

## **Antropología Experimental**

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>  
2022. nº 22. Texto 18: 279-293

Universidad de Jaén (España)  
ISSN: 1578-4282 Depósito legal: J-154-200

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v22.6616>  
Recibido: 16-09-2021 Admitido: 16-03-2022

### ***Caín*, una aproximación antropológica a la novela de Saramago**

**David FONNEGRA**  
**Erick MARÍN**

Universidad Nacional Abierta y a Distancia (Colombia)  
[fonnegradavid@yahoo.com](mailto:fonnegradavid@yahoo.com), [erickesp@gmail.com](mailto:erickesp@gmail.com)

#### ***Cain*, an anthropological approach to Saramago's novel**

##### ***Resumen***

En este texto se interpreta la novela *Caín*, escrita por Saramago, desde una perspectiva antropológica-literaria. Para tal fin, utilizamos dos categorías analíticas preponderantes; la primera, la alteridad, la cual es reinterpretada para llegar a entender al personaje literario como una presencia siniestra, aproximándonos a los terrenos de la estética. La segunda categoría, entendida desde la perspectiva de Turner, es la temporalidad que afecta a Caín, transformándolo en un personaje liminal que viaja a través de diferentes épocas y espacios sociales.

##### ***Abstract***

The novel *Cain*, written by Saramago, is interpreted from an anthropological perspective. For this purpose, we use two principal categories; the first one, alterity, which is reinterpreted to understand the literary character as a sinister presence, bringing us closer to the realms of aesthetics. The second one, approached from Turner's perspective, is the temporality that affects Cain, transforming him into a character that travels through different times and social spaces.

##### ***Palabras clave***

Saramago. Caín. Viaje. Alteridad. Siniestro. Temporalidad. Literatura y Antropología  
Saramago. Cain. Journey. Alterity. Sinister. Temporality. Literature and Anthropology

## Introducción

La antropología y la literatura tienen un camino común recién abierto, lo que no implica que sus temas e intereses no se hayan cruzado a lo largo de la historia (Fuente Lombo, 1994). Las dos formas de conocimiento y escritura del mundo empezaron a relacionarse con la misma fundación de la disciplina antropológica; época en la cual los relatos de viajeros eran una de las fuentes principales sobre las cuales la antropología comenzaba a lanzar conjeturas teóricas.

El posterior desarrollo de la disciplina antropológica separó el interés subjetivo de las terceras voces que aportan los relatos de viaje. Una de las cosas que trajo la consolidación del método etnográfico era que ya no interesaba lo que otros vieran o dijeran de las sociedades desconocidas. Ahora solo empezaba a importar la mirada e interpretación del etnógrafo. La literatura tendría entonces más bien poco que aportar a los intereses antropológicos.

La discusión académica que abrió la disciplina sobre la autoridad etnográfica puso en duda la pretensión de descubrir leyes generales o universales bajo el halo de la objetividad científica, en la cual se “desvanecen” los preconceptos del etnógrafo, incluyendo, también, la figura de quienes fueran sus informantes. Por tanto, la cultura parecía ser un sistema funcional establecido y a la espera de ser descubierto. En contraste, las reflexiones epistemológicas en torno a la etnografía se encaminaron, durante las últimas décadas del siglo XX, hacia la experimentación en la escritura etnográfica que abrió el espectro de la reflexión hacia otros linderos de la cultura, como los literarios:

“La llegada de una conciencia literaria a los campos propios a la etnografía promete que tal circunstancia sea algo más que pura coyuntura, no sólo porque tal arribar acontece en un momento en el que el antañón proyecto teórico de la antropología cultural deja de ser efectivo, sino porque los debates vivifican la disciplina, las expresiones devenidas del conocimiento de lo textual y el proceso que lo genera” (Marcus, 1991: 358).

En este sentido, las reflexiones sobre la autoridad etnográfica y las posibilidades de entender otros contextos de escritura como fuentes importantes para el análisis social se erigen como posibilidades para interpretar no solo los modos como se narra el mundo desde la etnografía, sino también los nuevos sentidos de las imágenes que se construyen a partir de la relación entre las creencias propias y las extrañas. Se ha hecho de la etnografía una labor propicia para dirigirse hacia otros rumbos, que dejan entrever la fuerza y los dilemas antropológicos que se despliegan en la literatura y donde se exalta el carácter literario de la antropología.

Lo cierto es que, en las últimas décadas, especialmente en España, se ha despertado el interés antropológico por comprender la literatura como una fuente de datos etnográficos y como una reflexión social basada en el cuestionamiento de la autoridad etnográfica. Se trata de una relectura que ha ampliado el papel de la disciplina al entender la literatura como contenido y fuente de análisis. En consecuencia, la escritura de ficción pasa a ser una herramienta de trabajo antropológico y se constituye en una ampliación metodológica, claramente influenciada por la discusión sobre la autoridad etnográfica. En suma, la literatura se convierte en una fuente del dato etnográfico y como tal es susceptible de ser analizada con categorías y conceptos antropológicos (Fuente Lombo, 1994. Díaz, V. 2005. Orrego, J. C., & Serje, M, 2012. Castillo, 2008).

En este marco, este escrito se plantea como objetivo realizar una reflexión de la novela *Caín*, escrita por José Saramago, lo que implica que damos por hecho el carácter y la densidad antropológica de la literatura. Para el acercamiento antropológico nos valemos de dos categorías analíticas, la alteridad y la temporalidad con las implicaciones sociales que apareja cuando un viajero como Caín transita por diferentes espacios y momentos. Dichas categorías antropológicas son escogidas arbitrariamente y en nada limitan o niegan la posibilidad de complementar el análisis empleando otras tantas categorías de la disciplina.

### Dios, la otredad siniestra

Acercarse a la alteridad es una de las tareas fundamentales de la antropología, si no la prioritaria. La categoría ha sido discutida por varios teóricos de la disciplina, pues implica una forma particular de preguntarse por el ser humano:

“Alteridad, pues, *capta* el fenómeno de lo humano de un modo especial. Nacida del contacto cultural y permanentemente referida a él y remitiendo a él, constituye una aproximación completamente diferente de todos los demás intentos de captar y de comprender el fenómeno humano” (Krotz, 1994: 9).

No hay un *yo* sin un *otro* y viceversa, y solo en esta relación el *yo* adquiere sentido. De esta relación, tan intrínseca a lo humano, ha salido la pregunta antropológica que encauza las posibilidades mismas de un extrañamiento, al intentar acercarse a los diferentes grupos humanos en el afán de conocerlos, y que se refleja en el trabajo de campo y en el mismo quehacer etnográfico, en las reflexiones sobre la propia cultura que lleva en sus hombros todo antropólogo.

La alteridad tiene su precio. El distanciamiento entre el *yo* y el *otro* no solo ha ayudado a constituir los sentidos del *yo*, sino que además ha impedido, muchas veces de formas violentas, la proximidad con el otro. Debido a su inevitable relación con el etnocentrismo que, en palabras de Krotz, “es la manera y la condición de posibilidad de poder aprehender al otro como otro propiamente y en el sentido descrito” (Krotz, 1994: 9). Es una puja constante que regula la distancia o la cercanía que puedan llegar a tener el *yo* y el *otro*.

