

SARAMAGO, ENTRE UTOPIA Y DISTOPIA (META-FÍSICA)

SARAMAGO, ENTRE UTOPIA E DISTOPIA (META-FÍSICA)

SARAMAGO, BETWEEN UTOPIA AND DYSTOPIA (META-PHYSICS)

Darío Villanueva

Universidade de Santiago de Compostela

Real Academia Española

<https://orcid.org/0000-0001-7004-9537>

RESUMEN

En el caso de destacados autores de distopías como Zamiatin y Orwell, se dio la contradicción entre sus respectivas posturas y acciones políticas, muy próximas al marxismo, y sus descripciones de sendas sociedades sometidas a una alienación dictatorial inspirada en regímenes totalitarios de signos opuestos (comunismo y fascismo) pero coetáneos. José Saramago nunca dejó de afirmar su filiación marxista, si bien se mostró siempre contrario a cualquier tipo de “literatura de partido”. Afirmaba con razón, igualmente, que al definirse como ateo se sentía obligado a matizar que tenía “uma mentalidade cristã, que não posso ter outra mentalidade senão essa”. Ambas referencias llevan implícitas, como creencias o ideologías, un impulso utópico más que distópico, lo que explica la singularidad de varias de sus novelas como pertenecientes al ciclo o tendencia contemporáneos cultivados por los novelistas ruso e inglés ya mencionado, secundados, entre otros, por Aldous Huxley y Wladimir Nabokov. Distopía, para Saramago, era toda negación del más alto fundamento del humanismo libertador que siempre orientó su visión del mundo. Humanismo quintaesenciado en un personaje fundamental, la heroína del *Ensaio sobre a cegueira* que reaparecerá como víctima propiciatoria en *Ensaio sobre a lucidez*.

Palabras clave: utopía, novela distópica, ideologías, comunismo, cristianismo, humanismo

RESUMO

No caso de autores proeminentes de distopias como Zamyatin e Orwell, havia uma contradição entre suas respectivas posições e ações políticas, muito próximas ao marxismo, e suas descrições de duas sociedades submetidas a uma alienação ditatorial inspirada em regimes totalitários de signos opostos (comunismo e fascismo), mas contemporâneos. José Saramago nunca deixou de afirmar a sua filiação marxista, embora sempre se opusesse a qualquer tipo de “literatura partidária”. Afirmou também com razão que ao definir-se como ateu se sentiu na obrigação de esclarecer que tinha “mentalidade cristã, não posso ter outra mentalidade senão essa”. Ambas as referências carregam implicitamente, como crenças ou ideologias, um impulso utópico e não distópico, o que explica a singularidade de vários de seus romances como pertencentes ao ciclo ou tendência contemporâneos cultivados pelos romancistas russos e ingleses já mencionados, secundados, entre outros, por Aldous Huxley e Wladimir Nabokov. A distopia, para Saramago, era toda a negação do fundamento mais alto do humanismo libertador que sempre orientou sua visão de mundo. Humanismo presente por excelência num personagem fundamental, a heroína de *Ensaio sobre a cegueira* que reaparecerá como vítima expiatória em *Ensaio sobre a lucidez*.

Palavras-chave: utopia, novela distópica, ideologias, comunismo, cristianismo, humanismo

ABSTRACT

In the case of prominent authors of dystopias like Zamyatin and Orwell, there was a contradiction between their respective political positions and actions, very close to Marxism, and their descriptions of two societies subjected to a dictatorial alienation inspired by totalitarian regimes of opposite signs (communism and fascism), but contemporary. José Saramago never ceased to affirm his Marxist affiliation, although he always opposed any kind of “partisan literature”. He also rightly stated that when he defined himself as an atheist he felt obliged to clarify that he had “a Christian mentality, I can have no other mentality than that”.

Both references carry implicitly, as beliefs or ideologies, a utopian and not a dystopian impulse, which explains the singularity of several of his novels as belonging to the contemporary cycle or trend cultivated by the aforementioned Russian and English novelists, seconded, among others, by Aldous Huxley and Wladimir Nabokov. Dystopia, for Saramago, was all the negation of the highest foundation of the liberating humanism that had always guided his worldview. Humanism present par excellence in a fundamental character, the heroine of *Essay on Blindness* that will reappear as an expiatory victim in *Essay on Lucidity*.

Keywords: utopia, dystopian novel, ideologies, communism, Christianity, humanism

José Saramago nos ha dejado una herencia inagotable: el legado de uno de los (pocos) grandes escritores paneuropeos de entre siglos, cuya extensa y original obra constituye el mejor antídoto contra la menesterosidad estética e intelectual de nuestra posmodernidad.

El viernes 18 de junio de 2010, pocas horas después de que en Nobel portugués hubiese fallecido en su casa de Lanzarote, recuperé mis notas tituladas “Algunas viejas preguntas a José Saramago”, a las que había puesto este rubro antes de archivarlas entre mis papeles inéditos, y así lo han sido hasta hoy.

El 30 de abril de 2004, por causa de una indisposición leve José Saramago no pudo acudir a una cita pública que la Fundación de otro novelista de Galicia muy querido por él, Carlos Casares, había organizado nada más y nada menos que en un teatro para presentar *Ensayo sobre la lucidez*. Se me había encargado entonces que fuese yo el que lo secundase en una conversación acerca de lo que era entonces su última novela, y ante lo peliagudo del compromiso me inspiré en los *Diálogos con José Saramago*, que Carlos Reis había publicado pocos meses antes del Premio Nobel de 1998.

Me interesaba en aquella fecha hablarle acerca del empleo, en el título de la obra que hubiésemos presentado así, de una palabra que ya estaba en *Ensaio sobre a cegueira*. Si el título es la primera frase de una novela, y por lo tanto contiene toda una promesa de pacto, semejante elección parecía apuntar hacia la reflexión y no solo al placer del texto puramente narrativo. No se trataba, por otra parte, de algo nuevo. Su *Manual de pintura e caligrafia* se titulaba ya, en 1977, “Ensaio de romance”, y en otros casos Saramago utiliza lemas semejantes, como en *Memorial do convento* o *História do cerco de Lisboa*. Probablemente me respondería lo mismo que a Carlos Reis: no se trata tanto de narrar para contar una historia como de escribir una novela para intentar decirlo todo. La novela era para él un espacio literario abierto, no un género canónicamente codificado.

