

**Asociación de Profesores
de Literatura del Uruguay**

Comisión Directiva

Presidente: María José Larre Borges

Vicepresidente: Daniel Nahum

Secretaria: Alejandra Torres

Tesorero: Rodrigo Clavijo

Vocal: Fernando Alonso

Consejo Editor de la revista [sic]

María José Larre Borges

Daniel Nahum

Alejandra Torres

Rodrigo Clavijo

Fernando Alonso

Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat

Roberto Appratto

Hebert Benítez

Elvira Blanco

Carina Blixen

Oscar Brando

Luis Bravo

Margarita Carriquiry

María del Carmen González

Gustavo Martínez

Alicia Torres

Silvia Viroga

Diseño y diagramación

Rodrigo Camy Betarte

levedad@gmail.com

Corrección

Inés Pereira Larronde

Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi

en base a diseño original de Alicia Cagnasso

Revista [sic]. Año II. #4 - Mayo de 2012.

ISSN 1688-938X

A.P.L.U.

Av. 18 de julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

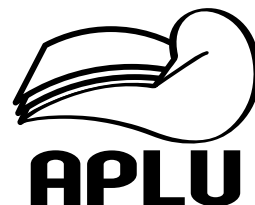
Telefax (+598) 2403 6506

apl1992@gmail.com | *www.aplu.org.uy*

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI, Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.



Impreso en Tradinco S.A.
Minas 1367 - Montevideo - Uruguay
Tel. 2409 4463
D.L. 341-575 / 10.
Edición amparada en el decreto 218/996
(Comisión del Papel)
www.tradinco.com.uy



SUMARIO

**06. Los héroes, el barrio y la nostalgia.
La cuestión heroica en "Las tetas de Devoto",
de Alejandro Dolina**

José Pablo Arenas

**13. Las dos historias, de Felisberto Hernández:
la escritura como acto de sublimación, entre
transparencia y opacidad**

Beatriz Colaroff y Daniel Nahum

**19. Sombras blancas: la antiutopía en
Ensayo sobre la ceguera, de José Saramago**

Leticia Collazo Ramos

**36. Ronda de poetas: una performance
constante sobre el eje de la poesía**

Lucía Delbene y Cecilia Gerolami

43. Una página de Rodó

María de los Ángeles González Briz

**48. Textos temblad. El Himno Nacional:
de poesía a canción, modos de apropiación**

María José Larre Borges

sic

(Del lat. *sic*, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

In Memoriam - Carlos Fuentes (1928-2012)

Los años con Laura Díaz (1999, fragmento)

Editorial

Estimados socios, estimadas socias:

Los integrantes de la Comisión Directiva de la APLU tienen el gusto de dirigirse a ustedes a través de este nuevo número de la revista [sic], proyecto editorial que tuvo su origen en el período pasado. En pos de esa continuidad, nuestro deseo es proseguir con la senda abierta por los compañeros de la Directiva anterior, retomando y profundizando la idea de una revista de corte netamente académico y arbitrada. Este espacio de intercambio constituye uno de los proyectos de difusión entre nuestros colegas que, a partir de ahora, se publicará semestralmente.

Este, nuestro cuarto número, está dedicado a la Literatura Latinoamericana, rindiendo un especial homenaje a quien fuera uno de sus más destacados exponentes: Carlos Fuentes, mexicano universal.

Queremos destacar que la edición de la revista está, además, enmarcada dentro de las actividades culturales llevadas adelante por nuestra

Asociación. En este número, por ejemplo, se publican algunos de los artículos presentados en el pasado Curso de Verano organizado por el Departamento Nacional de Literatura en el Instituto de Profesores "Artigas".

Dando continuidad a esos intercambios, en conjunto con la Comisión Organizadora de Nueva Helvecia, estamos llevando adelante los ajustes necesarios para que en el próximo mes de septiembre tenga lugar nuestro tradicional Congreso, que en esta oportunidad tendrá como sede la ciudad de Nueva Helvecia.

Finalmente, hacemos una exhortación para que todos y todas continúen presentando sus propuestas de artículos, para continuar fortaleciendo nuestra querida APLU, que este año celebra orgullosa sus primeros veinte años.

¡A seguir fortaleciendo esta herramienta de intercambio, profesionalización y actualización disciplinar!

II. Catemaco: 1905

El recuerdo, a veces, se puede tocar. La leyenda más citada de la familia tenía que ver con el coraje de la abuela Cósima Kelsen cuando, allá por los 1870, se fue a comprar los muebles y el decorado de su casa veracruzana a la ciudad de México y, al regresar, la diligencia en la que viajaba fue detenida por los bandidos que aún usaban el pintoresco atuendo del chinaco —sombrero redondo de ala ancha, chaquetilla corta de gamuza, pantalones con vuelo, bota breve y espuela sonora—. Todo botonado de plata antigua.

Cósima Kelsen prefería evocar estos detalles que contar lo que ocurrió. Después de todo, la anécdota resultaba mejor relatada y en consecuencia más increíble, más extraordinaria aunque más duradera y conocida, cuando la iban repitiendo muchas veces; cuando iba pasando —valga la redundancia— de mano en mano, ya que de manos (o más bien de dedos) se trataba.

Fue detenida la diligencia en ese extraño punto del Cofre de Perore donde en lugar de ascender a la bruma, el viajero desciende de la diáfana altura de la montaña a un lago de niebla. El grupo de chinacos, disfrazados de humo, surgió entre relinchos de caballo y trueno de pistolas. «La bolsa o la vida» era el santo y seña de los bandidos, pero éstos, más originales, pidieron «la vida o la vida», como si, agudamente, comprendiesen la altiva nobleza, la rígida dignidad que la joven doña Cósima les mostró apenas se mostraron ellos.

No se dignó mirarlos.

El jefe de la gavilla, un antiguo capitán del derrotado ejército imperial de Maximiliano, había rondado la corte de Chapultepec lo suficiente como para hacer diferencias sociales. Aunque era famoso en la región veracruzana por sus apetitos sexuales —el Guapo de Papantla era su mote— lo era también por la certeza con la que distinguía entre una señora y una piruja. El respeto del antiguo oficial de caballería, reducido al bandidaje por la derrota imperial que culminó con los fusilamientos de Maximiliano, Miramón y Mejía —¡las tres emes, mierda! —exclamaba a veces el supersticioso condotiero mexicano— hacia las damas de alcurnia, ya era instintivo y a la joven novia doña Cósima, viéndole primero los ojos brillantes como sulfato de cobre y enseguida la mano derecha ostensiblemente posada

sobre la ventanilla del carruaje, el bandolero supo exactamente lo que debía decirle:

—Por favor, señora, déme sus anillos.

La mano que Cósima había mostrado provocativamente, fuera del carruaje, lucía una banda de oro, un zafiro deslumbrante y un anular de perlas.

—Son mis anillos de compromiso y de bodas. Primero me los cortan.

Cosa que sin mayor pausa, como si ambos conociesen los protocolos del honor, hizo el temible chinaco imperial: de un machetazo, le cortó los cuatro dedos sobresalientes de la mano derecha a la joven abuela doña Cósima Kelsen. Ella no respingó siquiera. El salvaje oficial del imperio se quitó la pañoleta roja que usaba, a la vieja usanza chinaca, amarrada a la cabeza, y se la ofreció a Cósima para que se vendara la mano. El dejó caer los cuatro dedos en la copa del sombrero y se quedó como un mendigo altanero, con los dedos de la bella alemana a guisa de limosnas. Cuando al cabo volvió a ponerse el sombrero, la sangre le chorreó por la cara. En él, este baño rojo parecía tan natural como para otros zambullirse en un lago.

—Gracias —dijo la joven y bella Cósima, mirándolo, por una sola vez—. ¿Se le ofrece algo más?

Por toda respuesta, el Guapo de Papantla le dio un chicotazo en la grupa al caballo más próximo y la diligencia se fue rodando, cerro abajo, hacia la tierra caliente de Veracruz que era su destino más allá de la bruma montañesa.

—Que nadie vuelva a tocarme a esta señora —le dijo el jefe a su gavilla y todos entendieron que en ello, a ellos, les iba la vida, pero también que su jefe, por un instante y acaso para siempre, se había enamorado.

—Pero si se enamoró de la abuela, ¿por qué no le regresó los anillos? —preguntó Laura Díaz cuando pudo razonar.

—Porque no tenía otro recuerdo de ella —le contestaba la tía Hilda, la mayor de las tres hijas de Cósima Kelsen.

—Pero entonces, ¿qué hizo con los dedos?

—De eso no se habla, niña —le contestaba enérgica e irritada, la segunda del trío, la joven doña Virginia, soltando el libro en turno de los veinte que, orgullosamente, leía al mes.

Los héroes, el barrio, y la nostalgia: La cuestión heroica en “Las tetas de Devoto”, de Alejandro Dolina

José Pablo Arenas

“Siempre hay niebla en el Barrio del Dolor. Una niebla tan espesa que ningún hombre puede atravesar.
Hay, sin embargo, una puerta de claridad.”

Alejandro Dolina: *Lo que me costó el amor de Laura*

José Pablo Arenas

Estudiante del Instituto de Profesores “Artigas” en la especialidad Literatura.

Cantautor y letrista de tangos, ha compuesto junto a destacados músicos de la música popular rioplatense, como Saúl Cosentino, Raúl Garelo y José Ogivicki, entre otros. Como autor y letrista ha ganado diversos concursos, entre los cuales destacan el concurso “SADAIC” (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) de la canción 2008 y el concurso “Escribirte” 2008 de Buenos Aires.

En 2010, el poeta Horacio Ferrer lo incluye dentro de una antología de los nuevos poetas del Tango Contemporáneo. En 2011 es convocado como letrista uruguayo invitado en el congreso “ConectArte: las nuevas tendencias del tango”, organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Uno de los caracteres más notorios que presenta la literatura de Alejandro Dolina es la construcción de límites laxos y confusos entre la cotidianeidad de sus relatos y los prodigios mitológicos que la pueblan y que, en la mayoría de los casos, son el motor del tren de acción de la trama.

Desde la publicación de su primer libro, *Crónicas del Ángel Gris*, encontramos la formación de una mitología que se nos presenta en torno a una geografía barrial; característica que se continúa en el segundo libro del autor, *El libro del fantasma*. Hay una serie de seres mitológicos que pueblan el barrio transformándolo en un lugar peligroso y desconocido. El horizonte de los barrios se transforma en algo lejano, a partir del cual no se tiene noticia, una línea que separa lo desconocido, en la que los protagonistas se perderán en busca de un amor remoto de la infancia o de los favores del diablo que toma la forma de una prostituta hermosa, o tras amuletos que hacen resaltar las virtudes de quien los toma.

Podemos decir que esta idea de horizonte como marca de lo desconocido ha sido heredada de la tradición literaria, por ejemplo de *La Odisea*, y fue también retomada por Domingo Faustino Sarmiento durante el romanticismo latinoamericano en el siglo XIX. En el Capítulo II (“Originalidad y caracteres

argentinos”) de *Facundo*, en el apartado titulado “La poesía”, Sarmiento describe la capacidad lírica como una facultad del espíritu humano que nace de los paisajes naturales de la República Argentina. Dice el autor:

...¿qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar sus ojos en el horizonte y ver... no ver nada? Porque cuando más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y los sume en la contemplación y la duda. ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¿No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte. He aquí ya la poesía. (Sarmiento, 1964: 37)

Según Sarmiento, el hombre que se desempeña en medio de esos escenarios está poblado de temores, de lo que menciona como “incertidumbres fantásticas”. Son sueños que, aún despierto, lo asaltan y encienden su preocupación. El horizonte como algo incierto, borroso, que fascina y asusta al mismo tiempo, se repite en la obra de Dolina tanto en sus personajes como en sus acciones.

En los diferentes cuentos de Dolina el barrio surge como un lugar de límites borrosos, imposibles de establecer con claridad. Tal lo que sucede con el Barrio de Flores, uno de los elementos centrales del libro *Crónicas del Ángel Gris*. Esos horizontes que no se ven son los que esconden las desgracias dulces de los Hombres Sensibles.

En el cuento “El Atlas Secreto de Flores” se narra la ardua tarea que algunos cronistas, cartógrafos y dibujantes, asumieron con el fin de construir un mapa del barrio, descontentos con los tradicionales que mostraban la clásica red de calles, vías y líneas. Se dice en el cuento:

...algunos conocedores de la prodigiosa geografía del barrio tuvieron la preocupación de dar noticia más profunda de ella. La idea era evitar que los incautos llegaran a pensar que Flores era un sector de la ciudad como cualquier otro (...), existía la intención de indicar la existencia de túneles misteriosos, zanjones mágicos, casas embrujadas, recodos infernales y otros arcanos. (Dolina, 1996: 123)



Alejandro Dolina

Sin embargo, la tarea queda inconclusa, ya que es imposible descifrar el horizonte fantástico y la geografía del barrio del Ángel Gris, los testimonios de esa geografía son “sombra de una sombra”.

Otro ejemplo similar lo encontramos en el libro *Bar del infierno*, poblado de personajes que vagan en un bar infinito que se confunde con el infierno, y donde se encuentra un Narrador de Historias que profiere cuentos todas las noches:

El bar es incesante. Es imposible alcanzar sus confines. Del modo más caprichoso se suceden salones, mostradores y reservados. Nadie ha podido establecer cuál es la puerta del bar. La opinión mayoritaria es que no hay forma de salir de él. Sin embargo muchos buscan la salida (...) Generalmente, nadie vuelve a verlos (...), no hay otra cosa que el bar: el afuera no existe. (Dolina, 2005: 6)

La idea del horizonte que se desdibuja y a través del cual no se ve nada está presente, incluso, en la poesía que esos paisajes despiertan en los habitantes, y esta es otra característica que se relaciona con los

ALEJANDRO DOLINA

El libro del fantasma

Edición ilustrada por
Carlos Nine



COLIHUE

El libro del fantasma. Alejandro Dolina

límites de lo cotidiano y lo mitológico: en la literatura de Dolina, la mayoría de los personajes son poetas o manejan el arte del verso.

Así las Sirenas de Santa Rita: "Aquí cantan las sirenas/ sirenas de Santa Rita/ Lo que te dan con el cuerpo/ con el alma te lo quitan." O un diablo que desarrolla una décima perfecta en una payada de contrapunto al ser desafiado por el payador de un garito de mala muerte: "Soy el diablo y por lo tanto/ acepto su desafío./ Sepa que este canto mío/ ya ha vencido al viejo Santos./ Pero yo gratis no canto,/ quiero una apuesta ambiciosa./ Pregúnteme cualquier cosa,/ mas, si contesto, le digo:/ llevaré su alma conmigo/ a la Región Tenebrosa". También el Ángel Gris, que mientras reparte sueños canta un vals compuesto por él mismo: "Tengo un sueño dorado, imposible/ tan hermoso que todos lo quieren/ Y otro negro, perverso y terrible/ el que no se despierta se muere".

Otro de los aspectos que hacen a esa fusión de fronteras entre lo mitológico y lo cotidiano es la creación de leyendas a partir de los elementos del paisaje barrial; mitos que nacen de los personajes y seres fantásticos que habitan el barrio. Tal el caso de la leyenda de la "Murga del tiempo", una murga cuyas canciones encantadas obligan a aquel que las oye a bailar por siempre. Sólo quienes la han visto la

conocen, ya que están obligados a seguir bailando. Manuel Mandeb, el polígrafo de Flores, ha logrado escapar gracias a un paso de baile equivocado.

Lo que se ve aquí es la suposición de una tradición oral del mito, transmitida por Mandeb. Igual que los mitos tradicionales, ha llegado más tarde a la escritura. Lo mismo pasa con el de "La calle de las novias abandonadas", "El Corso Triste de la Calle Caracas", "El árbol silbador" o la puerta del Doctor Fortlensa, que era de un roble parlante, aunque en este mito los sonidos o gemidos de la puerta son atribuidos por los Hombres Sensibles a Lucía, la hija del Doctor, y al carácter efusivo y fervoroso de sus novios.

El aspecto que analizaremos a continuación tiene que ver justamente con una de esas leyendas, se trata de la construcción que hace Dolina del héroe en ese criterio de mito y cotidianidad. En particular, nos detendremos en la forma que el autor da a lo heroico en el cuento "Las Tetas de Devoto".

La acción parte de una leyenda oída por los Hombres Sensibles de Flores: una mujer oculta en su escote los pechos más hermosos del mundo, y en sus misterios, el hombre que alcance a verlos conocerá el "Gran Secreto, las terribles verdades de la vida, el arte y el amor".

Para realizar un análisis ordenado del cuento, lo hemos estructurado de acuerdo a tres partes. La primera funciona como preludeo o introducción, aquí el narrador presenta el marco de la leyenda y a su protagonista, Isabel, obviando algunos detalles. La segunda parte se centra en el momento en que Manuel Mandeb, el iniciador de la búsqueda, escucha la leyenda y siente el llamado de encontrar a Isabel. Finalmente, la tercera parte trata sobre el viaje de los Hombres Sensibles al encuentro del Gran Secreto.

Realizaremos el análisis de la cuestión heroica a la luz del libro *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell. Considerando algunos de los mitemas nos referiremos a una "cuestión heroica", y más adelante aclararemos por qué. Por mitema entenderemos, según el concepto dado por Leví Strauss, un fragmento que no se puede reducir de un mito, una unidad que es constante. Se trata de un elemento simbólico - mítico que siempre aparece intercambiado y asociado de diferentes maneras a otros mitemas, o unido en relaciones más complejas, por ejemplo en la formación de un héroe. En tal caso, podemos decir que son las unidades por las que transita el héroe para enfrentarse a su destino y consolidarse como tal.