Desde el análisis literario de la novela de Saramago nos encontramos con un importante aporte que en nada contradice las ideas antropológicas y que por el contrario nos ayuda a especificar la otredad. En su obra *Yo también soy* (1982), Bajtin nos ilumina no sólo sobre las posibilidades y limitaciones que se tienen a la hora de intentar acercarse a la otredad, sino sobre la imposibilidad de desligar el entendimiento del *otro* con el *yo*:

“no soy yo quien mira desde el interior de mi mirada al mundo, sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos; estoy poseído por el otro. [...] No poseo un punto de vista externo sobre mí mismo, no tengo enfoque adecuado para mi propia imagen interna. Desde mis ojos están mirando los ojos del otro” (Bajtin, 1982: 156).

Es la dialéctica entre un *yo* y un *otro* la que da los sentidos posibles a la otredad. Entonces, cómo rasguñar estos sentidos es la inquietud constante de la antropología, pero la literatura lo hace de otra manera. Se vale de lo conocido de la otredad e incorpora además el elemento ficcional que le aporta el autor. Es conjugando ambos como llega a construir la urdimbre de verosimilitud a la que aspira. Es uniendo hilos de significado como el autor no solo logra construir personajes bien desarrollados, verosímiles, sino espacios de reflexión que le posibilitan interrogar a la misma historia que va narrando. Es creemos, el ejercicio literario que hace Saramago al describir la otredad de Caín, y el que permite, además, un efecto de *espejo*<sup>1</sup> que llega a tocar la vida de ese otro distante, el lector.

En *El antropólogo como autor* (1989), Geertz afirma que los grandes antropólogos eran buenos en su oficio no porque fueran más inteligentes o perspicaces que otras personas o porque tuvieran un cúmulo gigante de teoría, sino por su capacidad de escritura, por convencernos a los lectores de que las tradiciones y hábitos que ellos narraron serían lo que *obviamente* todos identificaríamos si hubiéramos *estado allí*. Como se observa, Geertz sugiere que la *verdad etnográfica* fue alcanzada por la virtud en la escritura que desplegaron los maestros.

<sup>1</sup> “la envoltura del alma carece de axiología propia y está entregada a la misericordia y a la caricia del otro. El núcleo inefable del alma puede ser reflejado tan solo en el espejo de una compasión absoluta” (Bajtin, 1982: 155). Esta forma poética, el espejo como metáfora de la otredad, nos deja ver que el conocimiento real y sincero del *otro* depende de un camino de generosidad por parte del *yo* hacia ese *otro*.

En su novela, Saramago comienza situando a los personajes en medio de las tensiones propias de la relación entre el *yo* y el *otro*, provenientes de la carga simbólica que la historia oficial del cristianismo ha expandido a lo largo de los años en la mente de todos nosotros. Creyentes y no creyentes sabemos que Caín fue castigado por fratricida y por desobedecer a Dios. Así, en la novela, *Caín* representa a la otredad de la historia oficial. Sin embargo, con el desarrollo de la novela y el pasar de las historias de sangre, Saramago va volteando las cargas. El *otro* distante, Caín, se va vinculando con nosotros, la humanidad, y ese al que oficialmente sí conocíamos, o al menos era más conocido por todos, Dios, se va volviendo un extraño despiadado.

El ejercicio de Saramago sobre la otredad se resume más o menos así: hay que mirar con otros ojos al Dios que conocemos, porque en realidad nunca lo hemos conocido tal y como es, un ser despiadado, mientras que aquellos otros, condenados y satanizados, que torcieron su camino y se fueron contra los designios divinos, y de los cuales más bien poco conocemos, son quizá los representantes más dignos de nuestra propia humanidad.

Es claro que Saramago como autor se monta sobre los hombros de Caín, de ese *otro* de quien no sabemos casi nada, para desde allí desplegar no sólo la caracterización del personaje, sino también ir desenmarañando las ideas y las acciones de Dios. De tajo el autor se niega a ver lo beneficioso de la voz oficial de Dios y se queda con la voz de los humanos que cuestionan la autoridad, un elemento fundamental de la otredad representada por Caín.

Saramago pone en tensión los modos cómo se entiende la alteridad. Todo parece concretarse entonces, tanto para literatos como para antropólogos, en un ejercicio bien logrado de escritura y verosimilitud en torno a la otredad, un objetivo importante para los primeros y fundamental para los segundos y que entraña dificultades profundas, especialmente por la imposibilidad de representar al otro en su totalidad. Sobre el intento de perseguir los significados que consigamos *atra-par* de la otredad y sobre las distancias que surgen, Bajtin nos recuerda:

“Existe una idea muy persistente, pero unilateral y por lo mismo incorrecta, acerca de que para una mejor comprensión de la cultura ajena es necesario trasladarse a su interior y, olvidando la suya, ver el mundo a través de los ojos de esta cultura ajena. [...] Pero si la comprensión se agotara con este momento, sería un simple doblaje y no aportaría nada nuevo ni enriquecedor. Una comprensión creativa no se niega a sí misma, ni su lugar en el mundo, su cultura, y no olvida nada” (Bajtin, 1982: 158).

La verosimilitud de la otredad sintetizada en la escritura no empieza entonces negando el *yo* como premisa, tal como lo cita Bajtin y como nos lo explica el mismo Bourdieu (2000). Para alcanzar el tan deseado ejercicio de *objetividad* en la comprensión del *otro*, lo que debemos hacer es *subjetivarnos* muy bien respecto del *otro*, posicionarnos con respecto a los miedos, prejuicios y demás que sintamos hacia el *otro*. La subjetividad implica, no la negación de mi *yo*, sino la demarcación y el auto reconocimiento de las distancias hacia dicha alteridad. Como lo afirman buena parte de las etnografías de las últimas décadas, partir de la subjetividad, en lugar de interponer una barrera a la alteridad, permite hacer un cuestionamiento constante que en últimas apunta a alcanzar sus sentidos y significados, el objetivo que persigue la antropología, y a la vez reflexionar sobre ellos.

El narrador de la novela, quizá el mismo Saramago, no se niega a sí mismo ni oculta su perspectiva hacia la alteridad divina, ni se propone describir desde una perspectiva neutral lo que aconteció entre Caín y Dios. En los diálogos, Dios suele increparle a Caín su mala conducta, pero el otro no se queda callado, sino que le revira en tono contestario e incluso mordaz:

“Qué haces por aquí, no te veía desde el día en que mataste a tu hermano, Te equivocas, señor, nos hemos visto, aunque no me hayas reconocido, en las encinas de mambré, cuando ibas a destruir Sodoma, Ese fue un buen trabajo, limpio y eficaz, sobre todo definitivo, No hay nada definitivo en el mundo que has creado, Job creía estar a salvo de todas las desgracias, pero tu apuesta con Satán

lo ha reducido a la miseria y su cuerpo es una pura llaga, así lo vi al salir de las tierras de Uz, Ya no Caín, ya no, su piel ha sanado completamente y los rebaños que tenía se duplicaron, [...] Y los hijos que tenía murieron bajo los escombros de su casa, Un pormenor al que no he de darle demasiada importancia, tendrá otros diez hijos, siete varones y tres hembras como antes, para sustituir a los que perdió, De la misma manera que los rebaños, Sí, de la misma manera que los rebaños, los hijos no son nada más que eso, rebaños” (Saramago, 2016: 163-164).