Sobre todo me interesa ahora, para las páginas sobre Saramago que estoy escribiendo, otra de sus confidencias a Carlos Reis (1998: 45-46): “acho que talvez haja uma metafísica nos meus romances (...); provavelmente não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios”. Y me resulta especialmente revelador que destaque *A jangada de pedra* como una de sus novelas de más clara impronta metafísica: “Julgo que há aqui matéria para abordar aquilo que tenho feito, não apenas do ponto de vista dos estudos literários, mas também de um outro ponto de vista que eu não saberia como chamar, mas que tem que ver com investigações de outra espécie. Vale a pena meter aqui a filosofia ou uma busca desse tipo?” (Reis, 1998: 46).

Hablaríamos también en aquel frustrado encuentro de la desinhibición con que el autor implícito de esta y otras de sus obras se dirige olímpicamente al discreto lector, no con aquella voluntad imperativa de las grandes creaciones del XIX sino a modo de un cierto distanciamiento (¿brechtiano?) estratégicamente urdido para neutralizar toda identificación empática con el universo de los personajes de fic-

ción, y quizá entonces Saramago me recordaría, como a Carlos Reis, que por este motivo sus novelas se presentaban “com as costuras à vista” (Reis, 1998: 102).

¿Y por qué, teniéndolo a tiro, no ser un punto impertinente? Plantearle también en qué medida sus novelas estaban comprometidas en una especie de cruzada contra la indigencia intelectual vigente, en la que la euforia del pensamiento débil había llevado incluso a Francis Fukuyama a anunciar la muerte de la Historia por la consagración de la economía de mercado y la democracia formal. Y por lo mismo, quisiera haberle tirado de la lengua acerca de otro de los oráculos de la posmodernidad, Samuel P. Huntington, y su dictamen acerca del choque de las civilizaciones, pues era notoria la implicación del Nobel portugués en los conflictos del Oriente Medio. Porque la radicalidad – o lucidez, como preferamos – habían hecho ya de Saramago un escritor controvertido, en la mejor tradición de los novelistas intelectuales, especie a extinguir que en su momento ocuparon los espacios que hoy capitalizan los llamados en Italia “i tuttologhi”.

No hubiésemos podido sustraernos al debate político. “A literatura pode viver até de uma forma conflituosa com a ideologia. O que não pode é viver fora da ideologia” (Reis, 1998: 74), declaraba Saramago a Reis. El autor de una novela tan platónica como *La caverna* era hombre de ideas perfectamente definidas, pero su creación novelística, lejos de promover la vigencia de su ideología, plantea el asunto de modo radical, regresando a la sustancialidad de la *polis* como escenario de las contradicciones y, sobre todo, como ágora de la construcción verbal, propiamente retórica, del poder y del dominio. Retórica y dialéctica, a partir de la manipulación sistemática ejercida sobre la realidad de las cosas por la llamada “lógica política”. El comisario de *Ensaio sobre a lucidez* lo tiene muy claro: tal lógica no solo no se detiene ante lo que llamamos absurdo sino que se sirve de él para entorpecer la consciencia y aniquilar la razón.

Y no era entonces – y ahora – menor mi curiosidad por saber hasta qué punto era genuina, y no impostada, su aceptación casi unánime de la autonomía del universo creado por la novela misma. Algo de ello lo había apuntado ya cuando se autodefinió como un “novelista desprogramado”, un escritor que creía saber hacia dónde iba pero no cómo había llegado, pues sus novelas eran obras en construcción continua, textos que se iban haciendo a sí mismos. Y todo en función de lo que era su objetivo principal: escribir una ficción para resolver cuestiones pendientes, en la esperanza de que el interés de las mismas fuese compartido por los lectores.

Pero también le hubiese preguntado por algo sobre lo que he seguido pensando cuando ya no podía comentarlo con él, inquietud de la que vienen estas páginas que escribo para el monográfico dedicado en 2022 por la *Revista de Estudos Literários* a “José Saramago: personagem e figuração”. Me refiero a su preferencia hacia situaciones de partida en la frontera de lo verosímil: la “ceguera blanca” que ataca toda la población como si de una plaga se tratase o la marea unánime del voto en blanco en las elecciones municipales de todo un país, la existencia de un doble perfecto descubierta por el protagonista en *O homem duplicado* o la incomprensible inhibición de la Muerte que deja de actuar al comienzo de un determinado año. El canónigo toledano en *El Quijote* pedía casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeran y Cervantes prometía en el *Viaje del Parnaso* abrir con donaire sendas a un desatino. Saramago, en *Ensaio sobre a lucidez*, habla de sorpresa, asombro, el prodigio nunca visto, desconcierto y perplejidad por lo que sucede en el innominado país en el que suceden cosas nunca antes vistas en ninguna otra parte del planeta.

Bien lo destacaba ya en su colaboración en *Da estátua à pedra* Fernando Gómez Aguilera: “Levanta um universo literário sustentado em tramas que por norma se iniciam numa situação impossível,

extravagante, uma anomalia desenvolvida convincentemente através de concatenações dedutivas e desdobramentos cartesianos, em contextos abstratos, despojados de precisões temporais e locais, recorrendo, para além disso, a um marcado esquematismo, estratégias que reforçam o sentido didático, o seu alcance de Parábola em que se fundem a metáfora e o ensino” (Gómez Aguilera, 2013: 58).

Desde el último tercio del siglo XX está viva la definición de nuestra época bajo el rubro de la *posmodernidad*, que algunos filósofos como Rosa María Rodríguez Magda (1989: 2004) prefieren ya denominar *transmodernidad*. Se difunde a la vez la noción de *posthumanismo*, como obligada superación del humanocentrismo que marcó nuestra civilización a partir del Renacimiento y tuvo su fecunda continuidad en la Ilustración, cuya impronta racionalista se está poniendo también en entredicho, como el propio Saramago ha denunciado en “Da estátua à pedra. O autor explica-se”. Denuncia, así, la emergencia de una nueva época, distinta de la “do Iluminismo e da Enciclopédia, em que nos iniciamos no pensamento crítico”, cuyos perfiles todavía desconoce en su totalidad pero va intuyendo en atisbos diversos, como por ejemplo que “as catedrais e as universidades do futuro serão as macro-superfícies comerciais ou os microespaços audiovisuais, ambos presididos pelo astuto mercado que regulará paixões e modas, formas e conteúdos, princípios e práticas” (Saramago 2013: 50).

