de Cataguases, después de la muerte de Seu Marciano.

La historia de Gilmar se esboza, sobre todo, en 2.1. y 2.2. «A demolição» donde se advierten sus verdaderos sentimientos por fuera del discurso referenciador de su hermano. Es mencionado también en 2.6. 3.3. y 5.2.

Ana Elisa es mencionada en 2.1. y 5.2. Ana Lúcia es mencionada en 2.1. 4.3. y 5.2. De Ana Elisa conocemos su destino en 5.2. «Sem remédio» cuando es ya una mujer mayor. Está casada con Nenê y tiene 2 hijos, Joelma (Jô) y Alan.

5.- Familia de Bibica

Bibica es un personaje que atraviesa la pentalogía. Madre soltera y ex prostituta, es madre de Jorginho (Jorge Pelado), Zunga y Marquinhos. Bibica está referenciada en 1.5. 2.4. 2.5. 2.6. 2.7. 2.12 3.2. y 3.3.

Jorge Pelado emigra de la ficción después que es sacado de la ciudad acusado de robo. Tiene un capítulo central dedicado a él: «Jorge Pelado» (2.6.) Su historia está referenciada en 2.1. 2.5. y 3.3.

Zunga, el hijo mayor, aparece en vastísimos relatos: 2.4 2.5 2.6 2.7 2.8 2.10 3.2 3.3. 4.3. Es «Ciranda» (2.7.) la historia principal que lo tiene por protagonista.

Marquinhos es hijo de Bibica y de Seu Antônio Português, aunque este no lo reconoce como propio. Muere al frente de su negocio, atropellado por un ómnibus. El capítulo se llama «A mancha» (2.2.)

6.- Familia de Zé Bundinha

La historia de la familia de Zé Bundinha (Zé Feliciano Martins) se desarrolla en dos capítulos 3.2. «A homenagem» y 3.3. «Estação das águas». Zé Bundinha está casado con Dona Fátima (María de Fátima Ribeiro) y de esa familia nacieron Isidoro Martins (Caboré, Caburé) y Terezinha. Caburé es referenciado también en 2.1. y 2.6. además de 3.3. donde es protagonista por la

violencia paterna que recibe.

Zé Bundinha es amigo de Zito Pereira y aparece referenciado en 2.4. 2.7. 2.8 2.10 3.2. 3.3. 4.3. Dona Fátima es mencionada también en 2.4.

Familias cuya historia se reduce a un único capítulo

1.- Familia de Zito Pereira

Aunque los personajes están mencionados en varias historias sucedidas en el Beco de Zé Pinto, la historia principal se teje en 2.9 «A danação» en que se menciona al matrimonio de Hilda y Zito Pereira y sus hijos Márcio, Zilda, Marilena, Sofia y Antônia además de referenciarse el nombre de una novia de otra ciudad, Gracinha, antes de radicarse en Cataguases. Hilda está aludida en 1.5. 2.4. 2.9. 3.2. 3.3 y Zito en 1.5. 2.4. 2.9 2.12 3.2.

2.- Familia de Dona Paula

La historia de la familia de Paula Bicio se desarrolla casi enteramente en «Sulfato de Morfina» (1.2.) durante la agonía que atezca al personaje. Hija de Giacinto Bicio y Elisa Furlanetto (1.2. 4.1.) tuvo cuatro hermanos: Catarina, Maria, Virgílio y Franco. Se casó con Seu Jeremias y –de ese enlace- nacieron sus cinco hijos: Regina, Ângela, Ivair, Rosana y Ariana. Todos prácticamente la abandonaron, excepto Regina y su familia con la que vive. A saber, el marido y los tres hijos: Wilton, Naira y el bebé Neném. Hay referencias al resto de la parentela en el mismo relato.

3.- La familia del personaje autobiográfico, referenciado en primera persona (eu)

EU es hijo de Sebastião (Tião) y de Eni y hermano de Reginaldo y de Mirtes. La historia principal de esta familia se desarrolla en 3.4. «O ataque» aunque hay referencias sobre Reginaldo y Mirtes en otras historias (2.1. 3.11. 4.2.) sobre todo involucrando a Rejane, la novia de Reginaldo, hija de Sá Ana (3.4.)

4.- La familia de Dona Juventina

Dona Juventina aparece en 3.11 «Haveres» y hay referencia a la estructura familiar. Se sabe que es la esposa abandonada de Milton y madre de Verônica, Cleber, Cassiana y Renatim, además de la hermana de Valdomiro, protagonista do relato «Mirim» del último volumen (5.1.)

Cléber (Clebim) es el hijo mayor. Esposo de Quitéria y padre de Miltim y de Michele. Verônica está casada con Roque.

Renatim está citado en la historia de «Zezé & Dinim» como compañero de farras de uno de los dos muchachos (4.3.)

5.- Las historias paralelas de Zezé & Dinim

Las historias paralelas de Zezé & Dinim se dan en el texto 4.3. y se referencian en otros relatos a partir de la repetición de algunos personajes.

Matías (Bandeira) Teixeira Pedro y Nazaré son los padres de José Teixeira Pedro (Zezé). Este personaje es el hermano mayor de 8 (ocho) en total. Nádia, Cláudia, Junim, Evelina, Maura, Beatriz (fallecida) y Sandra siguen en ese orden. Sandra es protagonista del texto «Sorte teve a Sandra» del último volumen de la pentalogía (5.4.) texto en el que se mencionan de nuevo los mismos personajes. Además de novia de Fafá y de Fred, Sandra es madre de Kauê y Kaike, criados en Cataguases.

Antônio Dionísio da Silva Novais (Dinim) es hijo único de Afonso da Silva y de Iracema Novais. Dinim tiene una hermana muerta llamada Pérola. En 4.3. se mencionan además otros parientes: Tia Sandra (madrina, esposa de Rolando) Vô Jurélio (abuelo) y las tías Isabel y Abigail.