Así pues, la dialéctica de sentidos entre el *yo* y el *otro*, sería un medio reflexivo y metodológico generado en el *yo* del antropólogo para desentrañar los significados de la alteridad. El mismo recurso es usado por Saramago para darle un giro a la historia, cuando Dios sentencia a Caín a ser un viajero en el tiempo a través de las diferentes historias de sangre y sufrimiento de la Biblia, en realidad lo condena a una sensación continuada de soledad, a un sentimiento de anomia. Dios separó a Caín de otras posibles alteridades, pues aunque él iba conociendo a más y más gente, era consciente de no pertenecer a ningún lado. Dios le sembró un ser sinsentido. De eso se trataba el tremendo castigo. De vez en cuando Dios lo visitaba para recordarle con sevicia que el castigo era obra suya y que iba hasta la eternidad.

Pero haberse convertido en un eterno viajero, viviendo a cada paso historias tristes, le dio tiempo a Caín para maquinarse un posible desquite. Caín sabía que el Todopoderoso no podía morir, pues por eso era Dios, así que se puso a cavilar una estrategia para volcar las cartas a su favor, o por lo menos hacia un lado que no favoreciera a Dios.

Es por ello que, montado en el Arca con Noé y su familia, Caín se lanzó a eliminar uno a uno a los tripulantes de la famosa embarcación. Así, cuando Dios, pasado el diluvio universal, posó la vista sobre el Arca, sólo encontró a Caín. La venganza perfecta. El viajero eterno había condenado a Dios a la misma sensación de un *yo* alejado de *otro*. Como nos explica Bajtin,

“la misma existencia (intrínseca y extrínseca) es una profunda comunicación. *Ser quiere decir comunicarse*. La muerte absoluta (el no ser) es permanecer sin ser escuchado, sin ser reconocido, sin ser recordado [...]. Ser significa ser para otro y a través del otro, para sí mismo” (1982: 163).

Con la masacre, Caín eliminó cualquier posibilidad de amor divino. Ahora la existencia del “yo de Dios” había perdido sentido con la muerte de sus fieles. Allí no viajaban solo Noé y su familia. Viajaba la garantía de la creencia en Dios y del amor hacia Él.

Otro elemento importante del manejo de la alteridad en Saramago es que el autor intenta dar otra voz ficcional a las conocidas realidades del mito. Se sumerge en la premisa antropológica de darse y darle la posibilidad al otro de tener voz, una voz que el novelista registra, no como un exotismo de ficción, paralelo a la realidad, sino como la búsqueda coherente de intenciones y sentimientos acordes con la época mítica.

Las muchas *alteridades rescatadas*, Caín, el diablo, Jesús, María de Magdala y tantos otros, podrían simplemente verse como la construcción de cientos de personajes que Saramago crea en sus obras. Sin embargo, los hilos que Saramago mueve para dar vida a sus personajes no solo le sirven para intentar plasmar la coherencia narrativa. Así, la alteridad que él nos va narrando obedece tanto a lo conocido en el mito, por ejemplo, que el diablo es un ángel caído, que detenta enorme poderío, que hace dudar a los hombres para hacerlos caer a ellos también, como a lo propuesto ficcionalmente por el autor.

Si analizamos ambos tipos de información por separado, como una abstracción, nos encontraremos que en realidad están representando dos tipos diferentes de construcciones de alteridad. En la primera, se hace un rastreo ceñido a la historia bíblica que describe lo acontecido en los primeros tiempos del cristianismo. Vendría a ser una especie de “historicidad mítica no ficcionada”. El autor no refuta los datos *históricos*, pues de esta manera le facilita al lector anclarse a una información común, seguirlo en el relato y tomar partido sobre lo leído.

El segundo tipo de construcción de alteridad se caracteriza como una metahistoria claramente ficcional que cubre una infinidad de detalles agregados por Saramago para intentar completar lo no dicho por el mito cristiano. En ella identificamos claramente la voz de la *persona-autor* (Geertz, 1989). Su técnica de escritura será parte de la alteridad, pues sirve para entender cómo dicha alteridad se manifiesta, por ejemplo, si usa puntos seguidos o si se vale del viaje como reflexión, entre otros recursos literarios.

En este segundo tipo de alteridad toda la metahistoria se hace fundamental. Allí no importa si Caín mató a Abel o si fue castigado. Lo importante aquí es el tono, las formas en que los acontecimientos conocidos míticamente son complementados, transformados o resignificados. Es en esta ficcionalidad o metahistoria donde el autor encuentra la voz o al menos el sentido de alteridad que le interesa mostrar.

La magia de Saramago reside en que nos hace olvidar a los lectores que en realidad los dos contextos de información, o los dos tipos de construcciones de alteridad, están separados. Lo que el autor logra con mano maestra es fundir ambos tipos de información. Que Caín matara a Abel y fuese castigado por Dios, la historia más conocida por todos, es una información secundaria que queda relegada en la novela, tras la labor de orfebrería que Saramago despliega en su escritura. El Caín del que nos convence Saramago es el contestatario que se atreve a enfrentarse a Dios. En últimas, sin saber muy bien cómo sucedió, Saramago nos va reemplazando un contexto por otro, una alteridad desconocida que termina abarcando todo el sentido de verosimilitud en el que nos obliga a pensar el narrador. Una alteridad extraña y cruel de Dios que no conocíamos, pero que siempre ha estado presente. Así, Saramago conduce la sensibilidad del lector hacia lo siniestro:

“[...] En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño; nada, pues, que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra portador y revelador de misterios y secretos [...]” (Trias, 2006: 49).

Desde esta perspectiva, lo siniestro evoca un movimiento disruptivo que permite la sensación de extrañamiento e insinúa otros sentidos sobre una divinidad que parece “atormentada y en lucha y contradicción consigo misma” (Trias, 2006: 38). Así, con la novela *Caín* surge un giro siniestro que nos recuerda la presencia de un Dios incomprensible. Se trata de un ser extraño y terrible, que excede, incómoda y pone en tensión la forma como hemos aprendido a entender los relatos de lo sagrado. Un giro que en palabras de Abraham y Caín recuerda a un Dios que goza con la muerte, como en aquella historia de azufre y fuego en Sodoma y Gomorra:

“[...] Caín dijo, Tengo un pensamiento que no me deja, Qué pensamiento, preguntó Abraham, Pienso que había inocentes en Sodoma y en las otras ciudades que fueron quemadas, Si los hubiera, el Señor habría cumplido la promesa que me hizo de salvarles la vida, Los niños, los niños eran inocentes, Dios mío, murmuró Abraham, y su voz fue como un gemido, Sí, será tu dios, pero no fue el de ellos” (Saramago, 2016: 108).

El relato sagrado sobre Sodoma y Gomorra guarda implícito un precepto siniestro sobre la alteridad. Todo aquel que excede lo familiar, la norma o lo normal y se deja llevar por sus deseos debe ser exterminado por una lluvia de fuego. O condenado, como Caín, a permanecer errante y solitario cruzando desiertos, un espacio que, en el Antiguo Testamento, y en palabras de Roger Bartra:

“[...] era el espacio de la prueba, la tentación, el pecado y el castigo: pero también –al mismo tiempo– un territorio para la contemplación, el refugio y la redención. En el desierto la naturaleza se retiraba para dar paso al abismo y al

paraíso, a los demonios y la esperanza. El desierto era un hueco en la naturaleza que abría las puertas a un delirio religioso peculiar: el generado por el encuentro entre la oscuridad de la culpa y la paz de la promesa" (Bartra, 2011: 57).