De acuerdo con Zygmunt Bauman, nuestra *modernidad líquida* se nutre de una cultura del desapego, de la discontinuidad y del olvido. Y este escenario con acusados ribetes apocalípticos parece remitirnos inexorablemente a las profecías sociales negativas planteadas en las más logradas *distopías* que, en forma de novelas, fueron escritas y publicadas entre los años veinte y el medio siglo pasado. Con un sentido obviamente contrario al del género literario positivo de las *utopías*, John Stuart Mill, el creador de este neologismo incluido por

primera vez en un discurso de 1868 ante la Cámara de los Comunes del Parlamento británico, mejoraba considerablemente otra solución léxica aportada con anterioridad para expresar la misma noción por Jeremy Bentham: *cacotopía*.

El género novelístico contemporáneo de las *distopías* cuenta ya con un nutrido corpus que no cesa, ni cesará presumiblemente de crecer. Y en alguna de sus últimas realizaciones nos encontramos ya con fenómenos sociales que si bien hace decenios pudieron parecer fantasías más o menos aventuradas, hoy desafortunadamente son realidades pugnaces. Pienso, por caso, en títulos como *The Handmaid's Tale* (1985) y *The Testaments* (2019) de Margaret Atwood, o *Hazards of the Time Travel* (2018) de Joyce Carol Oates.

No se discute que el fundamento del género se encuentra en tres obras publicadas entre los años veinte y los cuarenta del pasado siglo. La primera de las cuales, *Mbl* (*We* en su traducción inglesa; *Nosotros* en la española), de Evgueni Zamiatin, fue prohibida por la censura rusa y hubo de aparecer en una traducción inglesa mutilada y no autorizada por el autor en 1924, y tres años después en una versión checa editada en Praga. En su lengua original no circularía hasta 1988, cuando ya era ampliamente reconocida —no sin alguna que otra polémica— su influencia patente en la muy famosa *Nineteen Eighty-Four*, publicada en 1949, poco antes de su muerte, por George Orwell.

Nosotros y *1984* coinciden en presentar una sociedad distópica brutalmente impositiva mediante una dictadura inspirada sobre todo en la establecida por la Unión Soviética bajo la férula de Stalin, aunque también con algunos atisbos del fascismo. Y ello, pese a que sus respectivos autores habían combatido a favor de la revolución tanto en la Rusia zarista (Zamiatin) como en la España de la guerra civil (Orwell).

Entre ambas novelas distópicas, Aldous Huxley había alcanzado un gran éxito con su *Brave New World*, de 1932, cuyo título, procedente de Shakespeare (“O brave new world, / That has such people in’t”, *The Tempest*, acto V) sugiere, al contrario que en Zamiatin y luego en Orwell, una tiranía aparentemente amable, en la que la alienación del ser humano es total pero menos cruenta gracias a la manipulación genética, tecnológica y propagandística de la ciudadanía.

Resulta sumamente interesante, a los efectos de valorar en qué medida estos tres textos distópicos se relacionan entre sí y hasta qué punto adelantaron en su momento lo que hoy por hoy, setenta años después de la publicación de *Nineteen Eighty-Four*, forma parte de nuestra realidad, recurrir a otros dos importantes escritos de Aldous Huxley. Me refiero al prólogo que puso a la edición de su novela aparecida en 1946 y, sobre todo, a su nuevo libro *Brave New World Revisited*, aparecido ya después del de Orwell, en 1958. Allí, no sin un punto de jactancia, Huxley (1994: 43) lanza una afirmación creo que irrefutable a la altura de 2022: “in the immediate future there is some reason to believe that the punitive methods of 1984 will give place to the reinforcements and manipulations of *Brave New World*”.

Porque la novela, además de una forma de *expresión artística*, consiste en una especie de *juego* del ratón y el gato entre el autor y su lector, pero constituye también un poderoso instrumento de *revelación*, de lo que la trayectoria creativa de José Saramago resulta un modelo ejemplar. *Revelación del pasado*, tal y como sucede con la novela histórica, que a raíz de la publicación en 1982 de *Memorial do convento* se comenzó a identificar casi exclusivamente con nuestro escritor en términos que él mismo desmentirá en sus conversaciones con Carlos Reis. *Revelación del presente* del autor y sus primeros lectores, en lo que el novelista español Benito Pérez Galdós denominaba “novelas contemporáneas”, tendencia que roza la trayectoria de Saramago en sus comienzos cuando le égida, en Italia, España y

Portugal, del neorrealismo y su evolución hacia la novela social. Pero asimismo *revelación del futuro*, en obras de impronta profética como son precisamente las distopías a las que acabo de referirme.

Es esta la estirpe en la que quisiera enraizar la obra de Saramago a partir de *A jangada de pedra*, de 1986, luego ratificada espléndidamente por *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), y *As intermitências da morte* (2005). Todas ellas plantean asuntos que ya están, o se vislumbran, en nuestra sociedad actual, pero cuya previsible evolución amenaza con convertirlos, en clave distópica, en graves problemas para la dignidad humanística: la crisis de la razón, el dominio del mercado, la frágil identidad humana, el deterioro de la democracia, la pérdida de la bondad redentora entre los seres humanos, por resumirlo en los acertados términos con que lo hace Fernando Gómez Aguilera (2013: 57) que habla a este respecto de un “amplo friso civilizacional”.

Pero existe una diferencia significativa que singulariza al Saramago *novelista distópico*, aparte de la inspiración *utópica* de su pensamiento y su expresión literaria, a lo que he de referirme al final de mi texto. Sus distopías son, por así decirlo, más “metafísicas” y sutiles, más esquemáticas y simbólicas que palmarias y manifiestas a través de un planteamiento del universo narrativo de por sí rompedor con nuestro contexto físico, social, tecnológico o geopolítico contemporáneo.

Dicho de otro modo, el Nobel portugués no hace uso de recursos como los que Aldous Huxley maneja: el *soma*, “droga perfecta”, con “todas las ventajas del cristianismo y del alcohol, y ninguno de sus inconvenientes” para alienar al pueblo; el Estado mundial inspirado en una religión que hace de la T del automóvil pionero de Henry Ford sustituta de la cruz cristiana; el método Bokanovsky para la alteración genética, biológica y anatómica de la población en tene-

brosos “centros de incubación y acondicionamiento”; el *sensorama*, espectáculo cinematográfico con “efectos táctiles asombrosos”; los *taxicópteros*, cohetes aéreos y tranvías monorraíles; la reserva para salvajes situada en “the valley of Malpais”, etc. Todo ello al servicio de un programa de dominación coherente y perfecto, basado en varios pilares: una técnica mucho más avanzada de la sugestión, mediante el condicionamiento de los niños y, más adelante, con la ayuda de drogas, como la escopolamina; el conocimiento científico de las diferencias humanas para que los gobernantes puedan destinar a cada individuo dado a su adecuado lugar en la jerarquía social y económica; un sustituto para el alcohol y las drogas, más placentero y menos dañino que la ginebra o la heroína, en colaboración con la libertad de soñar despiertos bajo la influencia de los narcóticos, del cine y de la radio; la libertad sexual que ayude a reconciliar a los súbditos “con la servidumbre que es su destino”; o un sistema de eugenesia, destinado a “estandarizar el producto humano y facilitar así la tarea de los dirigentes”.