El inicio de "lo heroico" se da con el mitema del llamado, presente en el cuento al comienzo de lo que hemos estructurado como la segunda parte. Manuel Mandeb escucha la historia completa de la leyenda de Isabel de boca de Letrina, uno de los Narradores de Historias. Éste narrador se presenta como un

individuo maloliente, de aspecto desagradable, quien narra cuentos por algunas monedas. Alrededor de este personaje se crea una atmósfera de fascinación por lo que los Hombres Sensibles desconocen; eso que es desagradable capta su atención y logra que ellos vayan todas las noches a hacerse referir la historia. El lugar a donde van a oír los cuentos de este narrador es una casa en ruinas, un espacio desconocido, que ya no presenta rasgos de utilidad o vida, pero que sin embargo, a nivel simbólico, es un sitio cargado de pasado, un lugar que en su estructura recuerda el paso del tiempo que todo destruye. Aparecen entonces dos cosas que funcionan en realidad como el motor de los Hombres Sensibles; el pasado es la nostalgia y el paso del tiempo es la tristeza.

Con respecto al nombre de ese narrador, hay ahí un juego de significados. En principio, se percibe la familiaridad entre ese guía y algo desagradable como una letrina, y al mismo tiempo podemos reparar en el juego sonoro de letrina con "letras", como letras pequeñas, lo que se relaciona con la importancia de este narrador como guía y "contador" de historia que, al mismo tiempo, participa y es parte del destino del héroe, una especie de apuntador o dador de letra, en este caso de los Hombres Sensibles.

A partir de esta segunda parte, el cuento se adentra en una atmósfera en la que ronda siempre la presencia femenina. Sabemos que la poseedora del secreto de la vida, la muerte y el arte es una mujer, y que además para conocer ese secreto es necesario ver sus senos, un elemento íntimo, representante de la feminidad y la sexualidad femenina. Esta atmósfera irá avanzando, y uno de los puntos de su curso es el hallazgo, por parte de uno de los hombres de Flores, de un elemento sobrenatural: "Durante todo el verano, los Hombres Sensibles buscaron indicios y esperaron señales. El seis de marzo, Manuel Mandeb encontró una herradura de plata. Entonces perdió toda compostura". Esta herradura de plata es un elemento conciliatorio entre dos posibles simbologías. Mas allá de la tradición popular, según la cual una herradura es símbolo de suerte, este amuleto, como trabajo del herrero, es una señal del desempeño divino. De hecho, según uno de los antiguos textos sagrados de la India (el Rig-veda), el creador del mundo es un herrero. Pero además está presente el elemento de la plata, material con el que está hecha esa herradura. Los colores plateado y dorado son una marca de la inteligencia divina, pero sobre todo el plateado simboliza, por su cercanía a la luna, el poder divino de la feminidad. Es la herradura de plata un elemento que devela a Mandeb la inevitabilidad de su destino.

En medio de la búsqueda de orientación para el llamado, es el amuleto que guía y empuja al héroe a través de los demás mitemas. Este amuleto le servirá

para hacer frente al miedo de no ser el hombre indicado, ya que de no serlo las consecuencias del Gran Secreto serían fatales: "Hay un solo hombre señalado por el destino para asomarse a todos los misterios del Universo. Si otro caballero se atreviera a espiar lo que no debe, moriría en el acto". Además de la herradura se suma como elemento sobrenatural la visión de una casa que se le presenta en un sueño. Mandeb da por suficiente el dato soñado y entonces se produce un primer cruce del umbral, el inicio del viaje.

El viaje se inicia con la búsqueda de la casa de la Tetona de Devoto. Parado en una esquina, Manuel recita un dictamen que da inicio al viaje; nuevamente aparece un actitud poética en un personaje de Dolina. Este mitema se realiza de noche, bajo una luna brillante. La noche vuelve a oficiar como manto protector de lo desconocido, como aquello que asusta a los héroes pero al mismo tiempo los atrae fatalmente hacia su destino, es la fascinación misma por el peligro, por lo que no se conoce. Un caminar hacia el horizonte incierto que mencionábamos al inicio. De la misma manera se repite el símbolo de la luna, continuando la atmósfera femenina que domina el cuento.

El cruce del umbral y el viaje son el territorio de lo incierto, allí donde hay una proyección de lo que es inconsciente. Los héroes de este cuento ya han

El corso triste de la calle Caracas de *Crónicas del Ángel Gris*.
Ilustración de Carlos Nine



enfrentado el destino de encontrarse con la mujer que guarda el Gran Secreto, han aceptado su condición. Al mismo tiempo hay una proyección de la libido en ese espacio borroso del destino, es decir, quieren tener el conocimiento, pero al mismo tiempo quieren tener contacto con la sexualidad femenina, es el concepto de “placer complicado”, al igual que los marinos que oyen y siguen el canto de las sirenas. El viaje es iniciado por los Hombres Sensibles: el pensador Manuel Mandeb, el poeta Jorge Allen, el músico Ives Castagnino, el tahúr Bernardo Salzman y el quinielero Jaime Gorriú. Se opera el inicio de la autoaniquilación del ego de los héroes, tomados de su destino ya están en “el vientre de la ballena”.

Anduvieron dando vueltas cerca de una hora más. A veces, interrogaban a los caminantes, pero nadie supo decirles nada. Finalmente, el olfato de Mandeb – o la casualidad – los condujo hasta una calle que iba agonizando hacia la General Paz. En el rincón, más oscuro de la cuadra, Manuel Mandeb pegó un salto. – Es aquí...es aquí. Ésta es la casa que soñé. Aquí vive Isabel. (Dolina, 1999: 126)

Una vez en el lugar y dispuestos a entrar, aparecen tres elementos que les sirven de advertencia, son los guardianes del segundo umbral que, como dice Campbell, “apartan a los que son incapaces de afrontar los grandes silencios del interior”. El primero es una anciana que tras ser consultada sobre la presencia de Isabel en la casa les dice que se vayan; funciona como símbolo del precipicio, de lo que está oculto. El segundo es el canto de una lechuza en lo alto de los árboles; esta ave, como guardián, es un presagio de dolor, de oscuridad e incluso de muerte; es el dolor que se hará presente al entrar a la casa, tanto en alguna de las pruebas como una vez que esté completa su hazaña. El tercero de los augurios es el sonido de un piano que se escucha desde el interior de la casa y que toca el vals “Lágrimas y sonrisas”. Nuevamente hallamos una conexión entre el título del vals y el destino del héroe: la tristeza, el placer que al mismo tiempo duele.

Los hombres cruzan la reja y caen en un yuyal, han atravesado el segundo umbral, e inmediatamente se enfrentan a su primera prueba: aparecen unos perros negros que los atacan y les muerden los tobillos; de ahí en más caminar será para ellos algo doloroso, está marcado el carácter del destino, ya están allí y el contacto con su condición de héroes es algo que duele.

Los perros se apartan bajo la orden de un silbido y aparece la segunda prueba: deberán enfrentar a un

gigante que viene a alejarlos diciéndoles también él que Isabel no existe. En este caso, además del placer complicado, se da el “destrudo parricida”, es decir, la necesidad del héroe de matar su propio ego. Dentro de la atmósfera femenina, el gigante es el héroe mismo que debe vencerse, es su ego el que debe aniquilarse, sacrificarse, para lograr su destino. Este gigante representa los instintos paternos que lo alejan de su destino, es la razón que intenta apagar el fuego de la pasión que marca al héroe. Nuevamente la prueba es superada cuando los hombres le entregan el amuleto que llevaban consigo, la herradura de plata encontrada por Mandeb. A continuación, los hombres entran a la casa y allí se termina de completar la atmósfera de feminidad que domina el cuento.

La casa, como lugar en el que esperan encontrar algunos de los secretos del universo, es el elemento femenino, es el arca donde nuestros héroes vuelven a la mujer, donde van a encontrar la belleza, la sexualidad y la sabiduría. Allí se adentran en el laberinto de su propio espíritu, donde se enfrentarán a la mujer como tentación, al encuentro con la diosa y a la mujer como elemento de tristeza, miedo y desengaño.

Estos héroes han llegado hasta aquí y han superado las pruebas siendo un grupo, a diferencia de la mayoría de las epopeyas, tragedias o leyendas donde se ve a un héroe que se enfrenta a su destino solo. Esta idea no es una novedad absoluta, por ejemplo en la novela *El*

Refutación del regreso, de *Crónicas del Ángel Gris*.
Ilustración de Carlos Nine



sueño de los héroes de Adolfo Bioy Casares hay caracteres similares; un grupo de amigos, de gente de barrio, por un llamado e iniciativa de uno de ellos, se enfrenta a una suerte de destino heroico, aunque quien atraviesa los mitemas y está en ese decurso es el protagonista, Emilio Gauna, quien además es el que recibe las consecuencias de “lo trágico”.

En el cuento de Dolina, los personajes no sólo atraviesan los mitemas en grupo, sino que además se necesitan y complementan. Su condición de “atorrantes de barrio” los limita en sus virtudes, pero al mismo tiempo los lleva unidos a su destino; las características de héroe las forman entre todos: Mandeb es el hombre que piensa, que equilibra razón y pasión; Jorge Allen es el poeta picaflor, es quien domina el arte del verso y deja que la pasión se adueñe por completo de su espíritu; Ives Castagnino es el músico, quien domina el arte de la musicalidad y sus complejas redes armónicas; y quizá los personajes más barriales sean Bernardo Salzman, un jugador, un hombre que debe su vida al azar y que de alguna manera enfrenta los peligros de la muerte en cada mesa; y Jaime Gorriú, el quinielero, un hombre netamente barrial, que domina los códigos, los paisajes y las modalidades del barrio. Si bien es Manuel Mandeb el que en algunas ocasiones dirige las acciones, él sabe sobre la necesidad de enfrentar al destino en grupo, de hecho defiende la idea en tres ocasiones. La primera, antes de emprender el viaje: “...solamente un hombre ha sido señalado para este asunto. Pero si entre nosotros está el elegido, ya habrá tiempo de conversar. Y tal vez la visión de uno será la visión de todos”. La segunda vez, en medio de la prueba contra el gigante, cuando este exige que pase un hombre solo: “Los señores vienen conmigo. Yo me hago responsable”. Y la tercera vez la encontramos en la última prueba, antes de ver a Isabel: “Mis amigos se quedan. Han sufrido mucho para llegar aquí”.

Los personajes, antes de llegar a Isabel, son guiados por alguien a quien creen conocer, y el misterio se devela cuando se nos dice que se trata de Letrina, aquel narrador causante de las desgracias del llamado. Este contador de historias funciona como una especie de Virgilio en la *Divina Comedia*, que llama y recorre los infiernos con los héroes. Es un guía que, como él mismo dice, está “terminando de contar una historia”.

Finalmente llegan a la última prueba antes de encontrarse con Isabel. Es la prueba más importante, cuando el problema del primer umbral, de no volver hacia atrás, de estar cursando la autoaniquilación del ego llega a su punto máximo. En esta prueba quedará claro si el destino del héroe puede cumplirse o si la muerte se esconde detrás de todo aquello que lo ha llamado hasta allí. En esta última prueba se les presenta una mujer hermosa de nombre Ivette, quien propone tres juegos en los que se ve el clímax de ese ambiente



El arte de la impostura, de *Crónicas del Ángel Gris*.
Ilustración de Carlos Nine

sensual y femenino. Los hombres deberán acertar su suerte a través de besos y caricias en sus manos, sus pechos y mejillas, el ingenio y la sensualidad femenina están puestos en un alto grado ante los héroes, pero ellos deben dominar su pasión para acertar en la prueba que los llevará al encuentro con la diosa. Los Hombres Sensibles superan también esta prueba, dominan sus pasiones, sanan sus dolores y evitan la muerte. Han llegado por fin al encuentro con Isabel.

Aparece la hembra fantástica, y según se dice, sus ojos lo conocen todo. Allí están ante su situación última, aquí se definirá su vida. Es como aquel que sigue el horizonte de un laberinto y quiere volver hacia atrás, pero en este caso no se puede, y esta instancia acabará por definir cuál será el final del héroe. Ya no hay éxtasis pasajeros, de aquí en más se acabarán los momentos pequeños de felicidad; los gigantes y las mujeres tentadoras ya han sido vencidos. Isabel será la diosa que podrá unirse en matrimonio místico con el héroe, o la madre ausente que amputa la felicidad del personaje. La mujer como hazaña podrá ser la muerte de todo, será el bien y el mal, el útero y la lápida.

La mujer da una advertencia final antes de mostrar sus tetas, hay en ella un gesto de piedad. Se augura la desdicha de los personajes: “...todos merecen el don. Pero no sé si enseñando mis pechos no los haré más desgraciados”. Isabel desabotona su camisa y, en ese momento se produce una situación quiásmica en el episodio, el entusiasmo y las ansias de los Hombres Sensibles se transforman en espanto, comprenden lo que va a ocurrir e intentan detenerla, pero “Las tetas de Devoto” ya son un placer triste y efímero dentro de sus destinos. Los pechos que en un principio son “lunas de verano”, al instante se marchitan y caen “como palomas heridas”. La esperanza de los héroes pasa a ser desengaño, la mujer hermosa es la vieja que en un principio se les apareció como guardiana de la casa, y los ojos que lo saben todo toman el brillo de

la indiferencia. La diosa se transforma en la muerte, en la tristeza, queda descubierto el destino de los Hombres Sensibles. Tal como dijimos al comienzo, su destino es de nostalgia, de enfrentarse a algo que ya ha pasado. La mujer hermosa transformada en una vieja repugnante y lujuriosa representa el paso del tiempo, es, en definitiva, la muerte de todo aquello que en algún momento los hizo felices. Su destino, finalmente, es de tragedia.

Los hombres salen corriendo de la casa y desde la calle siguen oyendo el vals “Lágrimas y sonrisas”; así como Isabel se transformó en la vieja que cuidaba la reja, el vals también funciona como recordatorio de algo que se les advirtió, pero a lo que no hicieron caso. Es que después de todo, desde un principio, estuvieron movidos por la pasión, y con esto por el exceso. El Gran Secreto no debía ser revelado, Isabel no debía enseñar sus pechos; sin embargo la nostalgia es algo que hace a los muchachos del Barrio del Ángel Gris. Los Hombres Sensibles no viven de sus amores presentes, sino de los pasados; no viven para disfrutar el tiempo, sino para ganarle algunas cartas a la muerte. Esto significa que en el momento anterior a que Isabel desatara la tragedia, los secretos de la vida, la muerte y el amor, ya habían sido revelados para ellos; esta es la idea que puede interpretarse del diálogo final entre Allen y Mandeb:

- Por un momento pensé que de verdad íbamos a conocer el Gran Secreto... y me aterroricé.
- Quién sabe – contestó Mandeb – Yo tengo miedo de que realmente lo hayamos conocido.

Bibliografía

- CAMPBELL, Joseph (1992): *El héroe de las mil caras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1982): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DOLINA, Alejandro (1996): *Crónicas del ángel gris*. Buenos Aires: Colihue.
- (1999): *El libro del fantasma*. Buenos Aires: Colihue.
- (2005): *Bar del Infierno*. Buenos Aires: Planeta
- GRAVES, Robert (2009): *Héroes y dioses de la antigua Grecia*. Madrid: Alianza.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1964): *Facundo*. Buenos Aires: Editorial Acmé.

Las dos historias, de Felisberto Hernández: la escritura como acto de sublimación, entre transparencia y opacidad¹

Beatriz Colaroff y Daniel Nahum

Beatriz Colaroff

Profesora de Literatura egresada del IPA. Cursó estudios de Lingüística en la FHUCE de la UDELAR.

Publicó *Dos ensayos sobre Lautréamont*, premio compartido Jules Supervielle, organizado por la Alianza Francesa de Montevideo y *El Modelo de Austín* (1995).

Fue exponente en varios congresos en los que destacan el Segundo Congreso de Literatura Comparada (Porto Alegre, 1988), el Primer Congreso del Centro de estudios de literatura y civilización del Río de la Plata (Paris, 1996). Escribió artículos en diarios y revistas.

Actualmente es profesora de Teoría Literaria I del CERP del Este, de la UM y de Literatura Universal IV en el CERP del Sur.

Daniel Nahum

Profesor de Literatura egresado del IPA. Experto en Literatura Infantil y Juvenil.

Dicta clases de Literatura Española y Teoría Literaria en el IPA y en el CERP del Centro.

Ha publicado libros de poemas, numerosos artículos en revistas especializadas sobre Literatura Española, Semiótica y Cine y un ensayo sobre Literatura Infantil que tiene como base la tesis realizada para el posgrado en literatura infantil.

Actualmente cursa la Maestría en Literatura Latinoamericana en la Universidad de la República y está escribiendo un Diccionario de Narratología y un libro titulado *Teoría y Crítica de la Literatura Infantil*, de próxima publicación.

La lectura de un relato implica interpretar el resultado de un proceso que al menos es doble: la conformación de ideas y la escritura misma. La experiencia onírica puede conformarse en un motivador de la escritura. El problema se complejiza aún más cuando lo escrito refiere al proceso mismo de la escritura, como en *Las dos historias*. Este cuento, metaescritural, habla de la fascinación y la ritualidad de un joven que quiere escribir una historia. Felisberto Hernández abandona momentáneamente la escritura de relatos con una voz enunciativa en primera persona autorreferencial para hablar de un “él”, “un joven que se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir.” (Hernández, 1990: 211).²

El relato trata de un joven que escribe en primera persona sobre un narrador y su vínculo con una joven. La cadena de álgos es el rasgo estructural dominante en la composición de *Las dos historias*, que como el propio título indica, es doble. La lectura que realiza Mignolo apunta a la posibilidad de una tercera historia que quedaría abierta al final del cuento (Mignolo, 1977), lo que al entender de la presente investigación es una apreciación parcial que parte de la dicotomía enunciación/enunciado. El sujeto expuesto como doble es una construcción de otro que provoca la autorreferencia. El otro y él constituyen una unidad de significación, es decir un signo. Según la concepción saussuriana del signo, de la cual parte toda la visión estructuralista de abordaje a los textos literarios, este es la asociación arbitraria de dos elementos: el significante y el significado. La arbitrariedad es propia del signo lingüístico, ya que la naturaleza de otros signos establece la asociación de los dos componentes por contigüidad o analogía. Lacan en su teoría parte del lugar que ocupa el sujeto en el lenguaje; realiza un cruce entre el psicoanálisis freudiano y la teoría del lenguaje de



Jacques Lacan

Saussure. El lenguaje adquiere preponderancia. Lacan subraya que no es la unión del signo lo que a él le interesa. Sostiene que el signo no es sólo la unión entre el significante y el significado, sino también la barra, la separación. Desarrolla de esta manera, la fórmula S/s, preponderando el significante respecto al significado. A diferencia de Saussure, en Lacan el significante no está íntimamente conectado con su significado. La unión de ambos componentes de la estructura signica es asimétrica, lo que Lacan llama *la primacía del significante sobre el significado*.