Vagando sin rumbo por el desierto, Caín transforma la pesadumbre de su culpa en la posibilidad de incidir sobre el orden bíblico, como un salvaje en busca de su redención. El trasegar por el afuera, por el desierto, le permite a Caín encontrar un Dios que, a pesar de ser eterno, le debe su reconocimiento a su propia creación, el ser humano. No es entonces más que un Dios dependiente, porque ve reducido su existir a la sumisión de sus fieles. Así, la eternidad o alteridad de Dios resulta paradójica.

Caín emprende un camino ajeno a toda teleología, un camino que trasciende la propia limitación de la muerte, y la finitud de su cuerpo se transforma en presencia eterna. Se convierte en un peregrino que espera la ruptura con lo divino a partir de la creación de un relato que surge del divagar entre tiempos y del encuentro con otros personajes. En consecuencia, la obra se debe a una poética que afecta la idea de una interpretación única del tiempo bíblico, mostrando sus fisuras y discontinuidades. La temporalidad "correcta" se desdibuja ante la posibilidad de encarnar al otro.

Junto a Caín, el lector también camina por un relato caótico en el que la cronología del personaje no coincide con la que enseña la historia oficial, dejándonos como seres errantes entre hechos bíblicos que en las aguas del diluvio y la muerte de Noé encuentran otro origen, uno en el que los relatos sobre la divinidad se derrumban, evocando una redención sin Dios.

Al reescribir los sucesos violentos de la Biblia, pero ahora ordenados en una temporalidad particular, Saramago provoca en el lector una sensación de incomodidad. Los relatos sagrados dejan de ser en *Caín* el triunfo de la moral divina, para encarnar una fascinación terrible por un pasado cruel en el que los deseos humanos se controlan mediante el castigo, las pruebas de fe o la violencia que, en última instancia, justifica la dominación sobre la alteridad.

### Las travesías de un Caín desterrado

La temporalidad es uno de los elementos cruciales a los que nos enfrenta Saramago en *Caín*, personaje sobre el que va a ceñirse el tiempo principal de la novela. Existen sin embargo, otros tiempos que van a ir apareciendo en el escrito, en la medida en que el tiempo de Caín los va encontrando e interpretando.

Se podría decir que estas son las marcas generales de temporalidad en la novela. Sin embargo, y dado que uno de los personajes principales de la novela es Dios, Saramago resuelve la omnipresencia de la divinidad de una manera clara y contundente. Simplemente, la elimina, una estrategia obligatoria, especialmente si se piensa en las posibilidades contestatarias de Caín, que ocurren al final de la novela, pues si el autor no hubiera hecho esta modificación, eliminando la omnipresencia, habría quedado en una sin salida. Ninguno de los personajes podría hacer nada sin ser sorprendido por Dios.

Parece ser que el mismo Dios, al igual que los seres humanos, está arrojado a la corriente del tiempo. No se trataría de un tiempo del cual se pueda entrar o salir a discreción, sino de un tiempo que, aunque relativo para quien lo viva, no es susceptible de modificaciones. Eliminar la omnipresencia de Dios supone una disminución de su poder y, por ende, un aumento de las movi­lidades de los humanos. Si Dios no está en todas partes, quizá los humanos puedan desarrollar más su libre albedrío y construir ellos mismos su rasero moral. Saramago no entra al tema en profundidad, simplemente lo da por hecho, lo que le brinda más soporte al desarrollo de la ficción que nos presenta. Para ser verosímil y enfrentarse él mismo a una tragedia, como ocurre al final de la novela, el personaje de Dios no podía tener el tiempo y el espacio a su disposición.

Una de las maneras más reconocidas de entender la temporalidad humana desde la antropología ha sido la teoría desarrollada por Turner en torno a la *liminalidad*. A continuación, esbozamos algunas pautas que nos brinda esta perspectiva para acercarnos a la novela de *Caín*. La novela empieza con un conflicto, la muerte de Abel por las manos de Caín, un conflicto que tiene tras de

sí un desbordamiento anterior del orden, la expulsión de Adán y Eva del paraíso, por haber comido del fruto del conocimiento, desobedeciendo una orden expresa de Dios.

En la contradicción entre Caín y Abel no solo hay una disputa fratricida, con Dios de parte de uno de los hermanos. También hay un trasfondo de formas de vida, una disputa entre el sedentarismo y el nomadismo<sup>2</sup>, o entre pastores y agricultores, que viene a reflejar la negación que una de estas formas de vida siente hacia la otra y, en consecuencia, la invocación de la divinidad para legitimarlo.

Este elemento del conflicto es fundamental para entender tanto la idea de Saramago como la teoría general de Turner sobre los *dramas sociales*, la *liminalidad* y la *communitá* (Turner, 1980, 1988, 1990, 2002, 2009). El origen del conflicto dentro de la novela se halla íntimamente relacionado con las incoherencias existentes entre el libre albedrío de los humanos, encarnados por el ansia de conocimiento, y las exigencias requeridas por Dios. Saramago lo sitúa en el origen mismo de la relación del ser humano con la divinidad. Cuando el autor despliega la historia de Caín, el conflicto entre lo divino y lo humano ya presentaba un trasegar bien marcado. Así, tanto Turner como Saramago, uno como teórico y otro como novelista, confluyen en identificar al conflicto como esencia de las relaciones sociales. Lo que hacen todas las sociedades es tratar de domesticar “las energías brutas del conflicto” al servicio del orden social (Turner, 1980: 43).

Planteada de base la existencia del conflicto, es posible traer a colación otra categoría fundamental para Turner, la del *drama social*, que usa para entender el conflicto y su papel dentro de la sociedad. Los *dramas sociales* o “unidades del proceso inarmónico o disarmónico que surgen en situaciones de conflicto” (Turner, 2002: 49) constan de cuatro fases:

La primera de ellas es la *brecha*, un detonador simbólico o real de la confrontación, y se presenta como el incumplimiento deliberado de alguna norma (Turner, 2002: 49). En la novela, la *brecha* entre Caín y Dios surge por el abierto favoritismo que siente Dios por las ofrendas que recibe de Abel y por el desconcierto que causa en Caín dicha predilección, inexplicable y arbitraria:

“El humo de la carne ofrecida por Abel subió hasta desaparecer en el espacio infinito, señal de que el Señor aceptaba el sacrificio y de que en él se complacía, pero el humo de los vegetales de Caín, cultivado por un amor por lo menos igual, no fue lejos, lo que significaba que el señor lo rechazaba sin ninguna contemplación. [...] Estaba claro, el Señor desdeñaba a Caín” (Saramago, 2016: 38).

La *brecha* del *drama social* estaba implantada, un Dios que favorecía a uno de los hermanos a sabiendas de que el otro hacía tanto como podía para agraciarse y alabar a Dios. Sumado a ello, el consentido Abel, echando sal sobre la lлага, se ufanaba del favoritismo divino ante Caín.

Lo que viene, la segunda fase, es la *crisis*. “Al menos que la brecha se disipe rápidamente en un área limitada de la interacción social, la *brecha* tiende a extenderse hasta ser coextensiva de alguna grieta en el amplio escenario de las relaciones sociales relevantes, a las cuales pertenecen las partes antagónicas o en conflicto” (Turner, 2002: 50).

El momento decisivo, el suspenso, el punto de no retorno, había llegado. Caín ha matado a Abel. La soberbia y la ingratitud de Dios han llenado de motivos el razonamiento de Caín, y así se lo proclama al mismo Dios: “Maté a Abel porque no podía matarte a ti, pero en mi intención estás muerto” (Saramago, 2016: 40).