George Orwell, por su parte, construye la órbita de su distopía asimismo con el concurso de una tecnología al servicio de la propaganda encomendada al Ministerio de la Verdad, que dispone de máquinas de escribir novelas, porque allí se consideraba los libros como una mercancía, “algo así como la mermelada o los cordones para los zapatos”, una de cuyas secciones es la *Pornosec* que hace pornografía barata a base de tan solo seis argumentos, y otra la dedicada a la música, creadora de canciones populares cuyas letras se componían sin ninguna intervención humana, valiéndose de un instrumento llamado ‘versificador’. A ello se añade el dominio en los domicilios particulares de la *telepantalla*, siempre controlada por la *policía de pensamiento*. Con el desarrollo de esta televisión y el adelanto técnico que hizo posible recibir y transmitir simultáneamente desde el mismo aparato, terminó la vida privada en el dominio del

Gran Hermano, el comandante en jefe, el guardián de la sociedad, el dios pagano y el juez supremo. Él es la encarnación de los ideales del Ingsoc, el Partido ubicuo, único y todopoderoso que vigila sin descanso todas las actividades cotidianas de la población. La telepantalla despierta a la gente, y luego impone el *fitness* matutino, las *sacudidas físicas* (*physical jerks*), y llama la atención a quien lo hace mal, como el protagonista de *Nineteen Eighty-Four*, Winston Smith, identificado no por su nombre sino meramente por el número 6079.

El mundo está dividido en tres superpotencias: Oceanía, donde impera el Ingsoc, Eurasia y Asia Oriental. Los tres grandes Estados mantienen una guerra “eterna”. Esta guerra se caracteriza porque siempre hay dos naciones que se alían contra la otra y siempre alguna nación acaba traicionando a su aliada para aliarse con su enemigo. La novela empieza con una guerra de Oceanía y Asia Oriental contra Eurasia, luego es Oceanía y Eurasia contra Asia Oriental y la novela termina, de nuevo, con una guerra de Oceanía y Asia Oriental contra Eurasia. Cuando Oceanía cambia de aliado, el Gobierno cambia los registros del pasado para hacer creer que su aliado actual ha sido siempre su aliado en esta guerra, y cualquier prueba que indique lo contrario ha sido obra de conspiradores dirigidos por un ideólogo judío Goldstein que manipulan la verdad para volver al pueblo de Oceanía contra sus aliados y hacerles perder la guerra.

José Saramago construye sus escenarios novelísticos, que yo considero asimismo distópicos, con mayor austeridad, muy en la línea de su obsesión por alejarse del barroquismo, de cierto abigarramiento narrativo que en algún momento lo sedujo, y que comienza a superar precisamente con su *Ensaio sobre a cegueira* abrazando “uma espécie de **ressimplificação**”, y así en letra negrita se imprime esta palabra en el libro de sus conversaciones con Carlos Reis (1998: 43), en el que se añade: “Hoje verifico que há como que uma recusa minha de qualquer coisa em que eu me divertia, que era uma espécie de barro-

quismo, qualquer coisa que eu não conduzia, mas que de certo modo me levava a mim; e estou a assistir, nestes últimos dois livros (...), a uma necessidade maior de clareza”.

Era, precisamente, la confirmación de una característica fundamental de ese ciclo que yo quisiera identificar con la mejor tradición de la novela distópica de los siglos XX y XXI que en Saramago comienza en 1986 con *A jangada de pedra* y alcanza hasta *As intermitências da morte* de 2005. En las seis novelas comprendidas en este ciclo no son necesarias todas aquellas especificaciones y concreciones “barrocas” de Zamiatin, Huxley, Orwell, Nabokov o Bradbury, sino simplemente un punto de partida “peregrino”, por decirlo al modo de Cervantes: la península ibérica convertida en una isla que rompe con Europa y fondea en el Sur, entre África y Latinoamérica; la progresiva ceguera de toda la población; el centro comercial convertido realmente en el centro de todas las vidas; la aparición de un segundo *yo* (en realidad, un segundo *él*), la abstención total del electorado; la huelga de brazos caídos de la Parca...

Estos acontecimientos desencadenan una avalancha de consecuencias que apuntan hacia una nueva era, una nueva realidad, una nueva sociedad *u-tópica*, hoy inexistente, pero no favorable, y por lo tanto *dis-tópica*. La sutileza de ese “gancho” (por decirlo en la jerga de los guionistas cinematográficos) catalizador de la trama me recuerda vivamente el filme que escribí y dirigí en 1962 Luis Buñuel, el creador de la cinematografía surrealista. Me refiero a *El ángel exterminador*. Allí, como bien se recordará, un grupo de mexicanos de la alta sociedad derivará en una turba de indeseables salvajes simplemente por el desarrollo natural de los acontecimientos a partir de un hecho inexplicable: algo misterioso, “metafísico” en el sentido literal y etimológico del adjetivo, les impide abandonar el lujoso salón del palacete donde los Nóbile (el apellido, por supuesto, “significa”) han ofrecido una cena después de la ópera.

Desde esa atalaya ecuménica que suele proporcionar el Premio Nobel de Literatura a sus ganadores, José Saramago no ha dejado de reiterar sus ideas y convicciones expresadas por oral o por escrito antes de 1998, cuando tal galardón le fue concedido. Insiste, así, en la responsabilidad de reflexionar sobre el presente y, sobre todo, el futuro de la humanidad, que ve claramente amenazado; en la conveniencia de recurrir de nuevo a la filosofía y en el compromiso de poner la novela al servicio de semejantes objetivos. En este sentido, el título de su obra de 2000 *A caverna* no es inocente, y otro tanto cabe decir de *O home duplicado* (2003), en la que el novelista portugués arropa sus inquietudes ante la deshumanización alienadora que se cierne sobre nosotros volviendo su mirada una vez más hacia la cultura griega.