En su status de solo, separado del significado, el significante se conecta inevitablemente a otro significante, pero a su vez es independiente. La cadena significante, cuyas relaciones son de tipo metafórico/metonímico, se mueve tanto en el eje sintagmático como en el eje paradigmático. Este tipo de relaciones superpuestas se encuentran, por ejemplo, en el lenguaje de los sueños o en el lenguaje poético.

Dice Lacan en *Écrits*: “lo que revela esta estructura de la cadena significativa es la posibilidad que tengo (...) para usarla de modo que signifique otra cosa que lo que dice” y más adelante: “el incesante deslizamiento del significado bajo el significante”

remite a la “infinitud” del significado (Selden, 2010: 230). No hay significado a priori a la interpretación ni un sentido uniforme que permita que destinatario y destinatario, en un acto comunicativo, se entiendan en un cien por ciento. Lacan sostiene la existencia de un orden de significantes puros que existen antes que sus significados, cuyo orden, de estructura puramente lógica, es el inconsciente. El lenguaje, por lo tanto, está conformado de significantes y no de signos. La proyección encadenada de narradores en el cuento *Las dos historias* es analizable desde el punto de vista psicoanalítico bajo la concepción de significante de Lacan. Por otra parte, en el acto de escribir, en el acto previo de fijar el discurso, el joven narrador deambula, y esta deriva puede ser vista como un acto mágico de creación en que el protagonista: “pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno. Hacía días que pensaba en la emoción del momento en que escribiera. Se había prometido escribir la historia muy lentamente, poniendo en ella los mejores recursos de su espíritu (211). El acto mágico de escribir, de fijar, es, en palabras de Kristeva, la esencia del psicoanálisis, ciencia que “(...) no respeta la racionalidad positivista. El objeto del psicoanálisis,

en efecto, es tan sólo la palabra intercambiada — y los accidentes de este intercambio — entre dos sujetos en situación de transferencia y contratransferencia”. (Kristeva, 1986:13). Obviamente, en la comunicación literaria, este intercambio de palabras se da en los actos de escritura/lectura, aunque con un fin estético y no terapéutico. Sin embargo, la herida narcisista sufrida por el joven del cuento en relación al narrador es un continuo desplazamiento, al punto que le entrega lo escrito al narrador y este último enuncia: “De lo que escribí en aquella época elegí lo que mejor me dio la sensación de lo que él sabía de él” (213). La disposición del diván bloquea la motricidad y abre espacio a la palabra. El acto escritural es semejante:

Cuando estuvo en su pieza le pareció que si la acomodaba un poco antes de sentarse a escribir estaría más tranquilo; pero al mismo tiempo tuvo la impresión de que sus ojos, su frente y su nariz tropezarían con las cosas y las puertas y las paredes, y por fin decidió sentarse ante la mesita, que era baja y estaba pintada con nogalina. Después de sentarse aún se tuvo que levantar para buscar una libretita donde tenía apuntada la fecha en que empezó la historia. (212).

Encierro, inmovilidad, fijación. No es extraño encontrar en la narrativa de Hernández hipérboles que marquen un mundo pequeño, que agiganta algunos rasgos, como en una técnica caricaturesca de descripción.

Volviendo al hecho de que el narrador selecciona lo que el joven le da a leer, dice Lacan en el Seminario I, clase 4, “El yo y el otro yo”: “El movimiento a través del cual el sujeto se confiesa, aparece un fenómeno que es resistencia. Cuando esta resistencia se vuelve demasiado fuerte, surge la transferencia.” El joven, segundo narrador dentro de la diégesis, disfruta del proceso previo a la escritura, pero en el momento de la transferencia, es decir, la escritura, la angustia desaparece y se renueva el goce: “si tenía una secreta angustia porque se le deformaba el recuerdo, mucho más secreto, más íntimo fue el motivo por el cual al día siguiente ya no tuvo esa angustia. Ese motivo era el mismo que hacía que escribir la historia fuese para él una necesidad y un placer más intenso del que hubiera podido explicarse” (212). En su artículo “Inhibición, síntoma y angustia”, Freud ubica al *ello* como depósito y pulsión de vida y muerte frente a la barrera que el *yo* impone. El *yo* es el mediador entre el mundo externo y el mundo interno. Las representaciones son el puente entre las pulsiones y el lenguaje. El lenguaje le otorga

forma a las representaciones y constituye una trama, un tejido, es decir, un texto. La configuración del inconsciente, basada en los conceptos de condensación y desplazamiento, que tienen como equivalente en los ejes del referente a la metáfora y la metonimia, permite trazar una ruta del deseo de las pulsiones. El objeto de deseo del joven es una chica de la que se enamora, pero para hacer más profundo el juego de espejos de alter egos, el joven habla del “tipo que yo era esa noche”, la noche en que la conoció, y “el tipo mío de ahora”, es decir, hubo una modificación: él ya no es él mismo. El extrañamiento es un motivo dominante en la narrativa de Felisberto.

La línea argumental de *Las dos historias* es la siguiente: un narrador homodiegético cuenta sobre un joven que quiere escribir y escribe, en forma también homodiegética, un relato como forma de exorcizar una preocupación constante. La deriva de encuentros y desencuentros que tiene el joven con mujeres es testificada por el narrador básico del cuento, tanto como ser presencial, en algunos casos, o como ser lector de lo escrito por el joven. En una progresión de juegos de espejos, metáfora utilizada por Lacan para referirse a la identificación, los dos narradores, amigos entre sí, funcionan como el otro del otro. El narrador homodiegético, según la terminología de Genette, de *Las dos historias* habilita la lectura de un nuevo relato, que se configura como la diégesis de su relato, la que ocupa la mayor parte del cuento. En base a esta historia se desarrollan una serie de sucesos que tienen que ver tanto con mundos interiores como con mundos exteriores a los sujetos.

El joven es empleado de una juguetería, lo que, por extensión, indicaría un cruce connotativo entre lo lúdico y lo laboral, entendido este como una traza negativa del juego. La sublimación del instinto, al ser reprimido canalizando la energía hacia el trabajo, permite la formación de la cultura, es decir, el trabajo, el arte, las relaciones interpersonales. El principio de realidad, base de todo comportamiento no neurótico, es el rector que orienta al personaje hacia el trabajo. El juego está presente como una fijación infantil, ya que una de las funciones del juego en la infancia es la preparación de la represión del *ello*. También la escritura se presenta como un juego, no como un oficio ni como un arte. La visión de una pizarra por parte del joven es lo que dispara la escritura: “(...) había estado mirando una pizarrita que en una de las caras tenía alambres con cuentas azules y rojas, cuando se le ocurrió que esa tarde empezaría a escribir la historia.” (211).

Además, la prevalencia del placer, o al menos de su búsqueda, le había valido un reto del gerente de la juguetería. El vínculo con lo infantil también se observa en la utilización de diminutivos, la pieza donde vive el

joven mantiene la descripción de una casita típica de muñecas:

Quando estuvo en su pieza le pareció que si la acomodan un poco antes de sentarse a escribir estaría más tranquilo; pero al mismo tiempo tuvo la impresión de que sus ojos, su frente y su nariz, tropezarían con las cosas y las paredes, y por fin decidió sentarse ante la mesita, que era baja y estaba pintada con nogalina. Después de sentarse, aun se tuvo que levantar para buscar una libretita donde tenía apuntada la fecha en que empezó la historia (211-2).

Los diminutivos abundan: pieza, pequeña fuerza, pizarrita, mesita, baja, libretita. Un mundo de objetos pequeños, como grandes fetiches de una fijación infantil, gira en torno al personaje. Su estrecha relación con lo pequeño en cuanto a las cosas se reproduce en su relación con el narrador base, es decir, el narrador diegético, quien es su amigo y como si fuera un padre representando el poder castrador le organiza el discurso, le selecciona pasajes y permite que se introduzca en su relato. Introducir el discurso del otro en el propio discurso es una suerte de identificación y autoridad. El discurso del narrador vale en tanto introduce en su discurso el discurso del otro, con quien se identifica y a quien le debe su discurso. Este permitirse ser otro, es decir, permitir ser en la medida que se discurre en base al discurso del otro, es quizá la clave interpretativa del cuento. El narrador metadieético, en un proceso de introspección, reconoce que dentro de sí hay otros *yos* y se identifica con su *yo* femenino. A su vez rechaza, por no sentir deseo, lo femenino externo, es decir, al personaje que representa la mujer en el apartado “La calle”. El personaje no se avergüenza de no ser original, es decir, una copia. La forma de apropiación de lo que no se es, es copiando. La copia, como progresión visual de un espejo que refleja reflejando otro espejo, pasa a ser el significado de una serie de significantes que, aunque deslizado, móvil, poco arraigado a un solo significante, es el significado de reconocimiento del *yo* de su homosexualidad. La copia es, por decirlo de alguna manera, la forma de ser, la forma de reconocer y apropiarse del otro, lo propio del *yo*: “(...) a éste le interesa escribir esta historia para tener que preocuparse concretamente de ella y ha escrito la fecha en la que la conoció como lo podía haber hecho un enamorado vulgar, porque en esto, menos que en lo demás, no se avergüenza de no ser original” (212).

El personaje, lejos de ser concebido como una entidad positivista, consumada, es una proyección. Proyección que va desde sí hacia sus otros *yo* y desde

sí hacia el narrador diegético, y viceversa. Ahora bien, la proyección más importante, fundacional de toda unificación del *yo*, está en la posibilidad (y en el goce) de la escritura. Pero esa escritura debe ser lo más fidedigna posible con respecto a su referente, porque si no, se genera la angustia de la deformación de los recuerdos. Pero sucede que los recuerdos no son los hechos, como así tampoco la escritura es los hechos, o vale decir, el lenguaje que constituye el recuerdo y la escritura, no lo son, sino que son representaciones a través de signos lingüísticos, por lo que la escritura funciona como una sublimación del deseo: “Si tenía una secreta angustia porque se le deformaba el recuerdo, mucho más secreto más íntimo fue el motivo por el cual al día siguiente ya no tuvo esa angustia. Ese motivo era el mismo que hacía que escribir la historia fuese para él una necesidad y un placer más intenso de que hubiera podido explicarse” (212).

Es aquí donde el paratexto cobra significado: las dos historias son, en definitiva, la realidad y la referencia, pero como la realidad es extratextual, sólo quedan las historias referidas, la del joven escritor metadieético y la del narrador diegético.

Un sintagma confuso, agramatical, vinculado con la irracionalidad de las Vanguardias de las primeras décadas del siglo pasado, es también una clave interpretativa que sólo pierde su opacidad después de comprender la homosexualidad del personaje: “(...) a éste le interesa recordar a aquél porque así la recuerda también a ella; pero -hombre- aun más; a este le interesa escribir esta historia para tener que preocuparse concretamente de ella y ha escrito la fecha en que la conoció como lo podía haber hecho un enamorado vulgar porque en esto, menos que en lo demás, no se avergüenza de no ser original” (212).

La palabra “hombre” aparece encerrada entre guiones, manifestando con la graficación lingüística un encierro, la contención necesaria que el *yo* hace de la pulsión homosexual. Su significante es múltiple, es una cadena de significantes, en donde opera un desplazamiento semántico de lo femenino, porque al leer el cuento se está lejos de la comprensión de una realidad única, en el sentido positivista, de una realidad objetiva u objetivable, sino que la realidad, que siempre es una realidad interior, una superrealidad, para utilizar la fórmula de la Vanguardia, es una construcción. Una construcción que mantiene la tensión de dos polos, lo masculino y lo femenino, pero que entre medio establece una amplia gama de significaciones, todas válidas y que, lejos de presentarse como categorías puras, se presentan como posibles encuentros de espejo con el *yo*, que también es múltiple. El desplazamiento semántico en el discurso narrativo del joven es un proceso de composición expresiva en el que el resultado, es decir, lo escrito y seleccionado por el narrador, intenta fijar



Felisberto Hernández

lo huidizo del comportamiento de los múltiples *yo* del personaje. La disolución del empirismo positivista se da en principio en la imprecisión de las fechas que desde el comienzo del cuento se preocupa por indicar el narrador base. Así se abre el relato: el 16 de junio. La segunda referencia temporal dentro del cuento la realiza el narrador metadieético al inicio de su relato: el 16 de mayo, estableciéndose un paralelismo entre los dos narradores, como una proyección del uno sobre el otro. La imprecisión con que se manejan las fechas, sumada a la descripción que sigue, señalan la disolución espacio-temporal propia de las representaciones oníricas: “(...) también era grande la distancia que había entre sus ojos y las cejas; de ese espacio pintado de azul tenue y de esa bóveda azul, parecía descender eso que había en sus ojos, eso que me hizo descansar de mis pensamientos y amarla con toda la amplitud de mis ganas” (213).

La condensación semántica se produce en los ojos azules. Los párpados son un cielo: “bóveda azul”, la sensación de estar ante la inmensidad concentrada en un espacio real mínimo como el párpado. El número 6 adquiere un espesor semántico relevante. En el día 6 de junio “(...) se fijó en el almanaque, y al ver el número 6 del día en que estábamos, dijo: ‘¡Pero que 6! parece un animal sentado!’...y con su cola muy enroscada.”. Lo icónico-visual simbólico en el seis es una síntesis de una figura humana que aparece animalizada por la presencia de la cola. La síntesis visual consiste en la estructura dicotómica que representa lo masculino

y lo femenino unidos en el círculo y la virgulilla. Para los griegos, hermafroditismo. Téngase presente que la historia se ubica en el día 6/6.

Como el narrador metadieético había dejado de escribir la historia, pero ya había escrito en otras oportunidades sobre otras cuestiones, el narrador diegético se arroja el derecho de seleccionar “(...) lo que mejor me dio la sensación de lo que él sabía de él.”. Es entonces cuando el relato propio se vuelve a interrumpir con el relato ajeno. El narrador selecciona tres fragmentos que titula “La visita”, “La calle” y “El sueño”. En “La visita” se presenta la pulsión del deseo de conocer a una amiga de su hermana, rubia, de cara grande, alegre y clara, y la represión que ejerce el *superyó*, simbolizado en el maestro que emerge como un recuerdo infantil en el que el ridículo a la exposición frente a los otros se hace nuevamente patente.

“La calle” es un relato mucho más onírico y con profusión de símbolos fálicos, de masturbación y represión sexual. El joven se ve invadido por pensamientos tortuosos, obsesivos, que no se dice de qué materia son y sólo se entienden una vez descubierta su homosexualidad. La calle por la que camina con una mujer representa el conducto vaginal. La mujer referida bien puede ser él mismo o bien una mujer exterior a él, no importa. El punto es que la besa aunque no deseaba hacerlo y se queda frotando un fósforo contra el muro en un acto masturbatorio, de autoerotismo, claro.

El tercer texto interpolado, “El sueño”, es la asunción de la búsqueda de autoerotismo como una negación de la homosexualidad, la que finalmente es asumida. El personaje se ve a sí mismo con una niña, la que cada vez es más un bebé de meses ya que comienza siendo una niña, entre niña y señorita, y termina siendo una bebé. Luego se identifica con ella a partir de la presencia de la madre de esta, que resulta ser su propia madre; este adulto, que lo descubre, funciona como la marca social, *superyoica*, que juzga la orientación sexual del personaje. El pasaje también se puede entender como un deseo incestuoso de poseer a su hermana, que en definitiva no es otra que él mismo. La presencia de la madre como último significante lacaniano en la búsqueda infinita que realiza el sujeto no es más que la necesidad de la recuperación simbiótica que sólo se quiebra bajo la amenaza de la castración. Dice Volnovich:

Lacan sostiene –Con Freud y Lévi–Strauss que la interiorización del tabú del incesto es el acto fundacional de la cultura. De ahí que reclame la intervención de una fuerza externa para intentar desgarrar la poderosa relación que une al niño con la madre. Esa fuerza, claro está, es el padre.

Sombras blancas: la antiutopía en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago

Leticia Collazo Ramos

*Si no somos capaces de vivir enteramente como personas
hagamos lo posible para no vivir enteramente como animales.*

José Saramago

Lo único que sé es que yo era ciego y ahora veo.

San Juan, 9: 25

Dicho de esta manera, se supone que nada interno en la madre o en el hijo puede garantizar que se separen (Volnovich, 1998: 33).

La centralidad del sujeto como fundador de la escritura no puede ser más evidente. Quizá, lo poco transparente es su necesidad de cerrar los ojos del padre para poder ver con los suyos propios, es decir, repetir lo que culturalmente se ha hecho desde el inicio de la civilización occidental: matar al padre, metáfora que implica el sentido de la disolución de las normas del *superyó* para evitar la neurosis. Decimos con Zizek que *no existe el amor (pleno, recíproco) sino una inmensa necesidad de amor...cada encuentro amoroso concreto* (del personaje) *fracasa* y lo devuelve a su propia soledad, a pensamientos tortuosos y obsesivos. La necesidad de copiar que tiene el joven “está ya contenido en el clisé del psicoanálisis según el cual, cuando alguien no recibe amor, lo que hace es robar (y obtener de este modo otra cosa que sí está a su alcance.” (Zizek, 2006: 14). No focalizar en un objeto de deseo, como le ocurre al joven que besa sin sentir, implica la construcción de un vacío, de un agujero que se asocia metafóricamente con el silencio. Como dice Lacan: “esa mujer no deseada puede ser (...) objeto de un supremo amor y cuando este objeto con el que ha llenado el agujero del amor sin deseo desaparece, lanza un grito” (Rabaté, 2007:79), que equivale en el cuento al acto de escribir.