<sup>2</sup> “En este episodio podemos entrever la oposición entre agricultores y pastores e, implícitamente, la apología de los segundos. Sin embargo, aunque el nombre de Abel implica la idea de ‘apacentar’, el de Caín significa ‘herrero’. Su enfrentamiento refleja la situación ambivalente del metalúrgico en determinadas sociedades pastoriles, en las que era despreciado unas veces y respetado otras, pero siempre temido. (...) el herrero es considerado dueño del fuego y dispone de poderes mágicos temibles. En todo caso, la tradición conservada en el relato bíblico refleja la idealización de la existencia ‘sencilla y pura’ de los pastores nómadas, así como la resistencia frente a la vida sedentaria de los agricultores y los habitantes de las ciudades. Caín se convierte en ‘constructor de ciudades’ (4, 17); uno de sus descendientes será Tubalcaín, ‘forjador de herramientas de bronce y hierro’ (4,22). El primer asesinato es ejecutado, en consecuencia, por quien encarna de algún modo el símbolo de la técnica y de la civilización urbana. Implícitamente todas las técnicas son sospechosas de ‘magia’” (Eliade, 1999: 226).



Debe aclararse que, en la *crisis*, dentro del *drama social*, existen características *liminales*, momentos intermedios o umbrales entre las fases estables del proceso social, que retan el orden establecido. En otras palabras, la *crisis* desarrollada no puede ser ignorada (Turner, 2002: 50). El umbral en donde se ha retado el orden debe tener una contestación, algo radical que posiciona el intento de rebelión de Caín en una esquina dominada nuevamente por el orden social, en este caso, el orden de Dios. Es aquí donde entra la tercera fase de Turner, *la acción reparadora*:

“Para evitar que la *crisis* se expanda muy pronto entran en acción ciertos mecanismos de ajuste y de reparación [...], formales o informales, institucionalizados, o ad hoc, ejecutados por líderes o miembros estructuralmente representativos del sistema social alterado” (Turner, 2002: 51).

Con Caín no se hizo un juzgamiento con una defensa formal o un jurado para ver si era justa la sentencia. Todo provino de una sola voz divina:

“Entonces no seré castigado por mi crimen, preguntó Caín, Mi parte de culpa no absuelve la tuya, tendrás tu castigo, Cuál, Andarás errante y perdido por el mundo, Siendo así, cualquier persona me podría matar, No, porque pondré una señal, en tu frente, nadie te hará daño, [...] dijo el Señor tocando con el dedo índice la frente de Caín, donde apareció una pequeña mancha negra, ésta es la señal de tu condenación, añadió el Señor, pero es también la señal de que estarás toda la vida bajo mi protección y bajo mi censura, te vigilaré donde quiera que vayas, Lo acepto, dijo Caín, No te queda otro remedio, Cuándo comienza mi castigo, Ahora mismo” (Saramago, 2016: 41).

Las cartas estaban ya sobre la mesa para la vida de Caín y para el orden que Dios representaba. El sentenciador y la sentencia habían encaminado el deber ser que se ha reconocido en la historia del cristianismo en general; Caín fue un irreverente que había desconocido el orden de Dios y como tal fue lanzado, marcado y predestinado al olvido de la historia y del porvenir que Dios representa.

En los términos más específicos de la historia conocida por todos y a la cual se le puede aplicar el análisis del *drama social*, se ha llegado a completar la cuarta fase, la *reintegración*. El orden ha vuelto a su curso.

Hasta aquí, el orden estructural de la historia ha sido respetado de forma general por Saramago. En la historia oficial, la *brecha* y la *crisis* representadas por Caín han sido subsanadas y *reparadas* por Dios. Es lo que nos fue contado a todos y es el puente narrativo que Saramago traza con todo lector, creyente o no creyente.

En Caín, igual que en *El Evangelio según Jesucristo*, Saramago respetó una historia de base, milagros, personajes, eventos importantes, que le sirven, entre otras, para amarrar al lector. Pero con Saramago, como con Turner, todo se complejiza. Es allí donde radica su riqueza reflexiva.

La ficción contestataria respecto de la historia oficial del cristianismo sobre la vida y las ideas de Caín es lo que reinventa Saramago. El punto muerto o inexplorado, u ocultado, por la historia general del cristianismo, es el tiempo que Saramago nos recrea, lo que vino después de la sentencia de Dios contra Caín y la marca en la frente.

El destierro, el despojo, la incertidumbre, era lo único que le aguardaba a Caín en su devenir. Recordemos lo que se mencionó antes: dentro de la *fase de crisis* existen características *liminales* que implican, “soledad más que sociedad, el retiro involuntario o voluntario de un individuo de una matriz de estructura social; puede implicar alienación más que participación auténtica” (Turner, 2002: 63). Qué mejor definición para el futuro incierto que acaba de comenzar Caín: *soledad más que sociedad*.

Así, la *liminalidad* es un estado intermedio de la estructura social, del orden social, un estado que marca unos espacios, unos tiempos, unas acciones y unos individuos, con características del

intermedio, de lo que no pertenece ni a un lado ni al otro, pero desbalanceadas hacia la inferioridad. Los individuos no tienen posesión y su jerarquía se encuentra en el sitio más bajo:

“Los entes liminales [...] pueden representarse como seres totalmente desposeídos. [...] no tienen status, propiedades, distintivos [...] ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco [...]. Su conducta suele ser pasiva o sumisa; deben obedecer implícitamente a sus instructores y aceptar cualquier castigo que pueda infringírseles” (Turner, 1988: 102).

De esta manera, el umbral que permite la *liminalidad*, en sujetos, espacios, tiempos y acciones, aunque no representa las relaciones tradicionales de orden y jerarquía de la estructura social, sí posibilita el dinamismo entre el orden y el conflicto.

El errante castigado de Caín, el peregrino, es el personaje-tiempo sobre el que se va a situar Saramago. La línea de tiempo del orden social que se narra en la novela se ha quedado con la errancia de Caín, su tiempo y espacio, como lo único que nos permite conocer Saramago. Después del castigo y la sentencia de Dios, el autor se dedica a seguir los pasos de Caín y abandona la historia oficial que todos conocemos.

El autor ha escogido al castigado, al humillado, al renegado, para gestar un único y verosímil tiempo narrativo. Los demás espacios, temporalidades y personajes van a ser mediados por el trasegar de Caín, quien permanece en la periferia y queda por fuera de la vida diaria de cualquier sociedad (Turner, 2002):

“Estaba en medio de un paisaje diferente [...]. Otro presente, dijo. Le pareció que este debía de ser más antiguo que el anterior [...], lo que demostraba que tanto podía avanzar como retroceder en el tiempo, y no por voluntad propia, pues, hablando francamente, se sentía como quien más o menos sabe dónde está, pero no hacia dónde se dirige” (Saramago, 2016: 93).

Como errante que no pertenece a ninguna parte, un simple testigo que acumula historias de sangre de las cuales siempre es partícipe Dios, Caín reflexiona y reflexiona para concluir que el peor de los malvados es Dios. Su maldad supera de lejos a la del mismo demonio. Como se observa en la narración que Caín le hace a Lilith sobre sus aventuras como viajero del tiempo:

“Algo sí he aprendido, Qué, Que nuestro Dios, el creador del cielo y de la tierra, está rematadamente loco, Cómo te atreves a decir que el señor Dios está loco, Porque solo un loco sin conciencia de sus actos admitiría ser el culpable directo de la muerte de cientos de miles de personas y se comportaría luego como si nada hubiese sucedido, salvo, y pudiera ser, no se tratara de locura, la involuntaria, la auténtica, sino de pura y simple maldad” (Saramago, 2016: 142).