Saramago pensaba que estamos viviendo una época de gran indignidad intelectual, pero no desdeña combatir las pobres ideas al uso. En el caso de que una de ellas sea, como bien puede serlo, el “fin de la historia” proclamado tan frívolamente por Francis Fukuyama por mor del triunfo definitivo de la economía de mercado y la democracia formal, las novelas del Nobel vienen a contradecir tan peregrina hipótesis. Las miserias de un sistema económico despiadado, para el que las personas no cuentan, eran el tema de *A caverna*, mientras que, por ejemplo, *Ensaio sobre a lucidez* se las ve con las contradicciones políticas del *statu quo* imperante en el llamado primer mundo.

El que el escritor ponga en el título de esta obra la palabra ensayo no es gratuito, como hemos apuntado ya a partir de sus propias declaraciones, y nos hace recordar *Ensaio sobre a cegueira* con el que está claramente emparentada. La poética novelística de Saramago ha ido avanzando en una línea personal e inconfundible. El texto es compacto, el diálogo va inserto en la propia narración y la descripción resulta extremadamente abstracta, lo que redundará en la universalidad de sus mensajes. Y así, cuando en este *Ensaio sobre a lucidez* aparece

una sola referencia a Portugal (Saramago, 2014a: 104), el autor-narrador deja en suspenso la certidumbre de que fuese allí donde la historia relatada transcurrió. El olimpismo con que esta voz narrativa se produce marca un distanciamiento casi brechtiano. Ello obliga más a la reflexión que a la identificación empática con la trama y los personajes de un discurso nunca remiso a ocultar su condición de tal, sino que se reconoce como un discurso con posibles lectores “atentos”, incluso “puntillosos”, a los que el autor hace objeto de su ironía en una especie de diálogo metanarrativo muy propio del último Saramago. El autor implícito no deja de referirse a sí mismo como “quem esta fábula vem narrando” (Saramago, 2014a: 40), y la auto-definición de fábula para todo el texto se reitera al menos una vez más. Y bien ilustrativa que resulta para definir otra de sus singularidades, que no es sino la de una ficción sumamente artificiosa con la que se encubre una verdad que el lector sabrá desvelar.

Estamos ante una magnífica novela política, deliberadamente incorrecta y por ello nada eufemística. Su discurso aparece articulado, que no dividido, en dos partes casi de pareja extensión. En la primera se plantea la hipótesis de que más del ochenta por ciento del electorado de una gran capital opte por el voto en blanco en sendos comicios municipales repetidos en semanas consecutivas, abriendo una crisis institucional que el escritor va encadenando con rara habilidad. Los protagonistas son aquí el gobierno y el pueblo, que como en las novelas unanimistas del primer tercio del pasado siglo reacciona al unísono sin que medie lo que desde las alturas se ve como conjura, como “uma carga de profundidade lançada contra o sistema” (Saramago, 2014a: 65).

Precisamente a raíz de un debate en el seno del Consejo de gobierno se abre la conexión de *Ensaio sobre a lucidez* con el *Ensaio sobre a cegueira*. No es necesario haberla leído esta para seguir el hilo, pues se nos ofrece de ella todo lo que necesitamos saber. Más

aún, sus personajes principales, y en especial la única mujer que no encegueciera años antes, cuando toda la ciudadanía se vio sumida en una especie de “blancura lechosa” (Saramago, 2014b) negadora de la visión que los gobernantes quieren interpretar como antecedente directo de la marea blanca electoral que les aqueja, ocupan ahora el primer plano junto al ministro del interior y su policía, a la que se encarga de encontrar un chivo expiatorio, un responsable de aquella inexistente conspiración que no son capaces de endilgar al anarquismo internacional ni a la intervención de ninguna potencia extranjera.

¿Estamos ante una novela política de mensaje pesimista? No lo creo así. De hecho, de la boca del ministro de justicia dimisionario sale la afirmación de que “o voto em branco poderia ser apreciado como uma manifestação de lucidez por parte de quem o usou” (Saramago, 2014a: 191) y el comisario del que se esperan pruebas convincentes de que aquella mujer era tan responsable de esta anomalía como lo fuera de la “ceguera blanca” se niega a inventarlas, y lo paga con su vida, otro crimen de Estado igual al que se comete también con la que se presenta públicamente como “o rosto da conspiração” (Saramago, 2014a: 319), la “provável culpada da nova cegueira”, “torpedo disparado abaixo da linha de flutuação contra a majestosa nave da democracia” (Saramago, 2014a: 321).

La fuerza narrativa con que el novelista impone la secuencia de causas y efectos constitutivas de la trama crea en esta novela un universo obsesivo, que hace fácil presa en el lector. Ensayo sobre la lucidez resulta por ello, en cierto modo, una novela de intriga, y no falta un homenaje al propio Chandler. Estilísticamente encierra un cumplido repertorio del lenguaje político, tanto el modulado en torno a los discursos del presidente de la República, el primer ministro o el ministro del interior como el resultante de los debates en el seno del gabinete, sin olvidar la retórica de la Prensa y la jerga propia

de la policía en su comunicación con las autoridades gubernamentales. Todo ello en clave de una lógica carente de principios y ajena a la justicia y razón.

Ya lo había anunciado el novelista días antes de la aparición de *Ensaio sobre a lucidez*: que el libro iba a causar “una polémica del demonio” y si no fuese así, habría que lamentar que “las personas están tan adormecidas que cuestionar la democracia no es algo que las afecte”. Y la polémica que Saramago pedía, llegó. Según la información proporcionada por *El Cultural* (22 de abril de 2004), revista literaria del diario español *El Mundo*, en la presentación en Lisboa Mário Soares mostró su preocupación porque llegase a haber un alto porcentaje de votos en blanco. Y en Oporto, Miguel Veiga, otro político destacado del PSD en el gobierno, no dudó en calificar como “aberrante” lo que consideraba una crítica implacable de Saramago a la democracia. Pese a definirse como su “fiel lector”, deploraba “la puerta abierta a la amargura” por el novelista, que recuperaba “mitos caducos”. Saramago respondió que “también los sótanos de las democracias están llenos de esqueletos”. Por su parte, Lurdes Pintassilgo, la primera ministra tras el 25 de abril, reconoció que “el libro no es ajeno a la práctica política de los últimos treinta años”, y Saramago se reafirmó en sus propuestas, pues – dijo – “cuanto más viejo, más libre me siento y cuanto más libre, más radical”, aunque “no faltará quien diga que acabo de hacer demagogia barata. La demagogia siempre nos parece cosa de los otros”.