El cuento logra la tensión necesaria entre lo dicho, lo sugerido y el silencio. El silencio, que es recurrente, es lo no dicho y a veces se interrumpe con ruidos estridentes, como el pasar del ferrocarril o el papel crujiente. El silencio es lo tapado, de lo que no se habla, de lo que no se puede hablar. En este sentido, el silencio es un signo y por lo tanto su estructura es idéntica a la de la palabra dicha: significativa y significado. El lenguaje cotidiano, y por lo tanto también el lenguaje literario, como sistema de significación, está constituido en base no sólo a lo que se dice/ escribe, sino a lo que se silencia.

Notas

¹ El presente trabajo es un adelanto de un libro de próxima aparición sobre el vínculo entre literatura y psicoanálisis en base al análisis de algunos cuentos de Felisberto Hernández.

² Se cita por *Narraciones incompletas*, Madrid, Siruela, 1990.

Bibliografía

- GÓMEZ MANGO, E. (1999): *Vida y muerte en la escritura: literatura y psicoanálisis*. Montevideo: Ed. Trilce.
- KRISTEVA, J. (1986): *Al comienzo era el amor: psicoanálisis y fe*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- MIGNOLO, W. (1977): “La instancia del yo en `Las dos historias’”, en SICARD, A.: *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- RABATÉ, J.M.(2007): *Lacan literario. La experiencia de la letra*. México: Siglo XXI Editores.
- SELDEN, R. (2010): *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del Formalismo al Postestructuralismo*. Madrid: Ed. Akal.
- ZIZEK, S. (2007): *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. México: Ed. Debate.

Revistas

- VOLNOVICH, J.C (1998): “Generar un hijo; la construcción del padre”, en *Revista Post Data*, Año 1, Nº 2: *El duelo del padre*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1998.

Publicaciones digitales

- LACAN, J.: *Seminarios*. Edición pdf de Psikolibro.

Leticia Collazo Ramos

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas”. Profesora efectiva en Formación Docente en Literatura Universal. Actualmente se desempeña como docente de Literatura Universal y Didáctica en el Centro Regional de Profesores del Suroeste.

Ha publicado artículos en las páginas web de distintas revistas: “La poética del mal como antecedente del simbolismo” y “De los malditos y la poesía como conjuro evocador” (Revista Espéculo de la UCM), “Mujeres envueltas en ropajes de varón: Rosa Montero y la *Historia del Rey transparente* y *Orlando* de Virginia Woolf” (Revista de escritura y creación Liter-aria), “Fernando Pessoa: Las máscaras del poeta” (Revista Pasaporte, 2000).

En 2010, convocada por la APLU, presentó el trabajo “Homero: reinventando los valores perdidos” en el ciclo de conferencias *Homero y el Uruguay* realizadas en el marco de las *Jornadas Homéricas* organizadas por la Fundación María Tsakos.

Ensayo sobre la ceguera es una novela fascinante e inquietante, que mantiene en vilo al lector por la tensión de su prosa entrecortada, aunque por momentos desbordada de descripciones y polisíndetos que reproducen, con intenso tono apocalíptico, el mundo caótico de esta antiutopía. Siguiendo la perspectiva de Iser (Eagleton, 2004), en cuanto a que la obra literaria más efectiva es la que lleva al lector a un nuevo conocimiento, iluminando un nuevo proceso de interpretación de lo real, esta obra del portugués es insoslayable en la literatura posmoderna, pues interroga y apostrofa directamente la actitud de ceguera espiritual del hombre contemporáneo. Las normas o preceptivas trasgredidas desrealizan lo habitual y obligan al lector a una nueva decodificación de la lectura, desautomatización que es rasgo propio del estilo saramaguiano. Si la obra literaria es un diálogo con su tiempo, ninguna mejor que esta novela cuya tensión dramática habla de quiénes somos y hasta dónde podemos llegar; si todo texto literario es un diálogo a su vez con el lector, habrá que ver qué preguntas puede formularle a esta novela terriblemente dura que denuncia, alegóricamente, la crisis occidental de los valores humanitarios. Sin embargo, y pese al pesimismo que tanto se ha marcado en el autor, la más rica inferencia que el lector de Saramago logra es que “la única insurrección posible es la ética” (Gómez Aguilera, 2010) y la única salvación la bondad. “Ni el arte ni la literatura tienen que darnos lecciones de moral”, dice Saramago, pero en su poética está su ética, porque ha hecho de su ética una estética: “(...) quiero



Ensayo sobre la ceguera. Punto de Lectura, 2007

expresar, a través de mis libros, un sentimiento ético de la existencia, y quiero expresarlo literariamente". (Ibidem)

Ensayo sobre la ceguera (es idea de este trabajo) pertenece a ese universo de obras que Trousson (1994) llama Utopías, en este caso más precisamente anti-utopía, lo cual obliga a deslindar conceptos. Etimológicamente el término significa "en ninguna parte", lo que alude a la imposibilidad de su plasmación objetiva y real; su imaginario propone un modelo de sociedad que responde al deseo humano de perfección material y espiritual. Las utopías son por naturaleza inalcanzables, lo utópico es el anhelo de ponerlas en práctica. Saramago, espíritu lúcido y volteriano, crea en *Ensayo sobre la ceguera*, como Richard Matheson en *Soy leyenda* (1960), Ray Bradbury en *Farhenheit 451* (1963) o Cormac MCarthy en *La carretera* (2006), una anti-utopía de catastróficas proyecciones. La anti-utopía, en tanto construcción verbal (literaria o filosófica) imaginaria que tiene como principio la tendencia a reformar el presente mostrándole al hombre el anti-modelo social en que puede devenir su existencia si se expanden sus cualidades negativas, es el sustrato que comparten las ficciones antes mencionadas. Los relatos o novelas de la anti-utopía o de la utopía negativa recrean lo

tremendo de ese tipo de vida en sociedad, en tanto atrocidad. Por tanto no sería arriesgado ver, desde la óptica de Genette (1989: 1-17), una cierta filiación architextual en esta novela de Saramago con la obra de Tomás Moro, de F. Bacon y de su admirado Voltaire.

Desde el mismo título Saramago desvirtúa la frontera de los géneros poéticos diluyendo los límites entre historia y ficción, sin embargo, esto no oscurece el genotexto de la novela, la parodia de la utopía, mediante una visión devastadora de la humanidad. La fusión de novela-ficción y ensayo-reflexión es tremendamente efectiva en la obra, donde el mismo autor-narrador es ensayista-novelistas: "Estas observaciones de tipo psicológico que por su finura, aparentemente poco tienen que ver con las dimensiones extraordinarias del cataclismo que el relato se viene esforzando en describir, sirven solo para explicar la razón de que estuvieran despiertos tan temprano los ciegos todos...". Para el autor, "(...) cada uno de los géneros literarios se expande en relación a todos los demás". En esta novela, especialmente, no resulta evidente la estructura tradicional del ensayo, sino que gana la fluidez de la ficción y el rico maridaje con lo ensayístico-reflexivo: "Para mí lo que hay no son géneros, sino espacios literarios que, como tales, admiten todo: el ensayo, la filosofía, la ciencia y la poesía". La predilección por Montaigne se evidencia en esta tendencia ensayística de sus novelas, "En todas mis novelas hay una tentación ensayística. Planteo dudas para avanzar". (Gómez Aguilera, 2010) Esta riqueza que es heteroglosia a su vez, diálogo entre ensayo y narración, entre reflexión e imaginación como matriz de esa ficcionalidad tremenda, hacen de *Ensayo sobre la ceguera*, indiscutiblemente, una novela. Lo ensayístico parte tanto de los temas que se exploran y las reflexiones que abren caminos nuevos, como de la subjetividad del enfoque, especialmente en las digresiones, así como en múltiples detenciones de la ficción donde un crítico mordaz expone un punto de vista de la realidad que espolea al lector. El narrador cuenta la historia desde una tercera persona que intercala con otros lugares de enunciación, a veces desde un nosotros que lo hermana con sus desdichadas creaturas. Esta variabilidad enunciativa, y el tono coloquial que oscila entre lo reflexivo y lo literario, resulta marca del estilo de Saramago. Su prosa tiene un sesgo cervantino, perceptible en el barroquismo expresivo de sus frases, que se enriquecen con el empleo retórico de la ironía y la parodia, jugando constantemente con los límites de la ficción. Las prolepsis predominan sobre las analepsis, que tienen su lugar en la voz de ciertos personajes, o del narrador "como ya veremos", o el más impersonal "como se dirá más adelante (...)", alterando o retardando el ritmo de la prosa. Es que la voz del narrador es la del autor, que es el narrador y que dialoga e increpa a su lector,

casi un personaje más de la novela. Para Saramago el novelista es la obra y viceversa, y su empeño está en negar la existencia del narrador convencional, según señala Gómez Aguilera. Así narra el autor-narrador la ceguera del primer ciego:

(...) como probablemente ha hecho todo el mundo, había jugado en algunas ocasiones, en la adolescencia, al juego de Y si fuese ciego, y al cabo de cinco minutos con los ojos cerrados había llegado a la conclusión de que la ceguera, sin duda una terrible desgracia, podría ser relativamente soportable si la víctima conservara un recuerdo suficiente, no solo de los colores sino también de las formas y los planos, (...) Había llegado incluso a pensar que la oscuridad en que los ciegos vivían no era, en definitiva, más que la ausencia de luz, (...) Ahora, al contrario, se encontraba sumergido en una albuza tan luminosa, tan total, que devoraba no solo los colores, sino las propias cosas y los seres, haciéndolos así doblemente invisibles.

Vale lo extenso de la cita para reconocer este lugar del narrador en tercera persona que increpa al lector para embarcarlo en una experiencia de la que nadie es ajeno. Por otro lado, los juegos de contraste entre el imaginario cultural infantil sobre la ceguera, y la imagen visual de la albuza luminosa que envuelve al personaje, conlleva una reflexión implícita del narrador acerca de nuestras precarias certezas. Quien cuenta esta historia, quien ensaya estas reflexiones, lo hace desde fuera, a la vez que conoce los íntimos pensamientos del personaje y es capaz de reflexionar sobre ellos: he aquí el narrador autor de Saramago.

Los temas articuladores de esta novela giran en torno a la condición humana, a su enigmática fragilidad, a su necesidad del bien y la bondad, tanto como a su insostenible egoísmo. En palabras del propio autor, recogidas por Gómez Aguilera: "La enfermedad mortal del hombre, como hombre, es el egoísmo". La misteriosa ceguera exaspera en el ser humano lo peor de sí, descubriendo una crueldad de insospechadas aristas, que puede sumirlo en el más oscuro desasosiego, en la más triste soledad, volviéndolo más débil y vulnerable a los abusos del poder: "en verdad aún está por nacer el primer ser humano desprovisto de esa segunda piel a la que llamamos egoísmo, mucho más dura que la otra que por nada sangra". La metáfora del egoísmo como coraza durísima del hombre desde su origen es de un pesimismo volteriano, muy propio de la cosmovisión del autor. La ceguera, como alegoría de la

mutación interior del espíritu humano evidencia, valga la paradoja, el estado de indiferencia y egoísmo en que vive la sociedad contemporánea. En *Conversaciones con Saramago*, de J. Halperín (citado por Gómez Aguilera, pág. 345), Saramago expresaba:

En *Ensayo sobre la ceguera*, desde mi punto de vista (...) se trata de la visión como entendimiento, como capacidad de comprender. Y, al perder la visión en ese sentido metafórico, lo que uno está perdiendo es la capacidad de comprender. Se está perdiendo la capacidad de relacionarse, de respetar al otro en su diferencia (...) Y, después, todo esto, que ya no es solo el ser humano individual reconvertido a lo que llamamos los puros instintos. Es toda una ciudad que retrocede al instinto, que yo no llamaría puro, porque lo que sale (...) de ahí, es la violencia, la extorsión, la tortura, el dominio de uno por el otro, la explotación.

Sin embargo, el narrador urde la trama lingüística de esta novela con ironías capaces de hallar luz en la más oscura de las situaciones, ironía moderna y alegórica, que matiza la novela con notas de ácido humor. El propio autor reconoce su afición por el recurso, que usa como contrapunto del disgusto que le provocan la realidad del hombre y la sociedad contemporánea, alegorizados en el mundo degradado de los ciegos y su animalidad creciente: "Yo la defino a la ironía como una máscara de dolor. Es una defensa que arrastramos quienes somos gente frágil". (Gómez Aguilera, Op. cit.)

En esas notas, el humor redime un tanto del vulgar destino de los hombres, siempre bajo la mirada piadosa del narrador: "La chica de las gafas oscuras también fue conducida a casa por un policía, pero lo picante de las circunstancias en que la ceguera se manifestó, una mujer desnuda, gritando en un hotel, alborotando a los clientes, mientras el hombre que estaba con ella intentaba escabullirse embutiéndose trabajosamente los pantalones, moderaba, en cierto modo, el dramatismo obvio de la situación".

Humor e ironía constituyen, en la obra de Saramago, dos facetas de una misma máscara: "ahora no voy a recetarle nada, sería recetar a ciegas, Esa es una observación apropiada, observó el ciego" El verbo es completamente inapropiado para las circunstancias, "observar" es algo imposible tanto para el personaje ciego estupefacto, como para el oftalmólogo desconcertado. Se ha evidenciado en la obra del portugués una clarísima ruptura con la prosodia tradicional, antes señalada en este trabajo, pero es de

notar también cómo, pese al barroquismo expresivo, su prosa logra transmitir muy luminosamente las cosas y las ideas. Ese fluir intenso se debe a la capacidad integradora con que el autor amalgama el habla y lo conversacional con la estructura literaria, de sólida construcción lingüística y compositiva. Aquí no hay marcas de estilos directos (guiones, comillas, etc.), por eso parecen incluidos en el fluir parejo de lo narrativo, en un afán de realismo que no se contrapone con el barroquismo antes señalado. Rarificar al extremo la expresión del mundo es la forma más realista de desautomatizarla y devolverle su auténtica identidad, su limpieza. Así, pues, no se especifica muchas veces el cambio de voces, ni la introducción de terceros en los diálogos, tampoco hay signos de interrogación ni exclamación que, según el autor, interrumpirían la sinfonía que pretende ser su estilo novelístico.

Desde y pese a este estilo, la trama se desarrolla linealmente, sin preposteraciones de significativa relevancia. El tiempo del relato es el de la historia, y el narrador cuenta lo que padecen los personajes desde el primer brote de la epidemia hasta la ceguera total de la sociedad, en ese tiempo presente. Cuando debe hablarse de lo que ocurre en el mundo fuera del manicomio, el viejo de la venda negra en el ojo oficia de testigo privilegiado mediante un *racconto*, poniendo al día a los internos y al lector, a la vez que afirma la expansión del mal. Por ello, uno de los protagonistas centrales de esta novela es el lenguaje. Permanentes son las reflexiones de carácter metalingüístico, los refranes y su validez, a veces nula, en un mundo que cambió tan abruptamente y no ha tenido tiempo de variar la lengua en uso: "...ojos que no ven, corazón que no siente, se decía, ahora los ojos que no ven gozan de un estómago insensible, por eso comen tantas porquerías por ahí". En muchos casos, el lenguaje se desajusta por completo de los referentes o acusa la misma absurdidad que el mundo que designa, pues ambos refieren realidades completamente diferentes. La descripción intensa es un modo narrativo privilegiado en esta obra. Desde el inicio predominan colores propios de la vida urbana y su ritmo frenético, justamente al inicio de la ficción, cuando los personajes aún conservan la vista: "Se iluminó el disco amarillo. De los coches que se acercaban, dos aceleraron antes de que se encendiera la señal roja. En el indicador del paso apareció la silueta del hombre verde. La gente empezó a cruzar la calle pisando las franjas blancas pintadas en la capa negra de asfalto (...)"

Los colores se diluyen luego en variantes del grisáceo y lo blancuzco, tanto en las descripciones de la vida en el manicomio como cuando se produce el regreso a la ciudad devastada por quienes han quedado perdidos en ella. Entonces la atmósfera se satura de hedores, de grisura y caos. Pero al inicio de la obra, el

ritmo entrecortado y nervioso de las frases reproducen el ritmo de la ciudad, y el primer símil animaliza la conducta humana, intensificando el instinto salvaje que puja por desbordar: "Los conductores impacientes mantenían los coches en tensión, avanzando retrocediendo como caballos nerviosos que vieran la fusta alzada en el aire".

Estilísticamente no solo es cervantina la intertextualidad en la novela, sino muy dantesca: el uso de símiles, las imágenes escatológicas, la recreación de lo horroroso, la poesía del asco, en fin, recuerdan el estilo de Dante Alighieri en la *Divina Comedia*. Por otra parte, Saramago ha reconocido su admiración y lectura constante de la obra de Franz Kafka, una valiosa influencia en su ontología literaria. Es de naturaleza kafkiana esa concepción del *Ser* absorbido por el absurdo de una sociedad laberíntica. Lo kafkiano logra un lugar en la virtualidad literaria, y la anonimidad de los personajes robustece sin embargo sus caracteres. Otra de las lecturas de este gran palimpsesto que es el texto saramaguiano es la del argentino Jorge Luis Borges, especialmente en sus juegos de sueño-realidad; uno y otro, pese a ser ideológicamente incompatibles, la obra borgiana trasciende fronteras ideológicas y se enhebra en el textus del portugués.