En este momento de la narración, el viajero en el tiempo no abriga dudas sobre el Dios malévolo de la historia, aun cuando para llegar a esta contundente discrepancia con el poder divino hubo de ver mucha sangre, dolor y sufrimiento de otros humanos, siendo testigo, a veces morboso, a veces involuntario, de los alcances inescrupulosos de Dios. La conciencia sobre la maldad de Dios le permitió a Caín llegar a la *reflexión pura*, es decir, a pensar en el bienestar y en la libertad de todos los humanos.

Es lo que Turner caracteriza como la *communitá*, la otra forma de interacción humana que se yuxtapone y se contrapone al orden estructural de la sociedad, a la jerarquía y al estatus. La *communitá* es la parte de la sociedad que se agrupa de forma indiferenciada con individuos iguales, invoca la comunión y la comunidad (Turner, 1988: 103).

Turner vincula las ideas flotantes y propositivas surgidas en los márgenes de la sociedad como la representación misma de la *antiestructura*, compuesta tanto de la *liminalidad* como de la *communitá*, fundamental para la producción de arquetipos conceptuales, paradigmas, modelos

(Turner, 2002: 61). Es la *communitá* tan propositiva en ideas de todo tipo, que Turner la reconoce como la *fuerza y el origen* “de todas las estructuras y, al mismo tiempo, su crítica” (Turner, 2009: 46).

Así, la idea de comunidad y libertad, el momento reflexivo y analítico de la *communitá*, surgen de la *liminalidad* (Turner, 1988, 2002). ¿De qué otro espacio o intersticio podría surgir la esperanza del cambio o de la revolución? Sólo de un momento de abandono y desligue del orden establecido. Bien podría pensarse que es la parte propositiva que surge de la marginación en la que es abandonado un errante liminal como Caín.

Después de ver las desgracias, el dolor y la sangre a los que somete Dios a los humanos, Caín se convence a sí mismo de que el único desgraciado de la historia no ha sido solo él. Ha habido un referente específico de sufrimiento, un común denominador divino que coarta cualquier posibilidad de libertad y bienestar. Ese ha sido el gran descubrimiento del errante Caín. No camina nadie más con él, nadie en la novela lo secunda en esta reflexión, y sería imposible que lo hiciesen, pues él, sin saberlo y sin proponérselo, es un adelantado de las ideas. Fueron siglos y siglos los que tuvo que atravesar para llegar a comprender a plenitud la maldad divina.

No solo existiría como tal una *liminalidad* en el personaje de Caín, en el vagabundo que mientras va de errante reflexiona sobre su sociedad. También habría implícita una *liminalidad y communitá* representada en la novela como tal.

No es la primera vez que la literatura se vale de la idea *liminal* y de la *communitá* para expresar ideas libertarias o contestatarias. El mismo Turner reconoce algunos ejemplos. “Entre ellos cabe citar, por la fama que han alcanzado, al buen samaritano, al violinista judío, Rothschild del cuento de Chejov *El violín de Rothschild*; a Jim, el esclavo negro fugitivo de *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, y a Sonia, la prostituta que redime a Raskolnikov, el aspirante a «superhombre» nietzscheano en *Crimen y castigo* de Dostoievski” (Turner, 1988: 117).

Antropológicamente, desde la perspectiva de Turner, el interés literario en los errantes, en los que no pertenecen ni a un sitio ni a otro, guarda todo un sentido no solamente artístico sino social. Lo que hay detrás de los errantes del tiempo es un elemento innato a la naturaleza social, un elemento de dinamismo y auto reflexividad susceptible de reconocerse en cualquier sociedad (Turner, 1980, 1988, 1990, 2002, 2009).

Detengámonos un momento en la periferia que implica la *liminalidad* dentro del esquema procesual de Turner (1990) para ver los orígenes liminales de los fenómenos artísticos, centrando la atención en la *crisis y reparación* del drama social. Es precisamente de la *reparación* de donde van a surgir los diferentes mecanismos que las sociedades han realizado, y realizan, para corregir y reflexionar sus conflictos.

De la *fase reparadora* surgen pues *procesos políticos*, que implican revolución y guerra, *procesos legales-jurídicos*, arbitrados de forma informal o formal, y *procesos rituales*, que van desde la adivinación, los rituales de aflicción, los rituales profilácticos, los sacrificios, etc. (Turner, 1990: 10).

Los últimos, los *procesos rituales*, derivados de la *fase reparadora*, se convierten en el “corazón exploratorio del *drama social* [...], donde los contenidos de las experiencias grupales son replicados, desmembrados, recordados, remodelados y silenciosamente o verbalmente hechos significados” (Turner, 1990: 13). Es en el proceso ritual donde se cuestiona o se continúa, pensando y viviendo, lo que cada sociedad ha marcado como relevante.

El *proceso ritual* se subdivide a su vez en “ritos de separación”, “ritos liminales” y “ritos de agregación”. Los tres constituyen una secuencia necesaria para que los individuos pasen de un estado a otro, de niño a adulto, de soltero a casado, de vivo a muerto. Una secuencia que Turner va a tomar de Van Gennep y a raíz de la cual se va a interesar especialmente en los “ritos liminales”.

Así, son estos *ritos liminales o de marginación* los que contienen una serie de elementos prioritarios para las sociedades, pues se representa lo más significativo de manera condensada: desde símbolos sagrados y míticos y deconstrucciones lúdicas sobre configuraciones culturales, hasta representaciones simplificadas sobre la autoridad, la obediencia y las relaciones igualitarias (Turner, 1990: 13).

En consecuencia, también existen características *liminales* dentro de la *fase de crisis*, es en los *ritos liminales*, propios del *proceso ritual* como tal, donde se despliegan más específica y

profundamente los significados importantes que las sociedades tienen y sobre los cuales deben reflexionar para afianzar, corregir o cambiar.

A partir de esta pequeña síntesis sobre el esquema general de los *dramas sociales*, especialmente de todo lo que se desprende de la *fase reparadora*, es posible ubicar el punto dentro del cual se producen las manifestaciones artísticas, que Turner nos ejemplifica con su análisis sobre las artes teatrales.

Un *drama escenario*, tal como Turner conceptualiza a las artes teatrales, y al que podemos denominar por una suerte de analogía "*drama escenario de lectura*", significa para el lector mucho más que entretenimiento: "Es un metacomentario, explícito o implícito, acerca del drama social mayor de su propio contexto social" (Turner, 1990: 16).

Como se observa, el arte, en este caso la literatura, se presenta como una de las formas en que las sociedades se dicen cosas importantes a sí mismas. Como Turner lo aclara, es una especie de espejo entre la vida y el arte, pero no un espejo plano sino un espejo matriz al que se le adicionan o se le quitan elementos (Turner, 1990: 17). El movimiento y el dinamismo hacen de la literatura una de las formas artísticas en las que se representan estéticamente realidades humanas, con el fin de incorporar las antiguas o las nuevas ideas que reflejan el *drama social* y los conflictos que contiene.