Lo cierto es que la ficción del triunfo del voto en blanco ya se hizo realidad una vez. Ocurrió en Argentina en las elecciones de 1957. La Revolución Libertadora había prohibido mencionar al general Perón. Los militares habían derogado la Constitución peronista del 49, habían repuesto por decreto la de 1853, y aspiraban a reformarla. El peronismo estaba proscrito, y por eso el gobierno optó por hacer como si no existiera y convocó las elecciones sin permitirle partici-

par, pese a tratarse del partido mayoritario. Desde el exilio, Perón pidió que se votase en blanco. Y de hecho fue el voto en blanco el que salió vencedor en las urnas. 2.115.861 votantes optaron por esa alternativa. Pero es evidente que el caso no es el mismo que con Saramago en *Ensaio sobre a lucidez* porque tal voto era para Perón.

Saramago afirmó que él no apoyaba el voto en blanco en términos absolutos; simplemente planteaba esa alternativa. Quienes sí defendieron tal opción democrática fueron los escritores nicaragüenses Gioconda Belli, Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez en las elecciones al congreso de su país en 2001. En España, en los comicios del mismo año de la novela de Saramago, fueron emitidas un total de 406.620 papeletas en blanco, un 1'57% del total, récord de nuestra democracia reciente. La cantidad de votos en blanco se ha multiplicado por nueve desde las primeras elecciones, celebradas en el año 1977, y sigue creciendo imparablemente. Y no por azar sucede tal cosa en la realidad política de varios países y en la novela del Nobel portugués.

Precisamente cuando comenzaba el nuevo milenio, en el que estaría consolidándose lo que en mi libro *Morderse la lengua* me atrevo a denominar, recordando a Marshall McLuhan, *Galaxia Post-*, no debe resultar extraño que el prefijo de marras se le haya pegado también a la propia democracia. Ya en 1993 Jean-Marie Guéhenno había optado por la radicalidad mortuoria en *La fin de la démocratie*. Pero ahora el politólogo Colin Crouch (2001; 2005; 2020) ha puesto en circulación el término *posdemocracia* para reflejar la evolución posmoderna de regímenes políticos de esta naturaleza que van perdiendo algunos de sus fundamentos y atributos característicos. Una sociedad posdemocrática sería aquella que parece mantener las instituciones que la acreditarían como tal si no fuera porque cada vez las está convirtiendo más en puras carcasas vacías.

Se mantienen los tres poderes del Estado, pero cada vez más se deturpa la independencia entre ellos que estableció Montesquieu;

sigue habiendo elecciones, pero los procesos que conducen a ellas son objeto de todo tipo de manipulaciones desde dentro y desde fuera del país, sin descartar la comisión de pucherazos o, incluso, el aviso de que se impugnarán los resultados si no se resulta ganador, como amagó Donald Trump en vísperas de las elecciones presidenciales de 2020 con el esperpéntico resultado del asalto al Capitolio el día de Reyes de 2021. Se mantiene abierto el parlamento, pero si no es manejable por el ejecutivo se inventa otra cámara paralela como ha ocurrido en la Venezuela chavista de Maduro; teóricamente, existe libertad de expresión, pero la corrección política ejercida desde la sociedad civil y secundada desde instancias de gobierno aplica el principio de la “tolerancia represiva” formulada por Herbert Marcuse en los años de la guerra de Vietnam y ejecuta esa nueva forma de los autos de fe inquisitoriales que son los procesos no reglados de la llamada *cancelación*; y se destruye el principio de veracidad en la comunicación y el debate político mediante las múltiples formas de posverdad que los medios tradicionales y, sobre todo, las redes sociales contribuyen a difundir ecuménicamente contando para ello con la complicidad de los propios ciudadanos, felices de ser engañados, convencidos de que la verdad está ya en los hechos alternativos y comprensivos ante las otras artimañas del *Trumpspeak*.

A muchos, las propuestas de Crouch nos parecen oportunas y plenas de sentido, y *Ensaio sobre a lucidez* no es, en rigurosa coetaneidad, en nada ajeno a ellas. Mas por su propia naturaleza, no me extraña que en torno Crouch, como también a Saramago, exista controversia, nutrida por interpretaciones diferentes de lo que está ocurriendo en este terreno a cargo de politólogos como Jens-Christian Rabe, Jürgen Kaube, Paul Nolte, Dirk Jörke y otros.

Por mi parte quisiera destacar que tal deriva posdemocrática, tan patente en los Estados Unidos de la égida Trump, con antecedentes como los de la Italia de Berlusconi y concomitancias en el

Brasil de Bolsonaro, se da también en la línea del populismo definido ideológicamente por Laclau, Mouffe y en general los posmarxistas posfundacionalistas. Unos y otros comparten un mismo empeño en el deterioro de la comunicación, para lo que cuentan con los instrumentos insustituibles de la posverdad y la corrección política; en volver a la implementación de privilegios para determinados individuos o grupos identitarios; y en proclamar a los cuatro vientos que ya no existen las clases sociales de siempre, lo que redundará en el desapego hacia los intereses comunes.

Varios de estos síntomas o indicios aparecen ya apuntados en las distopías novelísticas más destacadas, a las que yo desearía unir la de Saramago. Quizá mejor que las de Zamiatin, Orwell o Nabokov, la que se acerque más a la posdemocracia sea la de *Un mundo feliz* publicada por Aldous Huxley en 1932 y evaluada por el propio autor en cuanto al cumplimiento de sus previsiones en 1958.

Lo sucedido en cuanto a la recepción polémica, en clave política, de *Ensaio sobre a lucidez*, había asomado ya dieciocho años antes con *A jangada de pedra*, publicada en 1986, el año de la incorporación a la Unión Europea de España y Portugal. La distopía aquí nace del hecho peregrino de que en los Pirineos se abra una zanja que permite la deriva de la Península Ibérica que amenaza en sus singladuras a archipiélagos como las Azores para acabar recalando en el Atlántico Sur.

Aparte de la amenaza física del desplazamiento descontrolado e imprevisible de una inmensa balsa de piedra con 600.000 kilómetros cuadrados de extensión, las consecuencias geopolíticas del acontecimiento recuerdan la organización distópica del globo dibujada por George Orwell en *Nineteen Eighty-Four*, sin ignorar las económicas, sociales o culturales que afectarían a los individuos y a los Estados. Y así, el libro fue entendido de múltiples maneras, según su propio autor, “sobretudo negativas. Foi dito e mil vezes redito que era um

livro contra a Europa que se estava a construir, como se um mero romancista pudesse competir com factos económicos e políticos de semelhante dimensão” (Saramago, 2013: 35).