José Saramago



La obra entrañable y multifacética de su coterráneo Fernando Pessoa, con su galería infinita de rostros que ofrece del ser humano, tal vez más perceptible como hipotexto en *Todos los nombres*, despierta una profunda admiración en Saramago. No obstante, todo ello no opaca la originalidad de este notable creador de personajes, muchas veces sin nombre. Es que la anonimidad es fundamental en una sociedad en la que nadie responde por nadie, en la que cada uno es hijo de sus actos, "Somos lo que somos, pero también somos aquello que hacemos", nos dice el autor. Resulta interesante observar que los personajes elegidos por el autor para desarrollar la fábula padecían ya de algún tipo de ceguera, en el sentido figurado del padecimiento: el primer ciego vivía una vida llena de desconfianza y miedo a los otros, auténticos males de la modernidad. El ladrón, que padece de la maldad o el atropello contra el otro, que es una forma también de no verlo. El oftalmólogo, que se encarga de la salud ocular, no puede ver el mal de los ciegos y reconoce la inutilidad de la ciencia ante el misterio; el viejo de la venda, a punto de quedar ciego, pues le falta un ojo y el otro lo inunda una catarata espesa, no ve o no quiere ver la soledad a que ha sido recluido en la pensión. Incluso la luminosa chica de las gafas padece conjuntivitis, no ve con nitidez a los otros como seres únicos, quizás concentrada en su propio placer, entrega amor por dinero. Está también el niño estrábico, que ve el mundo distorsionado, aferrado a su madre que desaparece del relato, es quizás el personaje que más ve. La mujer del primer ciego parece no ver a su marido, la vieja del primer piso vive ciega de soledad y desamparo, y quien ve desde el principio y hasta el final de la ficción, pero cabría preguntarse si era vista por su marido, es la mujer del médico. Ella pasará a ser guía de los demás, los ojos en las tinieblas, igual que el personaje del padre en *La carretera* o Robert Neville en *Soy leyenda*.

Especialmente importantes por su fuerza, honestidad y carisma, las mujeres son como las cariátides del Partenón saramaguiano. Ellas sostienen edificios narrativos de enorme complejidad, como en esta novela hace la mujer del médico, aunque no ella sola. La concepción saramaguiana del carácter femenino recuerda a las mujeres de la narrativa de Gabriel García Márquez, que aseguraba que sus mujeres eran masculinas (en un juicio un tanto sesgado por el género dominante). Sin embargo Saramago da otra respuesta acerca de su predilección por los personajes femeninos: "la mujer es la parte de la humanidad en la que aún tengo esperanzas". Desde luego que la mujer del médico encarna esta *lux in tenebris*, reservorio de sueños y anhelos de retornar a la humanidad. El autor dirá sobre ella: "La mujer del médico es hermana gemela de Blimunda. Aquella ve lo que no se ve, ve a través

de la piel, y esta ve el mundo que los otros verían si no fueran ciegos".

En *Ensayo sobre la ceguera* la propia textura del ser femenino está transida de una solidaridad natural, de una tendencia al sacrificio silencioso, compasivo. "Si miramos la realidad, las mujeres son más sólidas, más objetivas, más sensatas", y esta opinión del género que se encarna en inolvidables personajes se completa con una idea del propio autor que representa el verdadero carácter de la mujer como personaje de su universo novelístico: "La mujer profundiza; el varón expande". Los gráficos universales con que se representan lo masculino y lo femenino dan la razón al novelista. El primer ciego de la ciudad es un hombre común, un automovilista tan ansioso como los demás, que de pronto queda preso de la blancura dentro de su automóvil, como en una primera forma de cárcel: "El hombre que está dentro vuelve hacia ellos la cabeza, hacia un lado, hacia el otro, se ve que grita algo, por los movimientos de la boca se nota que repite una palabra, una no, dos, así es realmente, como sabremos cuando alguien al fin, logre abrir una puerta, Estoy ciego".

A los ruidos ensordecedores de la ciudad se le agrega el grito apagado dentro del coche, sumado al de los anónimos ansiosos por continuar la marcha. Los registros lingüísticos reflejan la desesperante situación del personaje, "angustia, nervios, El ciego imploraba, No veo, no veo, acechaban caras voraces, golosas de la novedad". Esos rostros anónimos, metáfora logradísima de la gula de la novedad, evidencian al hombre moderno, preso de una concupiscencia visual morbosa. La apetencia y curiosidad se metamorfosearán luego en horribles enojos ciegos, bocas y estómagos hambrientos que deambularán por las calles desiertas. El caso del primer ciego es también el primer ejemplo de la ceguera espiritual antes de la ceguera física, pues en él se activa esa alarma de la desconfianza, suspendida momentáneamente en el personaje, "Tanto celo le pareció de repente sospechoso al ciego, evidentemente no iba a meter en casa a un desconocido que, en definitiva, bien podría estar tramando en aquel mismo momento cómo iba a reducirlo, atarlo y amordazarlo, a él, un pobre ciego indefenso, para luego arrasar con todo lo que encontrara de valor".

En el citado trabajo de compilación de Gómez Aguilera dice el autor: "Vivimos en una especie de alarma en relación a nosotros mismos, que es que, quizá, no queramos saber quiénes somos en realidad." Los hábitos más comunes, menos racionales, se vuelven inútiles en la nueva realidad, pero el personaje, como un autómatas, no puede evitarlos: "abrió la mirilla de la puerta y observó hacia el exterior. Al otro lado era como si hubiera un muro blanco". Lo terrible está en que quien acompaña y ayuda es, efectivamente, un ladrón de autos que roba el del primer ciego,

corroborándose así la desconfianza. Pero también, inteligente guiño del autor, será él el segundo ciego: “Aún no había andado treinta pasos cuando se quedó ciego”. El ladrón fue robado. Este personaje sucumbirá a su propia lubricidad y atropello muriendo en el manicomio mientras la pierna herida por el taconazo de la chica de las gafas lo pudre en vida. Pero entre la ceguera del primer y del segundo personaje está inserta la escena del consultorio del oftalmólogo, en la que se reúnen los actantes centrales de la trama: “un viejo con una venda negra cubriéndole un ojo, un niño que parecía estrábico y que iba acompañado por una mujer que debía ser su madre, una joven de gafas oscuras, otras dos personas sin particulares señales a la vista, pero ningún ciego, los ciegos no van al oftalmólogo”.

Aquí se luce el estilo pleno del narrador, que refleja la absurdidad del mundo moderno. Estos personajes se mueven, a lo largo de la novela, en un grupo que le brinda esa intensa coherencia interna a la historia. El primer ciego quedará con este nombre, ordinal e impersonal, lingüísticamente kafkiano, que impera en la novela: el ladrón del auto del primer ciego, la mujer del ciego, el médico, la mujer del médico, la chica de las gafas oscuras, el niño estrábico, el viejo del parche en el ojo; esta es la troupe que sirve de hilo conductor a la novela. No hay nombres, hay estados o condiciones.

El oftalmólogo es el tercer personaje en quedar ciego, será mencionado como el médico cuya paradójica especialidad es la oftalmología, con lo cual el autor tal vez apunte a la inutilidad de la ciencia y la tecnología cuando lo humano ha sido olvidado. Hay un juego especular muy aterrador cuya naturaleza borgeana es “extendió las manos hasta tocar el vidrio (espejo), sabía que su imagen estaba allí, mirándolo, la imagen lo veía a él, él no veía la imagen”. Cuando el médico queda ciego y decide denunciarlo al ministerio, el edificio burocrático lo demora en interminables requisitos y un funcionario termina sugiriéndole que consulte a un médico de verdad. El personaje pronuncia entonces unas palabras reveladoras de la verdadera enfermedad del hombre contemporáneo: “De esa masa estamos hechos, mitad indiferencia y mitad ruindad”. El ministerio le contesta: “(...) piense en la alarma pública que causaría una noticia así, por todos los diablos”, y la respuesta del médico “la ceguera no se pega” recibe la atroz pero contundente respuesta que revela el miedo a lo desconocido: “Tampoco la muerte se pega, y todos nos morimos”. Hay en la estadía en el manicomio un momento que puede leerse como anagnórisis del personaje del médico, de atroz vigencia y frustrante perplejidad: “Lo sé, pasé mi vida mirando el interior de los ojos de la gente, es el único lugar del cuerpo donde tal vez exista un alma, y si se perdieron (...)”.

Sin desmedro de la riqueza de todos los personajes,

Saramago ha cargado las tintas en la protagonista e hilo conductor, la única vidente en el mundo lechoso de los ciegos, la mujer del médico. Personaje de enorme fuerza interior y noble trama humana encarna los pensamientos más profundos del autor, y si bien por momentos flaquea y se desespera, esto la engrandece más como ser humano. Comienza su historia como personaje acompañando a su esposo, y así seguirá a lo largo de la obra; su rol decisivo se define con la mentira inicial, cuando sube a la ambulancia que llevará a su marido a la cuarentena: “Solo puedo llevarlo a él, son las órdenes que tengo, tiene usted que salir. La mujer respondió con calma, Tiene que llevarme también a mí, acabo de quedarme ciega” Es un misterio que el autor no revele por qué no queda ciega, pero no es lo esencial en la historia. Lo fundamental será su rol de guía de los personajes, inicialmente de su marido, al espacio alienante del manicomio, para luego transformarse en la guía del grupo de ciegos antes mencionado.

La curiosa intertextualidad con la *Commedia* no solo puede señalarse en los aspectos estilísticos aludidos, sino muy especialmente en cuanto a la creación de este personaje, quien actúa como Virgilio guiando a Dante por las peores zonas del más allá. Tanto Dante personaje como los ciegos que ella conduce alegorizan a todos los hombres necesitados de nuevos ojos, de una dosis fresca de esperanza, pero para ello deben ver y vivir el infierno como proyección de lo que “podría llegar a ser”. Eso está representado en esta creatura que es capaz de soportar las miserias más espantosas que encierra lo humano y, aún así, mantener viva la dignidad y la esperanza. Pero a diferencia del Virgilio dantesco, que conoce el Infierno y marca un itinerario, la mujer del ciego guía en un mundo que antes conocía, pero que ahora desconoce por completo, pues la ruindad ha terminado con toda certeza. Su única ventaja, aunque será una terrible herida imborrable en su cuerpo y en su mente, y que ella vive como responsabilidad con el resto de la sociedad, es que no ha quedado ciega, “Hoy es hoy, mañana será mañana, y es hoy cuando tengo la responsabilidad, no mañana, si estoy ciega, responsabilidad de qué (pregunta la chica de las gafas) La responsabilidad de tener ojos cuando los otros los han perdido”.

El miedo no le impide al personaje de Saramago asomarse al asco profundo del hacinamiento, verdadero descenso al Infierno, ni tomar la responsabilidad de conducir a estos modernos condenado por el manicomio, estación que sirve de cuarentena, verdadero cono invertido desde lo moral. La grandeza y la entrega de la mujer del médico se sellan en esta frase: “Tú no estás ciega, dijo la chica de las gafas oscuras, por eso eres la que manda y organiza, No mando, organizo como puedo, soy los ojos que dejasteis de tener”. La metáfora doblemente repetida, tener ojos cuando los

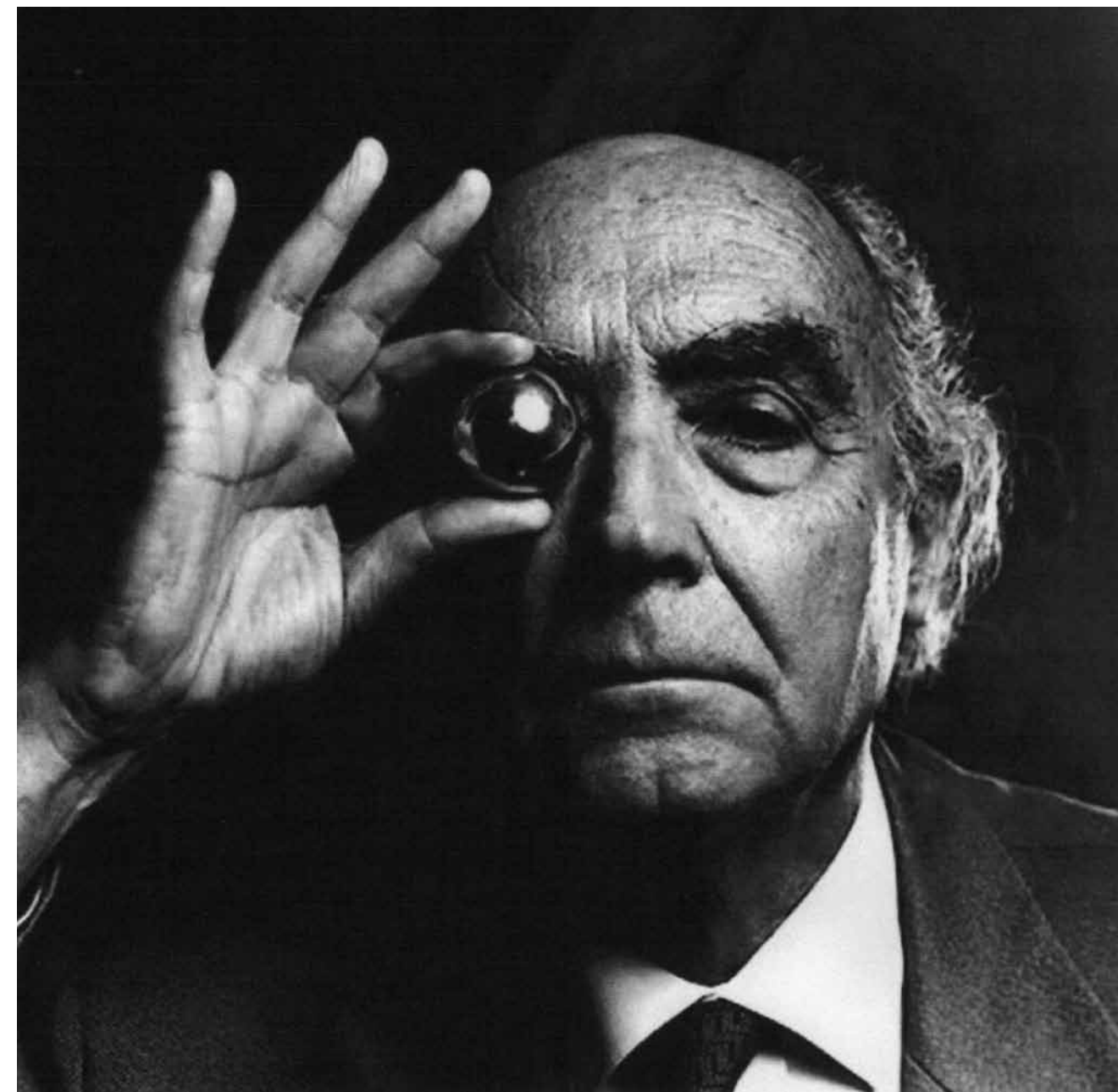
otros los han perdido, ratifica intensamente el sentido de la responsabilidad cívica del personaje, su filantropía a ultranza carente de idealismos y heroísmos, pues cuando tiene que matar mata, y llora intensamente el horrible espectáculo del mundo. Ella acompaña a su esposo al confinamiento y allí mismo estará su propio confinamiento como testigo de la degradación. Es este un personaje capaz de dar siempre enorme ternura

La mujer le besó la cara (a su marido), nadie más podía ver esta frente marchita, la boca apagada, los ojos muertos, como de cristal, atemorizadores, porque parecían ver y no veían, También me llegará el turno, pensó, cuándo, tal vez en

este mismo instante, sin darme tiempo a acabar lo que estoy diciendo, en cualquier momento, como ellos, o tal vez despierte ciega, me quedaré ciega al cerrar los ojos para dormir, y creeré que solo me he quedado dormida.

Besar los ojos muertos del marido, sin miedo a un posible contagio, solo hinchada de misericordia y amor, es el más hermoso gesto del personaje en el manicomio. “De qué me sirve ver, Le servía para saber del horror más de lo que hubiera podido imaginar alguna vez, le servía para desear estar ciega, nada más que para eso”. El diálogo interior, desdoblado por la enunciación narrativa, arroja la respuesta a la

José Saramago



angustiada pregunta retórica del personaje. Sin falsos heroísmos, teme como cualquier otro el mal blanco de la ceguera, se percibe en la verbalización reiterativa de la inminencia del mal, acechanza que la perseguirá hasta el último renglón de la novela. Pero el miedo no la detiene nunca, la desarma y se re arma, la asquea y se recupera: este es el eterno femenino que admira profundamente el autor. Los valores de solidaridad y bondad, fundamentales en la ideología del autor: “A mi parecer, la gran revolución, y de eso habla el libro *Ensayo sobre la ceguera*, sería la revolución de la bondad” (Gómez Aguilera, Op. cit.), están objetivados en este personaje femenino. Sin embargo, acucia su ausencia en la sociedad contemporánea y lo dice en propias palabras: “El único valor que considero revolucionario es la bondad, que es lo único que cuenta”. Además, esta objetivación de la bondad y la responsabilidad en el personaje no la vuelven menos capaz de sentirse agotada, asqueada y llena de miedo, pero tiende al bien en un movimiento que el autor reconoce como el más dignificante de la persona, “si no nos movemos hacia donde está el dolor y la indignación (...) no estamos vivos, estamos muertos”. Hacia ellos va la mujer del ciego cargando “como si fuera mía una responsabilidad colectiva”, lo que refuerza la concepción ética que comparten el personaje y su creador: “Y tú cómo quieres que siga mirando estas miserias, tenerlas permanentemente ante los ojos y no mover un dedo para ayudar, Ya es mucho lo que haces, Qué hago yo si mi mayor preocupación es evitar que alguien se dé cuenta de que veo, Algunos llegarán a odiarte por ver, no creas que la ceguera nos ha hecho mejores, Tampoco nos ha hecho peores, Vamos camino de serlo”.