Es el papel que se manifiesta con profundidad en la novela *Caín*, una reflexión estética que, a manera de espejo, pone de presente parte de los conflictos, especialmente religiosos, por los que han atravesado la historia y el presente. Cuando Saramago nos arroja de cabeza a la corriente de este *drama social*, un conflicto que tiene tras de sí el cristianismo, en realidad intenta sembrar en el lector una duda inquietante que debería tener como resultado que, en algún momento de la historia contemporánea, modifiquemos el *drama social* implantado por el cristianismo y que refleja buena parte de los conflictos que vivimos. "Los seres humanos aprendemos a través de la experiencia, y quizá las experiencias más profundas a través del drama; no solamente a través del drama social o del drama estético, sino en el proceso circulatorio de su mutua e incesante modificación" (Turner, 1990: 17).

En el esquema de Turner y quizá en las intenciones implícitas que animan la novela, un *drama estético* no solo lee la realidad y los conflictos sociales, sino que aspira a cambiarlos, a reordenar y proponer nuevos sentidos de vida y de pensamiento (Turner, 1990).

Entrar en el libro es introducirse en el drama estético que Saramago nos propone. En este "drama escenario de lectura", peregrinamos de un lado a otro siguiendo las reflexiones de un personaje y un narrador. Con todo, no se eliminan las relaciones estructurales ni las jerarquías. El mundo de los *dramas sociales* más complejos sigue allí afuera, por fuera de la lectura, pero la situación de peregrinaje que también asume el lector atenúa dichos dramas sociales. Como lo anota Turner, quizá la lectura sirve para *extraer el aguijón* de todo el conflicto que nos narra Saramago.

En el instante de la lectura, los peregrinos que participamos en ella, igual que cualquier Caín, hacemos parte de todo el simbolismo que cuestiona la autoridad. También nos unimos a la *comunidad* que subvierte el orden establecido.

### Viaje y desasosiego

Un aspecto reiterativo y relevante en la obra de Saramago es el viaje a través de historias que el autor propone como camino para alcanzar la verosimilitud. El viaje y los trayectos discontinuos se constituyen en la base de la reflexión y en la reflexión misma, provocadas por una espacialidad y temporalidad no prefiguradas; el estar y no estar ni en un lugar ni en tiempo propio, en el umbral.

Los anteriores son elementos constitutivos de todo hecho, suceso o persona liminal y le brindan al autor la opción de plantear lo nuevo, la posibilidad, lo propositivo, las ideas fecundas que intentan sacudirse de lo estructuralmente ordenado por la sociedad. Como lo señalaba Turner (1990), en la antiestructura que posibilita la literatura se dan una serie de sujetos que vuelcan o releen la realidad de la estructura para proponer otras formas de vivir y entender el mundo. Con el viaje como excusa y como medio etnográfico de diferentes historias humanas, Saramago, como creador de sujetos y tiempos liminales, logra hacer compleja la misma historia que va narrando y

proponer un sentido particular que subvierte las ideas y conduce hacia otras formas de pensamiento.

Es claro que el autor no formula una propuesta concreta sobre el camino a seguir, ni en esta ni en ninguna otra novela, quizá siguiendo la premisa de que todo arte debe tener un sentido evocador. Pero lo cierto es que sí logra en sus novelas tocar algunas fibras importantes de la estructura social, bien en el tema político, o en el económico, o en el religioso, por no mencionar fibras más subjetivas como el amor, el odio, la solidaridad, la ética.

El viaje o peregrinación o errancia, más allá de ser el castigo divino que Dios le impuso a Caín o la estrategia que el personaje encuentra para desquitarse de Dios, es también una de las pistas que encontramos para rastrear a la "persona-autor" (Geertz, 1989) de Saramago. A través de varios de sus textos, nos internamos en un camino que el autor usa como recurso poético por medio del cual desarrolla su escritura y transmite su carácter reflexivo.

Por ejemplo, en *El Evangelio según Jesucristo (1998)*, también Jesús emprende un intenso viaje por intentar zafarse de los designios que Dios tenía con él. Y aunque se dirá que la peregrinación no llevó a ninguna parte, pues al fin y al cabo terminó muerto, tal como Dios Padre lo esperaba, lo cierto es que los pasos que llevaron a la crucifixión invitan al lector a la reflexión.

Un viaje similar al que sufre el elefante Salomón, en *El viaje del elefante (2009a)*, a través de Europa, un recorrido sin tanta sangre y mucho más divertido que los viajes de las novelas religiosas. El trasegar del elefante no alcanza a cambiar sus designios ni el de los personajes que con él se cruzan. Es un viaje entretenido que pone en evidencia los disparates y las ocurrencias humanas a las que está enfrentado un animal exótico que transita por el continente europeo.

Los dos viajes son piezas testimoniales que intentan invocar en el lector la reflexión de la mano de Saramago, bien sea en historias trascendentes o poco trascendentes. Tanto Jesús como el elefante salen de un punto, pero tienen que viajar para que el escritor-autor reflexione y nos invoque a reflexionar. De eso se trata el viaje en Saramago, una constante interpelación sobre las prácticas sociales de un contexto particular que resuena en nuestras propias formas de pensar.

Mas en Saramago-autor también hay viajes que apenas comienzan y que se dan después de que pasamos a ser testigos acompañantes-lectores. Son viajes donde solo se identifica el comienzo, donde solo se reconoce el nuevo punto de partida. Quizá el ejemplo insigne es el de *La caverna (2010)*, una lucha del capitalismo contra toda forma de economía tradicional y contra la dignidad de los humanos. Se trata de un viaje aún más meritorio en términos humanos, porque quien plantea el punto de base para volcarse contra el mega monstruo capitalista, es un personaje de una sociedad tradicional, un alfarero entrado en años al que los lectores fuimos viendo mientras el capitalismo, encarnado en el centro comercial, lo iba doblegando y se lo iba tragando, literalmente, un hombre condenado a la amargura de dejar de ser lo que siempre había sido y a la angustia de resignarse, no solo a dejar de subsistir del oficio al que ha dedicado su vida, sino también a las penurias identitarias que le plantea el capitalismo avasallador.

El viaje de Cipriano Algor, el alfarero que se enfrenta al Capital, con mayúscula, acaba de empezar en la última página del libro. El reto es darle la espalda al sistema económico que nos ha vendido todo un mundo lleno de sombras y de falsas luces. En tal sentido no solo es un viaje que acaba de empezar, sino que además se abre a una travesía incierta.

Son travesías que Saramago las deja apenas medio sugeridas, como en *La balsa de piedra (2001)*. La Península Ibérica se separa de Europa y flota a la deriva por el Atlántico hasta encontrarse con Suramérica, una metáfora de unión entre historias y sociedades posibles. "Una visión dos veces utópica entendería esta ficción política como una metáfora mucho más generosa y humana: que Europa, toda ella, deberá trasladarse hacia el Sur a fin de, en descuento de sus abusos coloniales antiguos y modernos, ayudar a equilibrar el mundo. Es decir, Europa finalmente como ética" (Saramago, s.f.: 5).

Quien transita entre los escritos del autor se va dando cuenta de la existencia de un hilo conductor que entraña significados más amplios, donde un escrito se conecta con otro y con otro, y donde todos por separado representan los cuestionamientos que el autor se fue planteando para desentrañar los diferentes elementos sociales que frustran las posibilidades concebidas por Saramago para la humanidad.