Pero el propio autor enarbolará la bandera de una interpretación totalmente opuesta, a la que la *distopía* de los más contrapone una *utopía* que defiende como el sentido último que su novela encierra, en cierto modo equiparable a su defensa contra la desnaturalización de la democracia implícita en el mensaje de *Ensaio sobre a lucidez*. Se trata ahora de propugnar un ideal deseable pero todavía no alcanzado. Europa como una *utopía posible* no solo por ser quien de alcanzar y perpetuar la unidad entre varias decenas de países, protagonistas históricos de cientos de guerras entre ellos hasta la terrible que concluyó en fecha tan próxima todavía como 1945 y que acabó implicando al mundo entero, sino por un objetivo precisamente extensible más allá de sus propias fronteras: el objetivo de una utopía global, por decirlo con un adjetivo de este momento.

José Saramago cifra su lectura utópica –no distópica– de *A jangada de pedra* en lo siguiente: “que a Europa deixasse de ser o continente egoísta que foi até hoje para se converter (...) numa entidade moral que acrescentasse ao que tem de positivo uma dimensão que até agora não assumiu, de tal maneira que viesse a ser no mundo um elemento de defesa dos valores de humanidade e reconhecimento dos direitos dos povos que no passado, e seguramente também no futuro, de uma forma ou de outra foram e continuarão a ser ignorados. (...) uma espécie de proposta para a formação de uma nova área cultural, que não seria já a bacia cultural mediterrânica, porque essa cumpriu o seu papel, mas sim uma bacia cultural do Atlântico Sul. (...) É a utopia, justamente o contrário do romance histórico” (Saramago, 2013: 36).

Y ratifica esta manifestación, incluida en “Da estátua à pedra – O autor explica-se” en el discurso del 7 de diciembre de 1998

ante la Academia sueca explicitando este escenario: la Península Iberica, “grande ilha flutuante (...) em direção ao Sul do mundo, (...) a caminho de uma utopia nova”, propiciada por su encuentro con los pueblos de ambos lados del Atlántico desafiando el dominio de USA. En suma: “Uma visão duas vezes utópica entenderia esta ficção política como uma metáfora muito mais generosa e humana: que a Europa, toda ela, deverá deslocar-se para o Sul, a fim de, em desconto dos seus abusos colonialistas antigos e modernos, ajudar a equilibrar o mundo. Isto é, Europa finalmente como ética” (Saramago, 2013: 82).

En otros títulos del ciclo que me atrevo a calificar como “distópico” a propósito de la trayectoria creativa de Saramago este rasgo podría parecer menos presente. No lo creo así. Por ejemplo, a propósito de *O homem duplicado*, el asunto de esta novela, el doble perfecto al que Heine denominara “mi pálido camarada” en “Der Doppelgänger (Nemesis)”, poema musicado por Schubert, tuvo amplio predicamento psicoanalítico, lo sigue teniendo en medios esotéricos y cobra especial actualidad con los experimentos científicos de la clonación. Después de *A caverna*, vuelve a planteársenos aquí otra cuestión vital desde una pura consideración humanística: ¿Hasta qué punto nuestra identidad individual soportaría la existencia de un sosias perfecto de cada uno de nosotros, singularizado entre los siete mil millones de nuestros coterráneos? Pero lejos de abordar tan ardua cuestión en clave filosófica, el Premio Nobel prefiere en este caso desarrollar un discurso novelístico estructurado con rara maestría, donde el lector, llamado con frecuencia a colaborar por un autor implícito siempre presente y omnímodo, queda inmerso desde la primera página en una intriga no solo encadenada por la secuencia de los hechos, sino inducida por la propia textualidad.

En algún momento de *El hombre duplicado*, su protagonista, un verdadero “hombre sin atributos”, solitario, insatisfecho consigo

mismo, desnortado y sumido en la depresión, se siente “como se estivesse a disputar uma partida de xadrez” (Saramago, 2014c: 295), y algo hay de ello en el juego que articula esta novela, plenamente consciente, por otra parte, de su condición de tal. El propio Tertuliano Máximo Afonso, que así se llama el protagonista, se siente también personaje de novela, de una novela inverosímil “porque ninguém acreditaria em semelhante história” (Saramago, 2014c: 160): la historia del descubrimiento de un duplicado de sí mismo entre los actores secundarios de varias películas de la serie B, de las pesquisas que le conducen a identificar al correspondiente actor, Daniel Santa-Clara, nombre artístico de Antonio Claro, con el que entra finalmente en contacto, lo que cambia radicalmente el sentido de sus vidas y precipita un primer desenlace acorde con la idea de que es inhumana, y por lo tanto inviable, la existencia de dos seres humanos idénticos en un mismo mundo.

Como en *La caverna*, el novelista portugués arropa sus inquietudes ante la deshumanización alienadora que se cierne sobre nosotros volviendo la mirada hacia la cultura griega. *O homem duplicado* se rige, en su impecable secuencia argumental, de los viejos recursos aristotélicos de la *peripecia* y la *agnición*, los bruscos cambios de rumbo y el reconocimiento de identidades veladas, no en vano se considera aquí a Homero el padre de los novelistas occidentales (Saramago, 2014d: 279). Y todo ello amparado en la certeza de que la fantasía nunca supera a la evidencia de las cosas, o que, como se recuerda citando a Verne, “lo que llamamos hoy realidad fue imaginación ayer”. El mito platónico cede su lugar así al homérico de Casandra, encarnada en una de las tres espléndidas figuras femeninas de la novela, la madre de Tertuliano Máximo que le advierte que lo aparente de su relación con Antonio Claro no es lo real, sino un principio de destrucción, consejo que su hijo solo asumirá para actuar en el segundo e inopinado desenlace. Porque Saramago nos sorprende

hasta el último momento, por más que con continuos insertos meta-narrativos, característicos de ese distanciamiento que por diversos medios gusta interponer entre él y sus personajes, nos lleve prácticamente de la mano. *O homem duplicado* es todo un festival de *tours de force* novelísticos, en cuanto al planteamiento de la historia y su resolución en un discurso estilísticamente impecable en el que el diálogo, escueto y sustancioso, está perfectamente integrado en la narración, y los personajes del drama conviven con otro de índole alegórica, ni más ni menos que el Sentido Común. El equilibrio de todos los componentes es tal que el desenlace hace uso de aquel patrón de clepsidra que Forster admiraba en *Thais*, de Anatole France. Me refiero al quiasmo entre las dos parejas formadas por los “duplos absolutos” masculinos y sus compañeras, María Paz y Helena, que se resuelve semánticamente con una rara y hermosa combinación de tragedia e idilio.