Nuevamente la intertextualidad, tal vez forzada por este ejercicio de lectura, se remonta a San Juan 9.5: “Mientras estoy en este mundo, soy la luz del mundo”. La mujer del médico es esa luz del mundo que encarna la guía en la noche blanca de los ciegos. Cuando el incendio destruye el primer conglomerado simbólico del mundo-manicomio, mediante una suerte de diluvio de fuego, ella logra escapar cargando con los suyos, como Eneas en *La Eneida* de Virgilio escapó del incendio de Troya, para salir a fundar un nuevo mundo: “Bajó los restantes peldaños, caminó en dirección al portón, arrastrando siempre tras ella al niño estrábico, al marido y compañía, ya no había dudas, los soldados se habían ido, o se los llevaron, ciegos ellos también, ciegos todos al fin”. La mujer del médico arrastra de las cenizas al niño, representación del futuro, al marido y compañía, recuerdos del pasado, para fundar un presente nuevo. Repárese en que aquí no hay dioses, ni manes, ni penates.

El otro personaje femenino muy intenso es la chica de las gafas oscuras. El autor dice que ella será quien pronuncie las palabras claves de la novela:

“Dentro de nosotros hay una cosa que no tiene nombre. Eso es lo que somos”, y ese nombre bien puede ser humanidad. El personaje resalta por su atractivo físico, por la sexualidad que emana con cada movimiento y por ejercer una extraña suerte de prostitución voluntaria, gozosa y autónoma. Esta nueva versión de María Magdalena es tratada con enorme amor, respeto y piedad por el narrador, aunque si tiene que afilar la ironía, se vale de la crítica a los preconceptos sociales y a la miopía moral de la sociedad. Pero este personaje femenino será también otro baluarte de sensatez y entereza espiritual en el grupo de ciegos, alter ego de la mujer del médico. La chica de las gafas hacía el amor con un cliente cuando quedó ciega. Tal vez haya que revisar lo que cada personaje hacía cuando el mal los sorprendió, pues allí hay algo de sus naturalezas: “esta mujer va a la cama a cambio de dinero, lo que permitiría, probablemente, y sin más consideraciones, clasificarla como prostituta, pero siendo cierto que solo va cuando quiere, no es desdeñable la probabilidad de que tal diferencia de derecho deba determinar cautelarmente su exclusión del gremio, entendido como un todo”.

Brillante ensayo reflexivo incrustado en la ficción literaria, que certifica el hibridismo de los géneros poéticos en que ha creído y creado el portugués. La ironía sobre nuestra pobre tendencia a clasificar las conductas humanas como un todo, sin excepciones, y el humor con que el narrador mira la sociedad, nos acercan a una mujer dueña de sí misma, que saca provecho al cuerpo y al placer; “diez minutos después estaba desnuda, a los quince gemía, a los dieciocho susurraba palabras de amor que ya no tenía necesidad de fingir, a los veinte empezaba a perder la cabeza, a los veintuno sintió que el cuerpo se le desquiciaba de placer, a los veintidós gritó, Ahora, ahora, y cuando recuperó la conciencia, dijo, agotada y feliz, Aún lo veo todo blanco”.

El narrador parodia en el ritmo sintáctico una crónica exacta del ritmo sexual del personaje que tensa los momentos hasta el clímax, en este caso, intensamente cegador. Esas palabras de amor en una prostituta, que resultan innecesarias, se pronuncian por una auténtica entrega corporal, que no puede encasillarse en el simple negocio del sexo. Hay amor para dar en este personaje, y varios serán los beneficiarios: el pobre niño estrábico que ella adopta tácitamente; el viejo de la venda negra en el ojo, con quien decidirá sería y adultamente vivir; y el médico, objeto ocasional de un desahogo fisiológicamente necesario en la alienación del manicomio. Como María Magdalena, personaje inolvidable en *El evangelio según Jesucristo*, la prostituta de gafas oscuras acompañará a la mujer del médico, madre sufriente de estos ciegos, hasta recuperar la dignidad de sus vidas.

En el mundo alienado del manicomio hay una mención a la ciega de los insomnios, alguien que tal vez ni siquiera adopte el rango de personaje por su escasa participación en la trama. Sin embargo, ella, un personaje silencioso y solitario, se incorpora con dignidad ante los hombres y se postula primera entre las mujeres convocadas por los salvajes ciegos, que darían comida a cambio de sexo. A diferencia de las otras mujeres, este personaje no resiste el salvajismo sexual de la orgía, y cuando regresan del calvario, cae de extenuación y debilidad, y muere:

Sordas, ciegas, calladas, a tumbos, solo con la voluntad suficiente para no dejar la mano de la que llevaban adelante, la mano, no el hombro como cuando vinieron en aquel preciso instante la ciega de los insomnios cayó (...) Está muerta, dijo la mujer del médico, y su voz no tenía ninguna expresión, si era posible que una voz así, tan muerta como la palabra que había dicho, saliera de una boca viva. Levantó en brazos el cuerpo repentinamente descoyuntado, las piernas ensangrentadas, el vientre torturado, los pobres senos descubiertos, marcados con furia, una mordedura en el hombro, Este es el retrato de mi cuerpo, el retrato del cuerpo de cuantas aquí vamos, entre estos insultos y nuestros dolores no hay más que una diferencia, nosotras, por ahora estamos vivas.

Es de gran impacto en el receptor, que espera llenar sus “lagunas con aguas más dulces”, esta poesía del desgarrar, esta metáfora de la ceguera absoluta del cuerpo y el espíritu. Las alienadas, ante la aberración y el estupro, no oyen, porque los insultos que han oído las han ensordecido; no ven, porque no pueden, pero además no quieren ver a qué las han sometido; no hablan, porque el horror les anula las palabras, y como se dirá en la escena con el escritor, no hay palabras para el horror. Es notable en esta novela la entereza física y moral de estos personajes femeninos, en ellas cifra el autor la esperanza y capacidad de sacrificio, prostituyéndose para alimentar a todos. Se da entonces la más conmovedora escena de este infierno, el cuadro que se inicia con la mujer del médico, pero que convocará después a las demás mujeres, cargando a la chica de los insomnios, a quien lavan en un rito privado y femenino, ancestral y silencioso, hasta devolverla limpia a la tierra: “quería lavar a la ciega de los insomnios, limpiarle la sangre propia y la mocada ajena, entregarla purificada a la tierra, si algún sentido tiene aún hablar de purezas de cuerpo en este manicomio en el que vivimos, que

las almas, ya se sabe, no hay quien pueda alcanzarlas”.

En esta escena, el narrador adopta la primera persona del plural como testigo y a la vez, curiosamente, como potencial lector, para definir el mundo como manicomio, la pureza del cuerpo como absurdo y la del alma como utopía. El mito y el rito están presentes y crean también la ficción en la novela. Es de señalar la riqueza enorme de la transtextualidad en esta obra, en la que los clásicos griegos y latinos felizmente son releídos desde el horizonte de la posmodernidad. En tal sentido, la hipotextualidad de la *Antígona* de Sófocles se reabsorbe en la mujer del médico; al igual que la heroína griega, será ella quien se alce ante esta dictadura atroz, defendiendo con su vida los últimos resquicios de humanidad: “Cuando el médico y el viejo de la venda negra entraron en la sala con la comida, no vieron, no podían ver, a siete mujeres desnudas, la ciega de los insomnios tendida en la cama, limpia como en su vida lo había estado, mientras otra mujer lavaba, una tras otra a sus compañeras, y después a sí misma”.

Esta es la solidaridad y la bondad que Saramago ama en las mujeres, esta entrega desinteresada de la una hacia la otra. Además de los personajes humanos, hay objetos y seres que adquieren en la ficción un lugar primordial; algunos facilitan la libertad, otros representan el atropello y la violencia, y el animal, la mansa fidelidad olvidada: las tijeras que encuentra la mujer del médico, guardadas celosamente en un alto clavo, lugar donde tal vez haya habido un crucifijo; el encendedor, pequeño objeto que hará arder el infierno; la pistola intimidatoria de que se vale el Jefe de los ciegos malvados; y ya en el retorno a la ciudad, un animal de inolvidable participación por su fidelidad y entrega: el perro de las lágrimas. Personaje secundario de enorme entereza moral es una mujer violada, obligada a la felación al Jefe de los ciegos malvados, que será salvada por la mujer del médico cuando le atravesase la garganta al hombre con las tijeras. Allí se corrobora la participación de dicho objeto, que más de una vez personificó en silenciosa prosopopeya el narrador. La erupción en sangre y semen se describe como catarata virulenta de vida desgranada, lluvia liberadora para la sometida. Esto despierta la furia de los malvados y la declaración de guerra por los pocos alimentos que quedan, entonces, cabe traicionar para sobrevivir. El caos reina por completo y surge lo peor del hombre: los ciegos están tentados de entregar a la asesina para comer. La traición como salida se instala, pero la solidaridad gana en medio del espanto, la rebelión gana, y solo por reconocer la voz de su salvadora, la defendida le declara: “A donde tú vayas yo iré”. Hay una lealtad y un profundo agradecimiento en estas pocas palabras de tono cristológico, que permite asomar la fe en las tinieblas. La mujer del mechero es también un personaje de escaso perfil, sin embargo,

es quien los libera de los malvados tiranos a través del fuego purificador del holocausto que deshace en cenizas el infernal manicomio.

una mujer que, (...) empezó a rebuscar en sus trapos un pequeño objeto que apretó en la palma de su mano (...) recordando que tenía un encendedor en el bolso (...) ha salido sin decir nada, pasa rozando la puerta de la sala primera (...) la luna descendente trazó y pintó un tanque de leche en las losas del suelo (...) la mujer está de rodillas en la entrada de la sala (...) la mecha está ya preparada, sólo falta prenderle fuego.

Una vez en la ciudad, cambio espacial definitivo en la peripecia de la novela, Saramago recrea otra mujer, la vecina de abajo del edificio donde vivía la chica de las gafas oscuras. Cuando llegan por fin al edificio, al hallar cerrada su casa, “la mujer del médico llamó con los nudillos a la puerta más cercana, hubo un silencio expectante después una voz ronca preguntó desconfiada, *Quién anda por ahí?*”. El personaje se acerca al lector a través de un primer rasgo que connota cierta animalidad y desgaste profundo de lo humano: la ronquera de su voz. Luego, esto se enfatiza al sugerirse la humillada condición de su existencia, “Se oyeron pasos arrastrados, la puerta se abrió y apareció una vieja flaquísima”. La *magrezza*, a esta altura común a todos los personajes de la novela, es el tercer rasgo de esta muerta en vida, que el superlativo enfatiza sumándole a ello los años. Todo alude a lo cadavérico, especialmente cuando “Una mezcla nauseabunda de olores ácidos y de una indefinible podredumbre hizo retroceder a las dos mujeres. La vieja abría mucho los ojos, los tenía casi blancos”.

El aterrado lector intuye el canibalismo, pero a diferencia de la obra de Cormac Mc Carthy y del magnífico guión cinematográfico de *El libro de los secretos*, esta novela apenas esboza la antropofagia como último eslabón de lo humano. El hedor es de gallinas y conejos podridos que le sirven de alimento a la vieja. En medio de la atrocidad del mundo en que vive, la mujer cobra por pasar al departamento de la chica de las gafas un peaje en comida, pero permite el paso; Carón de este pobre infierno, la vieja guarda algún resquicio de humanidad.

Pasaron al corredor, el hedor se hacía insoportable, En la cocina, mal iluminada por la escasa luz de fuera, había pieles de conejo por el suelo, plumas de gallina, huesos, y sobre la mesa, en un plato lleno de sangre reseca, pedazos de carne

irreconocible, como si hubiesen sido masticados ya muchas veces.

Ya no hay diferencia entre las bestias y los humanos, al menos en este personaje. El cuadro descriptivo, de gran fuerza visual por los efectos acumulativos en lo sintáctico y la preeminencia de rojos en lo visual, saturan la escena de repugnancia y espanto. Parecen restos de una carnicería inmundada, de un ritual satánico. Contrasta en la página siguiente, aliviando al lector, el cuadro de las flores secas en la habitación de la chica, que agregan una nota de poesía melancólica a semejante espectáculo. La vieja guardiana de las llaves morirá de vejez, infección e inanición, y será otro personaje beneficiado por la bondad de la mujer del médico con un gesto final. En su mano rígida, están las llaves del departamento de la chica de las gafas: “(...) muerta, medio comida por los animales asilvestrados, (...) Es la vecina del primero, dijo la mujer del médico (...) la vecina del primer piso, se nota el hedor Pobre mujer, dijo la chica de las gafas oscuras”.

Saramago juega con los neologismos, los animales también han caído en esa falta de ley natural, volviéndose asilvestrados, carniceros, como en sus remotos orígenes. Según el precepto homérico, no hay nada más indigno que el cuerpo de un viejo insepulto, y en este nuevo campo de batalla, la vieja no escapa a la regla. Por eso suben el cuerpo por las escaleras, en silenciosa procesión, hasta llegar al patio trasero que “estaba como una selva jamás explorada”, y la necesidad de proteger el cadáver de la voracidad de las gallinas es tarea de la mujer del médico, mientras éste reconoce: “Lo que necesitamos ahora es un azadón, o una pala, aquí se puede observar cómo el auténtico eterno retorno es el de las palabras, ahora regresan estas, dichas por las mismas razones (...)”.

Lo cíclico se plantea a través de la lengua en uso, las situaciones que requieren una misma codificación persiguen a estos personajes, ya que esta misma petición se hizo en el manicomio para enterrar al ladrón acribillado. Cuando la mujer del médico encuentra lo necesario pronuncia a gritos una palabra, verbo germinal que desesperadamente busca el personaje: “Resurgirá, repárese en que no dijo resucitará, el caso no era para tanto, aunque el diccionario esté ahí para afirmar, prometer o insinuar que se trata de perfectos y exactos sinónimos”. El término resurgir, prefijo que insiste en el volver a, y el verbo surgir, de obvia significación originaria, incorpora connotaciones más materialistas, más panteístas si se permite la conexión, mientras que la lengua satura de religiosidad el verbo resucitar. El diccionario desacraliza completamente el sentido cristológico del término suprimido, pero más allá de la ironía, el autor insinúa un mismo campo semántico: carne y espíritu resurgiendo. El entierro



La parábola de los ciegos. Pieter Bruegel el Viejo. 1568

cuenta con un corro de espectadores que aparecen en los balcones circundantes: “Eran hombres y mujeres fluidos como espectros, podrían ser fantasmas asistiendo por curiosidad a un entierro”.

La ceguera de los personajes de Saramago es blanca, mientras el sentido común de los atónitos transeúntes asegura que la ceguera es negra; el narrador destruye un primer preconcepto simbólico: “la ceguera dicen que es negra, Pues yo lo veo todo blanco”. Tradicionalmente el negro connota la muerte y el abismo, mientras que el blanco se ha asociado a la pureza y al bien; sin embargo, Saramago invierte la antinomia, y el blanco también es la muerte de los ojos y del alma. La ceguera no requiere explicación de su origen y sanación, porque para Saramago no es eso lo fundamental de esta historia, que tiene que ver con qué hace, qué es el hombre si tan solo uno de sus sentidos se apaga. Pero el aspecto más rico, desde lo semiótico, es la ceguera de la palabra, del entendimiento, del cerebro, donde para el autor está eso que llamamos alma. Desde el inicio de la novela la estructura del pensamiento y del lenguaje también se ven afectados por esta ceguera: “Balbuceando, como si la falta de visión hubiera debilitado su memoria”. El balbuceo es propio del niño, pero también propio del inseguro y desamparado, del que no logra hilar lógicamente el pensamiento, prueba irrefutable del poder de la visión en la vida humana. Esta ceguera se expande en la obra como una peste: “La ceguera iba extendiéndose, no como una marea repentina que lo inundara todo y todo lo arrastra, sino como una infiltración insidiosa de mil y un bulliciosos arroyuelos que, tras empapar lentamente

la tierra, súbitamente la anegan por completo”.

La tierra se vuelve baldía, el narrador insiste en la construcción de imágenes poéticas que desde lo fenomenológico se originan en la idea del mar, del agua y su fluidez. Las identidades también se diluyen en el mundo de los ciegos: “(...) nosotros aquí somos como otra raza de perros nos conocemos por la manera de ladrar, por la manera de hablar, lo demás, rasgos de la cara, color de los ojos, de la piel, del pelo, no cuenta, es como si nada de eso existiera (...)”, “(...) no ha dicho cómo se llama, seguro que sabe que eso aquí no tiene importancia”. Saramago destruye el mito del vate ciego, sabio y puro, del ciego desvalido que mueve a piedad, porque esta anti-utopía se conforma con seres que, perdiendo tan solo uno de sus sentidos, pierden el *Ser*, la noción más mínima del decoro y lo humano. Recuerdan a los humanos en esa gran anti-utopía de J. Swift, *Los viajes de Gulliver*, cuando en el país de los caballos, estos son caballeros y los humanos bestias que se refocilan y revuelcan en su propio estiércol. La mujer del médico, testigo de este brutal panorama, “notó que hacían gestos, que casi no movían el cuerpo, muy rápido han aprendido que solo la voz y el oído tienen alguna utilidad”. Ante el horror y la decadencia, ella siente en más de una oportunidad la acuciante necesidad de decir que ve, pero el marido es ahora el lúcido, el que “ve”: “Haz lo que te parezca, pero no olvides lo que somos aquí, ciegos, simplemente ciegos, ciegos sin retórica ni conmisericordias, el mundo caritativo y pintoresco de los cieguitos se ha acabado, ahora es el reino duro, cruel e implacable de los ciegos”. La durísima pintura del entorno entra en colisión con

el constructo popular del desvalido bueno; la carga simbólica no está en la ceguera física, sino en la moral, y el intertexto del cuadro de Brueghel el Viejo asoma entre las palabras del médico. La mujer confesará que ve a la chica de las gafas, gritará con desesperación ante los ciegos malvados que tiranizan la comida, cuando el jefe del grupo le espeta “no olvidaré tu voz, Ni yo tu cara, respondió la mujer del médico”. Si la ceguera del ciego malvado no hubiese sido a la vez ceguera mental, espiritual, hubiera descubierto a la ciega vidente, pero su medianía no se lo permite. Es un momento brillante de tensión narrativa, primeras palabras de rebeldía de la mujer, que muestran su carácter indolegable; el lenguaje crea una realidad tensa, un mundo en los albores de la destrucción. La ceguera es la creación más compleja y original de la obra: “hedionda marea blanca”. La primera descripción la hace el primer ciego: “(...) es como si estuviera en medio de una niebla espesa, es como si hubiera caído en un mar de leche”: blancura incandescente, densa imagen que derriba la idea original de la ceguera como oscuridad o negrura. La idea de caída es alegóricamente significativa, así como lo abrupto de una situación desconocida. Para Saramago, como para Kafka, la gran misión del arte es “romper (de un hachazo) el mar helado de nuestra conciencia, que son los preconceptos, las supersticiones, la dificultad de enfrentarnos a la realidad e inventar cosas que se sobreponen a ella, que la ocultan y la desfiguran”.