Bastan apenas unas pocas opiniones del autor para poner en evidencia los rumbos que imaginó. Su papel como escritor apunta a incentivar la reflexión de los lectores. Es una idea que se ha venido sugiriendo a largo de este escrito, pero que él resume muy bien en uno de los lanzamientos que hace de la novela *Caín*:

“Yo no estoy intentando salvar la humanidad [...], yo confío en que logre desasosegar algunos lectores míos, que se dejen desasosegar profundamente, eso es lo que necesitamos. [...] hay que desasosegar, desasosegar el espíritu del lector, no dejar que se duerma, despertarlo [...]. Todos tenemos la obligación de observar el comportamiento de nuestra sociedad. Una sociedad es violencia, la violencia es socialmente aceptada, se considera una expresión, incluso, de la propia libertad [...] a dónde vamos a llegar, a dónde vamos a llegar”.

Así, el relato literario, artístico, subvierte las certezas y la continuidad de la historia e inculca en el lector un desasosiego relacionado con el carácter ritual del arte, que desde la perspectiva de Eugenio Trías (2006: 84), “promueve un descenso al infierno, un viaje a lo imaginario y al horror, pero ese viaje reconduce de nuevo a lo cotidiano, de manera que el sujeto queda a través del recorrido, transformado”.

El viaje está presente tanto en la poética literaria como en las premisas disciplinadas de la etnografía, provocando el desasosiego que surge del contacto con otros modos de entender el mundo. El viaje, y por consiguiente el encuentro con el otro, “produce en el antropólogo una alteración con respecto a su punto de partida: empieza a ver en la retrospectiva, en el recuerdo su cultura de origen de otro modo, con relieves, facetas y relaciones antes no percibidas o vistas de otra manera” (Krotz, 1991: 55).

La alteración se halla enlazada con el extrañamiento del viaje que, en clave etnográfica, implica interpretar los significados de la otredad y sus diversos modos de crear mundos. Un permanecer entre fronteras donde el etnógrafo se expone a la otredad, a las tensiones de su disciplina y a la fractura de la subjetividad que resguarda su sentido de realidad. Lo anterior recuerda las afirmaciones expresadas en *El diablo de la ficción. Un cuento etnográfico*. La diferencia entre el ensayo antropológico y la literatura radica, según Francisco Sánchez Pérez (2008: 269), en que:

“Mientras que el ensayo aborda lo humano valiéndose de la teoría, que no es más que un artificio discursivo virtualmente realista, la ficción procede de modo inverso, o sea, imaginando tramas virtuales de apariencia real –personajes, situaciones, espacios y tiempos– para tratar la dimensión abstracta, intangible, radicalmente subjetiva, pero igualmente real, de la condición humana”.

Dicha diferencia, que aparenta ser insalvable, representa el valor de la verosimilitud que se desprende de la palabra escrita y su carácter o posibilidad poética implícita en las intenciones tanto literarias como etnográficas. Según James Clifford (2001), quien compara las obras de Conrad y Malinowski, advierte que las ficciones narrativas y los discursos disciplinados del etnógrafo se permean entre sí, posibilitando a Malinowski una suerte de *rescate de sí mismo* más con la escritura de los *Argonautas* que con su *Diario personal*. De allí que Malinowski, añade Clifford, se siente como un dios organizando las cuestiones científicas a la sombra de sus dilemas personales:

“Para Malinowski el rescate radica en crear ficciones culturales realistas, de las cuales *Argonautas* es su primer éxito plenamente realizado. Tanto en las novelas como en las etnografías el sujeto como autor escenifica los diferentes discursos y escenas de un mundo creíble” (Clifford, 2001: 137).

Las ficciones realistas identificadas por Clifford (2001) se asemejan a los argumentos de Geertz (1989), quien relaciona la legitimidad etnográfica con la capacidad y el alcance de la escritura de

un autor. De este modo, la verosimilitud del escrito etnográfico, igual que en la escritura de Saramago, apunta a conseguir una totalidad coherente y potente en sí misma.

Para el caso de Saramago, no nos atrevemos a sugerir que el *rescate de sí mismo*, siguiendo la idea de Clifford, sea la escritura novelada de Caín, como sí vendría a ser el caso de Malinowski con *Argonautas*. Lo que sí es seguro es que el universo narrativo construido por Saramago nos ha dejado a puertas del desasosiego.

### Bibliografía

- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XX Editores.
- Bartra, R. (2011). *El mito del salvaje*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2000). *La disolución de lo religioso. Cosas Dichas*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- Castillo, S. (2008). *La doble trans-posición: de la literatura a la antropología y viceversa*. Revista de Antropología Social N.17, 7-26.
- Clifford, J. (2001). "Sobre la invención etnográfica: Conrad y Malinowski". En: *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- Díaz, V. (2005). *Cifrando y descifrando el mundo: la Etnoliteratura, una Antropología desde lo literario. Disparidades*. Revista De Antropología, 60(1), 7-41. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2005.v60.i1.113>
- Eliade, M. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Volumen 1. Barcelona. Ediciones Paidós.
- Fuente Lombo, M. (1994). Prólogo. En: *Etnoliteratura: un nuevo método de análisis en antropología*, ed. Manuel de la Fuente Lombo, pp. 5-7. Córdoba, Universidad de Córdoba.
- Geertz, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona. Ediciones Paidós.
- Krotz, E. (1991). *Viaje, trabajo de campo y conocimiento antropológico*. En: Alteridades. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana. 1 (1).
- Krotz, E. (1994). *Alteridad y pregunta antropológica*. Alteridades [en línea]. 4(8), 5-11 [fecha de consulta Enero de 2021]. ISSN: 0188-7017. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74711353001>
- Orrego, J, & Serje, M. (2012). *Antropología y literatura: travesías y confluencias*. Antípoda. Revista de Antropología Y Arqueología, (15), 15-26. DOI: 10.7440/antipoda15.2012.01.
- Marcus G. (1991). *Epílogo: La Escritura Etnográfica y la Carrera Antropológica*. En: Retóricas de la Antropología. Madrid. Ediciones Júcar.
- Sánchez, F. (2008). *El diablo de la ficción. Cuento etnográfico*. En: Revista de Antropología Social. España: Universidad Complutense de Madrid. Vol. 17 Pp. 249 - 272.
- Saramago, J. (1993). *Sobre literatura, compromiso y transformación social*. Revista Quimera, N. 119, junio.
- Saramago, J. (1998). *El evangelio según Jesucristo*. Barcelona. Alfaguara.
- Saramago, J. (2001). *La balsa de piedra*. España. Ediciones Santillana.
- Saramago, J. (2009a). *El viaje del elefante*. Barcelona. Alfaguara.
- Saramago, J. (2009b). "José Saramago presenta Caín". tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=CB7c37deigA>
- Saramago, J. (2010). *La caverna*. Bogotá. Alfaguara.
- Saramago, J. (2016). *Caín*. Bogotá. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Saramago, J. (s.f.). *Discurso de aceptación del Premio Nobel*. Tomado de: file:///D:/Desktop/antropologia%20y%20literatura/textos%20de%20saramago/discurso%20del%20nobel,%20saramago.pdf.
- Turner, V. (1980). *Símbolos en el ritual Ndembu*. En: La selva de los símbolos. Madrid. Siglo Veintiuno Editores.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid. Taurus.
- Turner, V. (1990). *Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?* In R. Schechner & W. Appel (Eds.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual* (pp. 8-18). Cambridge. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511607806.003>
- Turner, V. (2002). Dramas sociales y metáforas rituales. En: *Antropología del ritual*. Ingrid Geist (Comp.). Capítulo II. Pp. 35 - 71. México: ENAH/INAH.
- Turner, V. (2009). *El centro está afuera: la jornada del peregrino*. Maguaré (23), 15-64. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Editorial Ariel.