En su larga conversación con Carlos Reis, ante la provocación intelectual de su contertulio, el escritor da cumplida cuenta de sus ideas sobre la novela que iluminan los principales rasgos característicos de toda su obra hasta *As intermitências da morte*. Habla, por caso, de su inclinación a la *fábula*, entendida como ficción artificiosa con que se encubre o disimula una verdad, y, complementariamente, a la *alegoría*, en virtud de la cual lo representado significa otra cosa diferente. De todo esto se sigue una concepción de la novela no solo como relato sino también como espacio para la reflexión. Así sucede en esta última novela del ciclo “distópico”, ambientada en un inominado país sin mar, con diez millones de habitantes, regido por una monarquía parlamentaria. Saramago, que no deja jamás de fustigar la ramplonería intelectual de nuestra época, confiesa a Reis que sus obras nacen todas de un mismo impulso: darse respuesta a una serie de cuestiones sin resolver. Por otra parte, realiza un eficaz aprovechamiento narrativo de una retórica y una dialéctica que nos conducen

a un tratamiento político de las tramas, por cierto no excluyente de otros registros. Como también ocurría en obras suyas anteriores en las que ya me he fijado, la circunstancia bien peregrina que genera el texto de *As intermitências da morte* da lugar a un desarrollo discursivo en donde la vieja arte sofisticada de dominar las voluntades a través de la palabra se manifiesta sobre todo en la práctica del lenguaje por parte de los gobernantes y de los periodistas en cuanto detentadores del cuarto poder.

Como ya se ha apuntado, las tramas de Saramago se tejen en virtud de la cadena lógica de causas y efectos que la situación de partida impone. *As intermitências da morte* comienza y termina con la misma frase: “No día seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2014e). Pero no se trata por ello de una novela estática o circular. Como su propio título da a entender, a la renuncia inicial a cumplir con su cometido sucede, siete meses más tarde, el regreso de la Parca, que recurre ahora al macabro procedimiento de anunciar por carta, con siete días de plazo, la visita fatal. Mas en las cien páginas finales la novela da otro significativo quiebro. La Muerte ha de relacionarse con la más recalcitrante de sus víctimas, un violonchelista que parece estar a salvo de su guadaña. El desenlace repite el idilio amoroso de novelas anteriores como *A caverna* o *O homem duplicado*, solo que aquí se hacen amantes la Muerte, encarnada en mujer, y su supuesta víctima, el músico, lo que abre otro período de indeseable inmortalidad para los humanos.

En el caso de dos de los más destacados autores de distopías, Zamiatin y Orwell, se dio la contradicción entre sus respectivas posturas y acciones políticas, muy próximas al marxismo, y sus descripciones de sendas sociedades sometidas a una alienación dictatorial inspirada en regímenes totalitarios de signos opuestos pero coetáneos en la Europa de los primeros decenios del siglo XX.

José Saramago nunca dejó de afirmar su condición de comunista, si bien contrario a cualquier tipo de “literatura de partido, coisa que, aliás, parece que se pode deduzir facilmente daquilo que fiz até hoje”. Afirma con razón, trayendo a colación la obra de Georges Duby, que “não se pode declarar que o marxismo morreu, quando pessoas que não são marxistas reconhecem e afirmam que o marxismo lhes foi útil” (in Reis, 2013: 75, 77). Pero a la vez añade: “quando digo que sou ateu é com esta grande ressalva e dizendo sempre que tenho, evidentemente, uma mentalidade cristã, que não posso ter outra mentalidade senão essa” (in Reis, 2013: 142).

Ambas referencias llevan implícitas, como creencias o ideologías, un impulso utópico más que distópico, lo que en mi criterio explica la singularidad de las novelas de José Saramago a las que me he estado refiriendo como pertenecientes al ciclo o tendencia contemporáneo iniciado por los novelistas ruso e inglés ya mencionado, secundados, entre otros, por sendos compatriotas de ambos como fueron Aldous Huxley y Wladimir Nabokov.

Distopía, para Saramago, es toda negación del más alto fundamento del humanismo libertador que según Gómez Aguilera siempre orientó su visión del mundo. Humanismo quintaesenciado en un personaje fundamental, la heroína del *Ensaio sobre a cegueira* que reaparecerá como víctima propiciatoria en *Ensaio sobre a lucidez*. Es la esposa del médico, la única que permanece vidente “porque havia sido capaz de compaixão, de amor, de respeito, de manter um sentido de profunda dignidade na sua relação com os outros, porque, reconhecendo a debilidade do ser humano, foi capaz de compreender. E assim nasceu o único personagem que não perde a visão neste mundo de cegos” (Saramago, 2013: 44).

REFERENCIAS

- CROUCH, Colin (2001). *Coping with Post-Democracy*. Londres: Fabian Society.
- (2005). *Post-Democracy*. Cambridge: Polity Press.
- (2020). *Post-Democracy. After the Crises*. Cambridge: Polity Press.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2013). “A estátua e a pedra. O autor diante do reflexo da sua obra”, in José Saramago. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo* (53-67). Lisboa: Fundação José Saramago.
- GUÉHENNO, Jean-Marie (1993). *La fin de la démocratie*. Paris: Flammarion.
- HUXLEY, Aldous (1994). *Brave New World Revisited*. Londres: Chatto & Windus [1958].
- REIS, Carlos (1998). *Diálogos com Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (2004). *Transmodernidad*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial.
- SARAMAGO, José (2013). *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- (2014a). *Ensaio sobre a lucidez*. 6.^a ed., Lisboa: Porto Editora [2004].
- (2014b). *Ensaio sobre a cegueira*. 26.^a ed., Lisboa: Porto Editora [1995].
- (2014c). *O homem duplicado*. 6.^a ed., Lisboa: Porto Editora [2002].
- (2014d). *A caverna*. 5.^a ed., Lisboa: Porto Editora [2000].
- (2014e). *As intermitências da morte*. 8.^a ed., Lisboa: Porto Editora [2005].
- (2015). *A jangada de pedra*. 19.^a ed., Lisboa: Porto Editora [1986].
- VILLANUEVA, Darío (2021). *Morderse la lengua. Corrección política y posverdad*. Barcelona: Espasa.