De las múltiples lecturas que ofrece la obra, la alegórica es una de las posibles. La ceguera como castigo está presente en la mitología griega, por ejemplo en Tiresias, quien vio lo que no debió ver; en los hombres del Popol Vuh, que son cegados por los dioses. En esta nueva lectura de esos mitos, Saramago alude a los hombres que corren presurosos tras algo, que abultan sus existencias con cargas innecesarias, dejando de ver la esencia de las cosas, aunque esta sea “Invisible a los ojos”. La vista ha sido gastada inútilmente en valores superfluos o en amores de paso, en bienes materiales, pero esa misma vista no vio a un pobre viejo en una pensión; solo se vieron los ojos de los hombres y no su interior, todo ello ha engendrado desconfianza y una cotidiana comodidad que se ha impregnado en el hombre. Sin embargo, cuando falla el sentido de la vista, el hombre se empequeñece y su animalidad se desprende de la coraza de civilización, dando paso a la barbarie. La animalidad es permanentemente referida desde lo léxico hasta lo semántico en el discurso del narrador: caballos, cerdos, hormigas, abejas o zánganos; así como la condición de paria de quienes están confinados: “Hay muchas maneras de convertirse en un animal, pensó, y ésta es solo la primera”.

La construcción verbal del imaginario espacial en este mundo anti-utópico resulta notable en los

ambientes y atmósferas, donde Saramago muestra lo mejor de su prosa y su poesía: “ya éramos ciegos en el momento en que perdimos la vista, el miedo nos cegó, el miedo nos mantendrá ciegos”. Se refuerza allí la idea de la ceguera simbólica, la vida moderna capaz de cegar y alienar, vivida a priori por hombres ciegos.

El manicomio es un espacio que abarca el centro del acontecer narrativo; allí están confinados los ciegos, con todo lo que este recinto connota: locura, alienación absoluta, ceguera de los ojos y del alma. La mujer del médico reconocerá: “el mundo está todo aquí dentro”. El manicomio, en tanto asilo para aquellos que han perdido la razón, lugar por antonomasia de la pesadilla, fue la elección del Gobierno para aislar lo temible, típica expresión del ser humano cuando no entiende un fenómeno: “La ocurrencia había brotado de la cabeza del ministro (...) todas las personas que se quedaran ciegas, y quienes con ellas hubieran tenido contacto físico o proximidad directa, serían aislados (...) Queda el manicomio, Sí señor ministro, el manicomio”.

En algún momento se le llama laberinto racional del manicomio, aparente tautología y oxímoron; desde que es manicomio debe aspirar a la racionalidad, pero alberga alienados, y los laberintos de la mente parecen reflejarse en sus grisáceas estructuras. El narrador abre las puertas del mundo infernal, espantosa anti-utopía entrevista con los ojos del escéptico y pesimista autor, que advierte que esta condición apocalíptica es la faz física de una ceguera moral. Los primeros en llegar fueron el médico y la mujer. “Se abrió el portalón para que los ciegos pasaran y se cerró de inmediato”; el pretérito alude a lo abrupto y contundente del confinamiento, e inmediatamente gana la verosimilitud de quien se considera un narrador de pretensiones realistas, “Sirviendo de pasamanos, una gruesa cuerda iba del portón de entrada a la puerta principal del edificio”. La cuerda retoma la simbología del hilo de Ariadna en el mito de Teseo y su incursión en el laberinto para matar al Minotauro. El hilo, la cuerda, los guiará hacia el laberinto, y es la mujer del médico, quien hará frente a más de un Minotauro. El Mito sirve al autor para explicar, re crear una nueva cosmogonía aberrante, una nueva realidad. El reconocimiento del lugar le corresponde a la mujer que ve:

Había más salas, corredores largos y estrechos, gabinetes que habrían servido como despachos de los médicos, letrinas empercudidas, una cocina que conservaba aún el hedor de mala comida, un enorme refectorio con mesas forradas de cinc, (...) Detrás (...) un jardín con árboles descuidados, los troncos parecían desollados. Se encontraba basura en todas partes. La mujer del médico volvió hacia

dentro. En un armario medio abierto encontró camisetas de fuerza.

Todo es abandono, grisura maloliente, impregnada en los objetos del pasado miserable del asilo que ahora retoma sus funciones. Ni siquiera la naturaleza se conservó, los árboles desollados son un intenso símbolo de la libertad y la vida tronchadas. A medida que van llegando más ciegos se va poblando el manicomio y lo que irrumpe como omnipotente mirada es la voz que emite el Gobierno por altavoz: órdenes, reglas, segregación y amenazas predominan en el discurso. Es una parodia del discurso totalitario, una de sus premisas más terribles será: “los internos enterrarán sin formalidades el cadáver en los cercados”. Este precepto que enfrenta el derecho natural con la posibilidad real de estos impedidos para actuar no puede ser más deshumanizante. El altavoz repite mecánicamente el mismo mensaje grabado que indeclinablemente se desemantiza, al igual que los refranes y frases que los ciegos mencionan como remanentes de su identidad anterior. El viejo cuenta la dimensión del desastre hasta que la ceguera lo atacó a él, y en segundo lugar, la llegada de un contingente de trescientos ciegos más. La hiperbolización se justifica porque a partir de los recién llegados el clima se volverá intolerable, hasta explotar en la rebelión de los ciegos y el incendio que destroza el manicomio, como a una nueva Sodoma. El primer acribillado será el ladrón, y el trabajo de enterrarlo, “Sargento, necesitamos una pala o un azadón, No tenemos”, desesperará todavía más cuando el Gobierno conteste: “Pues no lo entierren, déjenlo pudrirse ahí, Si lo dejamos, contaminará la atmósfera, Pues que la contamine y os aproveche”. La hipotextualidad sofoclea reasume una atroz vigencia moderna, tristemente conocida no solo en los horrores ficcionales, sino muy vívida en la retina de los lectores del cono sur de América, en tiempos no tan lejanos. Claro que en ese caso, el enterramiento fue el ejercicio de crueldad. Ficción y discurso histórico, ambos tienen a la violencia verbalizada, que enfrenta al ser humano con un terror muy antiguo: el ser insepulto, la impureza que ello implica para los vivos y el temor por el alma del muerto. Insepulto, desaparecido, inubicable, NN: mismas categorías del horror y el genocidio. Una vez instalados, discusiones de por medio, reconocidos el ladrón y el robado, el niño estrábico vuelve a los personajes a lo cotidiano con ingenua frescura: “Quiero hacer pipí”, y como una suerte de eco, “Al oírlo, todos sintieron unas súbitas y urgentes ganas de orinar”. Es aquí donde el narrador comienza a tratar los aspectos escatológicos de la naturaleza humana: el espacio intertextual rabelesiano deja sentir la admiración de Saramago por la literatura francesa. “Mierda, a ver dónde se mea en esta casa”, también el lenguaje se

degrada hasta lo vulgar, y no es casual que sea el ladrón quien lo rebaje. Él también rebasa los límites físicos del respeto cuando toca imprudente y lascivamente a la chica de las gafas oscuras, lo que desatará su violenta reacción, clava un tacón en su pierna, y la posterior muerte del personaje: “Estoy herido, esta idiota no ve donde pone los pies, Y ud. no ve donde pone las manos”. La inutilidad semántica del verbo ver, que es usado por mera costumbre, se desajusta de la realidad. La atmósfera se irá espesando a medida que aumenta el número de ciegos y las tensiones entre ellos.

Tenía que ocurrir, el infierno prometido va a empezar:

eran ciegos traídos en rebaño, que tropezaban unos con otros, se agolpaban (...) se habían desorientado, trastabillando, agarrados en racimos (...) agitando afligidos las manos como quien se está ahogando (...) como si fueran empujados desde fuera por una máquina arrolladora (...) como barco que en medio del temporal logra al fin entrar en puerto (...)

Los símiles aluden a la desorientación, a la violenta irrupción con que los nuevos ciegos caen en el manicomio. Es una recurrencia estilística el uso de símiles con imágenes marinas u oceánicas, que crean la idea de masificación, de caudalosa afluencia. Se agudiza la atmósfera repulsiva del lugar saturado de ciegos, “con hedores que flotaban gruesos y lentos, con súbitas corrientes nauseabundas”. La plasticidad de las imágenes poéticas pintan un cuadro pletórico de sensaciones, incluso sinestésicas. En la ciudad, antes de la ceguera, se enfatizan las imágenes cromáticas y de movimiento; en el manicomio, en cambio, se intensifica el encierro y la quietud, la lenta descomposición de lo humano; los olores cobran corporeidad y densidad: “se alivian matinalmente con gargajos y ventosidades sin pensar en el que está al lado”. Este revisitado cono invertido en que Saramago convierte al manicomio recibe la manada de ciegos como el Infierno dantesco a las almas de los condenados: “estos ciegos van allí como borregos al matadero, balando como de costumbre, un poco apretados, es cierto, pero esta fue siempre su manera de vivir, pelo con pelo, aliento con aliento, hedor con hedor. Aquí van unos que lloran, otros que gritan de miedo o de rabia, otros que blasfeman, alguien ha lanzado una amenaza inútil y terrible (...)”.

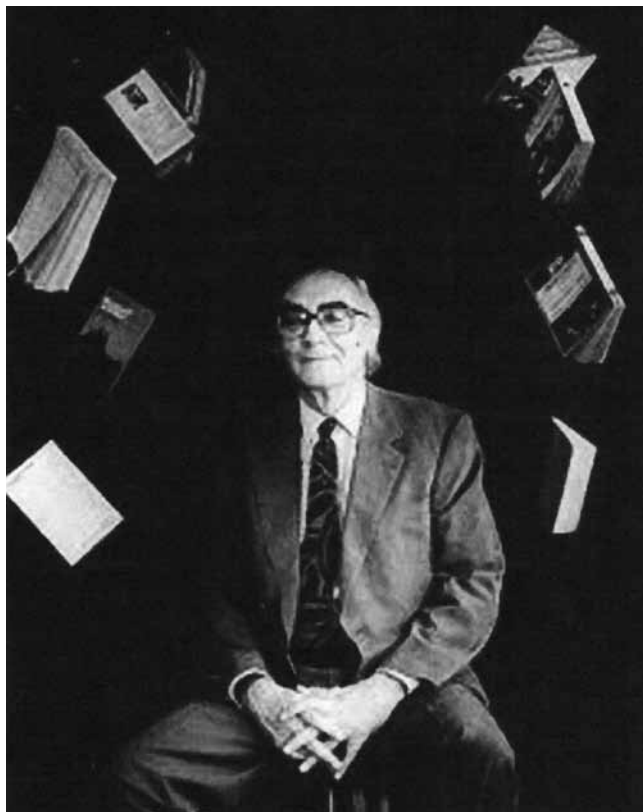
Los sonidos son propios de los animales, los hedores revelan la inmundicia de su condición, el grito y la rabia de la impotencia aturden la prosa. Llegan y se arrastran hasta lo más horrible de sí mismos, mientras esperan ansiosos un Minos que les indique

dónde ubicarse. La mugre y la miseria se connotan en esta metáfora, intensa metáfora e hipérbole del piso del manicomio: “inmenso tapiz de excrementos mil veces pisados”. Los límites de la convivencia se perdieron, todas las imágenes remiten al constructo ideológico del infierno: “No es solo el estado a que rápidamente llegaron las letrinas, antros fétidos, como deberán ser en el infierno, los desagües de las almas condenadas”. Lo hipotético de la podredumbre del infierno se concreta en la construcción popular que del mismo ha hecho la religión; los ciegos de Saramago han perdido la civilidad, lo instintivo ha primado sobre la cultura, y esta anti-utopía es la más fuerte de la novela.

No era solo el olor fétido que llegaba de las letrinas en vaharadas, en exhalaciones que daban ganas de vomitar, era también el hedor acumulado de doscientas cincuenta personas, cuyos cuerpos macerados en su propio sudor, no podrían ni sabrían lavarse, que vestían ropas cada día más inmundas, que dormían en camas donde no era raro que hubiera deyecciones.

La piel humana está sucia; la ropa, piel social, está inmundada; las camas son cuchas infectas, el vértice del cono está más cerca. Debido al encierro y escasez de comida, se despierta la ira y la violencia en el grupo de ciegos más poderosos que tiranizan al resto. Aquí el poder alegórico del lenguaje se extrema, pues las

José Saramago. Foto de Céu Guarda



alusiones socio-culturales y políticas de esta locura de ciegos es una metáfora del mundo consumista y desigual, que los diversos imperialismos han fomentado. Hay hambre, hay necesidad, pero quienes tienen un poco más de poder esclavizan a los más débiles: es la historia más vieja del mundo, y el narrador les llama los “ciegos malvados”. La primera forma de opresión es la de cobrar en bienes materiales, inútiles completamente para los ciegos. Pero luego la tiranía se traslada al plano sexual, la vejación de las mujeres: “Pasada una semana los ciegos malvados mandaron avisar de que querían mujeres, Así simplemente, Traígannos mujeres”. La vulnerabilidad de quienes parecen más débiles, las mujeres, quienes se revelarán más fuertes al final, da un intenso patetismo al episodio. Las mujeres pragmáticas y enteras increpan fuertemente: “Y qué haríais vosotros si éstos en vez de pedir mujeres hubiesen pedido hombres, que haríais, a ver, decidlo”. La respuesta es primitiva defensa de una estirpe: “Aquí no hay maricas”, pero la voz de las oprimidas tiene un altísimo volumen en la sinfonía saramaguiana: “Ni putas”. Laconismo, contundencia y decisiones que implican la vida y la muerte: comer o morir. El proceso de bestialización recuerda a las metamorfosis del Dante, y ello remite a Ovidio y a la literatura renacentista francesa; los malvados se animalizan en inmundas criaturas, pues así se comportan: “Los ciegos malvados relincharon, patalearon (...) hombres con los pantalones bajados que se empujaban unos a otros como hienas en torno de la carroña”. Las frecuentes comparaciones con animales representan la verdadera naturaleza de los comparados. Las felaciones, la orgía y la violencia indescriptible del momento dejan como saldo la muerte de una ciega, como señalamos antes. Los tabúes engendrados por miles de años de religión y dogma no desaparecen ni en este caos “Eh, si alguna está con sangre, no la queremos”. La sinécdoque alude obviamente a la menstruación y al tabú establecido por el Deuteronomio.

Aparece entonces aquella categoría ficcional que se señaló como presencia no actuante, pero de decisiva participación en la rebelión que cercenará la tiranía: las tijeras. La prosopopeya anticipa la voluntad del objeto en la historia: “La mujer del médico alzó los ojos hacia las tijeras colgadas en la pared (...) la pregunta que las tijeras le devolvían, era Qué quieres hacer conmigo”. Junto con el encendedor de la mujer de los mecheros, serán los instrumentos salvadores que abrirán paso hacia el purgatorio de la ciudad. Simples objetos cotidianos, se transforman, por intención de quien los usa, en armas liberadoras, aunque asesinas, “Espacio, la mujer del médico se aproximó, dio la vuelta a la cama y se colocó detrás de él. La ciega continuaba su trabajo”.

El cono se va angostando, el narrador hace

descender a los personajes a lo más oscuro, allí se describen violaciones, eyaculaciones, sexos pegajosos, en medio de la mugre más absoluta, el hedor de los cuerpos y los harapos que antes fueron ropas. Ellas deciden, eligen y lloran, se abrazan, se apiadan, van juntas como ovejas, se abren y rasgan para recibir comida. Es un cuadro patético de absoluta degradación, encarnado en esos ciegos malvados que reflejan toda bajeza y animalidad, toda miseria de que es capaz el hombre, aunque no lo sepa. La posesión de la pistola, símbolo fálico y emblema de poder, hace superiores a los tiranos: imposible no ver aquí el sesgo de denuncia política del autor que repudia toda tiranía. Pero los ciegos cuentan con un secreto que es más poderoso: la vista de la mujer del médico. Y ella tiene tijeras. Otro acierto en la elección de los objetos, que materializa la pujanza de los oprimidos, quienes podrán, armados de lo más simple, derrocar y cortar las gargantas de los poderosos. El cuadro tremendo de la felación es descripto como trabajo esclavizante, pero lo más notable es la creación de la expectativa, de la tensión de la mujer del ciego por asesinar al tirano: “La mano levantó lentamente las tijeras, las hojas un poco separadas para penetrar como dos puñales”. Las hojas de las tijeras se abren como puñales que degüellan al Jefe de los malvados. La metonimia da más patetismo al cuadro, centrando en la mano la fuerza total de este carácter.

La ciega que enciende la mecha, por su parte, destruye el manicomio en llamas que funden todo el horror en hierros retorcidos, “los ciegos se precipitaron hacia la tapia gritando, algunos no lo consiguieron, se quedaron dentro (...) El portón está abierto de par en par. Los locos salen.” El hacinamiento vuelve a los ciegos locos, que salen a tientas y agolpándose en una masa informe y sanguinolenta: “Le dices a un ciego, Estás libre, le abres la puerta que le separaba del mundo, Vete estás libre, volvemos a decirle, y no saben adónde ir; y es que no hay comparación entre vivir en un laberinto racional como es por definición un manicomio, y aventurarse, sin mano de guía ni trailla de perro, en el laberinto enloquecido de la ciudad”.

El narrador dialoga con sus personajes y con el lector en una triangulación que activa las participaciones en la trama, donde ambos reconocen que el confinamiento de los ciegos les hizo temer la libertad. La ciudad entra en la novela como un segundo espacio laberíntico, metáfora esencial de esta obra.

La ciudad devastada por el hambre de los ciegos aumenta la desazón de los personajes, pero al menos los instala en sus antiguos espacios vitales. “se pusieron en fila, primero la de los ojos que ven, luego los que teniendo ojos no ven. El camino que tomaron lleva al centro del laberinto-ciudad”. “Hay basura por todas partes”. El panorama de la ciudad

no es mejor que el del manicomio, es un mundo de fantasmas que deambulan, que se han olvidado de todo lo que antes definía su civilizada humanidad: “se había perdido la costumbre de dar los buenos días”. La soledad de la mujer del médico se incrementa al descubrir, sin sorpresa, que “todo el mundo está ciego”. También en la amplitud de la ciudad cabe la inmundicia y lo escatológico, el sentido metafórico de la imagen poética muestra cómo todos los límites del decoro se fueron diluyendo: “Ablandados por la lluvia, los excrementos, aquí y allá, moteaban la calle”, y la explicación que la mujer del médico encuentra es una lúcida reflexión del autor- narrador, que nada ve del hombre en esta sociedad: “una persona se acostumbra a todo, especialmente si ha dejado de ser persona”, “caminaban rozando las casas, con los brazos tendidos hacia delante, tropezaban continuamente con otros, como las hormigas”. La comparación con las hormigas empequeñece aún más a los ciegos, el andar con los brazos extendidos, como en la tela de Brueghel.

El tema de la búsqueda de alimentos es un leit- motiv en toda la obra, desde el confinamiento en el manicomio hasta el final. “De vez en cuando se paraban, olfateaban a la entrada de las tiendas, por ver si olía a comida”. El uso retórico de las metáforas lexicalizadas le devuelve a estas comunes expresiones la rarificación necesaria para la prosa poética, aquí los ciegos parecen perros que se guían por el olfato: “ver si olían”. Además, la construcción lingüística no deja de ser una lograda expresión irónica, donde lo absurdo y lo instintivo quedan expuestos.

La mujer del médico también desacomoda su lenguaje ante la desesperación de no encontrar qué comer, lo que motiva una de las tantas reflexiones metalingüísticas del autor-narrador: “Aquí no hay más que mierda, pensó, usando una palabra que no formaba parte de su léxico habitual, demostrando una vez más que la fuerza de las circunstancias y su naturaleza influyen mucho en el léxico”. Más que un ensayo sobre la ceguera, en ciertos pasajes como este, Saramago hace un ensayo sobre la pragmática. La llegada del personaje al supermercado y el descubrimiento del sótano, depósito de comida, es uno de los momentos fundamentales en la supervivencia del grupo, pero antes ella deberá descender una oscurísima escalera, símbolo inequívoco del túnel hacia la muerte, llegar al fondo y, aterrada, recoger lo que encuentre. Sin embargo, los fósforos hallados hacen luz en su camino. Este espacio será, al final de la obra, fosa común de los desesperados ciegos; hay elementos o indicios que connotan ese final.

Al regresar con el grupo, la mujer del médico se extravía en la metrópoli, y aparece un perro que enjuga sus lágrimas, de donde queda su bello nombre: “el perro de las lágrimas”. “se deja caer al suelo sucísimo, empapado en cieno negro, y vacía de fuerzas, de todas

las fuerzas, rompe a llorar. Los perros la rodearon (...) uno de ellos le lame la cara, tal vez desde pequeño esté habituado a enjugar llantos”.

Cuesta ver a la protagonista entregarse a la angustia, pero esta metáfora, que parece situarla en la nada, se ve reconfortada por una simple creatura que recoge su llanto, y el descubrimiento de un olvidado plano de la ciudad. Las cosas poco a poco empiezan a volver al hombre. Saciada el hambre y vestidos con lo que halla la mujer del médico, regresan, casa por casa, a recuperar sus historias y lugares. Es el eterno retorno, el mito más recurrente de la historia humana: el ascenso de las tinieblas a la luz. La lluvia aumenta la atmósfera nauseabunda, pero también calma la sed y en parte lava, intentando purificar; es este otro elemento simbólico alentador, este diluvio aún no termina de destruir el mundo. En este momento la poesía de la prosa se intensifica, mostrando cómo los alienados han olvidado lo verdaderamente esencial, descuidando todos los aspectos del mundo, incluso los más bellos y delicados. Al llegar al dormitorio del departamento de la chica de las gafas, luego del peaje pagado a la vecina de abajo, el narrador, para atemperar la grotesca escena de la carnicera vieja, describe con triste hermosura: “En el dormitorio de la chica (...) había un jarrón de vidrio con flores ya secas, el agua se había evaporado, fue a ella a donde se dirigieron las manos ciegas, los dedos rozaron los pétalos muertos, qué frágil es la vida si la abandonan”.

Tan secos como esos pétalos, tan abandonados como esas flores, sin agua ni cuidados, están los personajes de la novela. Tanto dentro del asilo, como en las calles de la anónima ciudad, el mundo se ha vuelto un páramo donde lo frágil no sobrevive. Pero ni aún en el mayor desasosiego, el narrador deja de ser un finísimo poeta: “los ciegos siempre estaban rodeados de una blancura resplandeciente, como el sol dentro de la niebla. Para éstos, la ceguera no era vivir banalmente rodeados de tinieblas, sino en el interior de una gloria luminosa”.

En el recorrido por la muerta ciudad, el narrador se coloca hombro a hombro con los ciegos y el lector para compartir la náusea: “La basura en las calles, que parece haberse duplicado desde ayer, los excrementos humanos, medio licuados por la lluvia violenta los de antes, pastosos o diarreicos los que están siendo evacuados ahora mismo por esos hombres y mujeres mientras vamos pasando, saturan de hedores la atmósfera, como una niebla densa a través de la cual solo con gran esfuerzo es posible avanzar”.

Es evidente el barroquismo de la construcción sintáctica, el feísmo intenso de la poesía expresada, y el tiempo verbal presente más el gerundio dan inmediatez a la vivencia narrada. A esto se agrega la presencia del narrador en primera persona del plural,

que acompaña al lector a formar parte de la troupe. La ciudad ofrece cuadros de tremenda crueldad, como el cuerpo humano que devoran los famélicos perros en una plaza, mientras “Un cuervo da saltitos en busca de un hueco”; nunca un diminutivo fue tan sabiamente impropio. El punto cúlmine de la poesía del horror está en el descubrimiento de los ciegos muertos y apilados en el sótano del supermercado. La mujer del médico descubre los cuerpos putrefactos de los ciegos que han caído progresivamente, primero a través del olfato y luego de la luz:

Quando la mujer del médico abrió la puerta el olor se hizo más intenso, Realmente huele muy mal, dijo el marido, Quédate aquí, vuelvo en seguida. Avanzó por el corredor cada vez más oscuro, y el perro de las lágrimas la siguió como si lo llevaran a rastras. Saturado del hedor a putrefacción, el aire parecía pastoso. A medio camino, la mujer del médico vomitó (...)

La imagen del aire pastoso de hedores es inolvidable, ese es el realismo a ultranza transido de barroca poesía a la que aspira el autor. Luego el personaje ve las llamitas en el sótano: “Pequeñas llamas palpitaban en los intersticios de las dos puertas (...) un nuevo vómito le retorció el estómago (...) solo vi que había fuegos fatuos agarrados a las rendijas, estaban allí agarrados y danzaban, no se soltaban, Hidrógeno fosforado resultante de la descomposición (...)”.

Estas no son como las lenguas de fuego de los condenados por fraude en las malas-bolsas de la *Divina Comedia*: son ciegos famélicos que cayeron en un sótano, cerraron la puerta para que nadie les robara sus mendrugos y nunca más encontraron la salida. El sótano de los alimentos se transformó en la fosa común de esta triste humanidad.

La soledad metafísica de los personajes de esta novela se materializa en la escena de la Iglesia, a cuyas estatuas les han vendado los ojos con un pañuelo blanco. Desde una lectura hermenéutica, la simbología de la ceguera a la que el hombre somete a su dios, también plasmada en las escenas bíblicas de la pared, pintadas con una capa sobre los ojos, adquiere una valiosa línea de interpretación: dios tampoco ve, también está ciego, o no desea ver la degradación de sus creaturas. La descripción es extensísima, razón por la que no se reproduce en el trabajo, pero es intensamente lírica, cuyo leit-motiv es “y tenían los ojos tapados”, lo que se repite diecisiete veces en la descripción. La misma se abre con una imagen despiadada, Cristo tiene los ojos vendados, la humanidad está sola: “Aquel hombre en la cruz con una venda blanca cubriéndole los ojos”.

Cristo es un hombre más en la visión materialista y atea del autor, pero es este un desolador pasaje de la desesperación de un creyente que, antes de perder la vista, se encargó de cegar también a Jesús. La Iglesia no ha podido ver al hombre, o no ha querido entender su padecimiento.

En la ciudad no cesa el hambre ni las luchas por saciarla, pero si bien el espacio destruido y minado de indignidad pueden conectarse con el mundo de Neville en *Soy leyenda*, y la desesperada búsqueda del sustento de la mujer del ciego, a la del padre desesperado también de *La carretera*, en esta novela, Saramago no apela a la literatura vampírica ni de ficción científica: aquí, quienes devoran a los cadáveres todavía son animales. En el camino de regreso a cada casa sigue la del médico y su mujer, donde de alguna manera los personajes recobrarán ciertos hábitos humanos y civilizados, como el baño, el diálogo, la lectura que la mujer del médico les hará cada noche, comer en una mesa, lo que de algún modo resume todos los regresos. “la mujer le guió suavemente la mano en dirección a la cerradura”, con esta imagen, cargada de ternura y expectativa, se ingresa en el mundo doméstico de los personajes: “se detuvieron a la entrada como paralizados por el inesperado olor a casa”.

En la casa del primer ciego, Saramago hace que habite un escritor que escribe con bolígrafo la historia de su ceguera y la de su familia en líneas superpuestas y apretada caligrafía. Recuerda la vieja imagen homérica de Helena tejiendo los horrores de la guerra en *La Iliada*: “De qué trata, De lo que hemos sufrido, sobre nuestra vida, Cada uno debe hablar de lo que sabe, y lo que no sepa, pregunta”. Tal vez gran parte de la estética del autor esté en este personaje, su concepción realista y obrerística de la literatura, la desacralización del escritor y la exaltación de su inalienable compromiso con el mundo y la verdad. El amable escritor negocia su permanencia en la casa del primer ciego, empieza a sugerirse que no todo está totalmente percutido en el alma del hombre, hay lugar aún para la solidaridad. El regreso a la casa de la chica de las gafas sirve para enterrar a la vieja del piso de abajo, y cuando retornan al hogar del médico, Saramago, con el mismo misterio con que cegó a sus personajes, les devuelve la vista, y en el mismo orden: “abrió los ojos y vio. Vio y gritó Veo, veo, se abrazó a su mujer como loco”, “La segunda en recuperar la vista, avanzada la noche (...) fue la chica de las gafas oscuras”, “el tercero en recuperar la vista, cuando empezaba a clarear la mañana, fue el médico (...)”.

La humanidad resurge, las calles se llenan del verbo conjugado, lúdico desde lo fonético: Veo, Veo. El viejo de la venda negra es dejado para el final, en la consideración del médico su catarata lo mantendrá un tiempo más en la blancura lechosa, y el niño estrábico

duerme inocentemente. Surge entonces la pregunta que late en toda la novela: “Por qué nos hemos quedado ciegos, No lo sé, quizá un día lleguemos a saber la razón, Quieres que te diga lo que estoy pensando, Dime Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que viendo no ven”.

Es insoslayable señalar otra de las lecturas intertextuales que se traslucen en la novela, *Edipo Rey*, de Sófocles otra vez, quien viendo estuvo ciego y ciego aprendió a ver-se a sí mismo. La sabiduría de la mujer del médico da una respuesta que es el trasfondo ensayístico de todo el texto: la conducta humana viendo no ve, los ciegos no son los invidentes, sino los que no quieren ver. Así, devastadoramente, la anti-utopía se ha planteado como perfectamente verosímil en todos sus aspectos. La tensión narrativa no desciende ni en el último enunciado, ya que el miedo que persiguió durante todo el tiempo al personaje de la mujer se le aparece por última vez para recordarle lo precario de la condición-visión humana:

La mujer del médico se levantó, se acercó a la ventana. Miró hacia abajo, a la calle cubierta de basura, a las personas que gritaban y cantaban. Luego alzó la cabeza al cielo y lo vio todo blanco, Ahora me toca a mí, pensó. El miedo súbito le hizo bajar los ojos. La ciudad aún estaba allí.

El final, si bien es desalentador por lo que ha demostrado en tanto la condición humana, resulta luminoso, pues al menos un ser humano ha podido atisbar la anti-utopía descarnada de la sociedad, y ese ser, la mujer del médico, sí ha aprendido finalmente a ver.

Bibliografía

- EAGLETON, Terry (2004): *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ AGUILERA, F. (ed.) (2010): *José Saramago en sus palabras*. Alfaguara.
- TROUSSON, Raymond (1994): “Utopía y utopismo”, en Fortunati, Vita; Steimberg, Oscar y Volta, Luigi (comp.): *Utopías*. Buenos Aires: Corregidor.
- SÓFOCLES (1993): *Tragedias completas*. Madrid: Cátedra.

Ronda de poetas: una performance constante sobre el eje de la poesía

Cecilia Gerolami y Lucía Delbene

A partir del año 2006 en la frontera entre la Ciudad Vieja y el Centro de Montevideo, una zona históricamente fermental desde el punto de vista de la cultura, enmarcada por el teatro Solís, mundo afro o Fun Fun, entre otros edificios, se desarrolla el evento llamado *Ronda de Poetas*. El mismo convoca a artistas nacionales y extranjeros de diversas disciplinas a participar en la noche de los jueves exponiendo sus trabajos, en el espacio contiguo al bar La Ronda, llamado Cheese Cake Records, que anteriormente funcionó como una ferretería. El curador de este proyecto es Martín Barea Mattos (Montevideo, 1978), poeta, performer y artista plástico, quien además es el creador, responsable de la idea y de la convocatoria a los artistas invitados de cada semana. Según Barea, *Ronda de Poetas* puede ser definida como “performance constante sobre el eje de la poesía”, ya que sin bien la participación se gesta a partir de los poetas, también se abre hacia la intervención de los artistas plásticos, músicos, diseñadores, escultores o artistas que ofician en varias de estas disciplinas, no siendo el público un participante menos activo que éstos.

En este punto se hace indispensable para continuar con la caracterización de nuestro objeto de estudio acotar los términos que estamos utilizando, por un lado el concepto de performance y su vinculación intrínseca con la práctica de la poesía. Según R. Goldberg, quien teoriza acerca de la performance como una práctica artística que se origina en los movimientos de Vanguardia a principios del siglo XX, esta carece de límites precisos:



Martín Barea leyendo en la Ronda. Foto de Federico Meneses, 2009

Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas (...) recurre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación – literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, además de video, filme, diapositivas y narración– en busca de material los despliega en cualquier combinación. De hecho, ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular, en el proceso y la manera propios de la ejecución. (Goldberg, 1996:9)

De acuerdo a esta primera caracterización, podemos señalar la interdisciplinariedad inscripta a la performance como un intento por anular las barreras que separan a las distintas disciplinas artísticas, hecho que coloca a la performance como una

manifestación artística propia de la Postmodernidad. Según los teóricos, una de las posibles categorías para establecer un mapa acerca del desarrollo del arte en la Postmodernidad es la hibridación. Desde un panorama general, García Canclini define hibridación como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” (García Canclini, 2001: 14). Si bien la Modernidad entendía las disciplinas artísticas como áreas bien definidas, reconociendo las seis bellas artes, a las que en el siglo XX se suma la cinematografía, en la Postmodernidad estas fronteras tienden a desdibujarse de acuerdo a las prácticas artísticas contemporáneas. En este punto es pertinente observar que en nuestra educación también se continúa trabajando en base a dichos estamentos pertenecientes a la Modernidad; la reflexión que de aquí surge es que aún mantenemos una estructura educativa moderna, en una era postmoderna hace ya rato instalada como cosmovisión y subjetividad. De acuerdo a Carlos Fajardo “mucho del arte actual se formula desde lo imprevisible (...) Son obras no identificables con los géneros tradicionales; son variables, discontinuas, aleatorias, y forman un amasijo narrativo y expositivo de estilos, motivos, figuras, estructuras que van construyendo la hibridación genérica y fragmentan la noción clásica –y

Cecilia Gerolami Noya

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas” (2005). Estudiante de la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

Lucía Delbene

Poeta y docente. En poesía ha publicado *Garza en garza* y diversos artículos en revistas electrónicas nacionales e hispanoamericanas: *H Enciclopedia*, *No Retornable*, *Piedra Alta*, *Revista Lab*.

Actualmente se desempeña como investigadora y profesora de Literatura de Enseñanza Media.

aún moderna— de totalidad orgánica del arte.” (Carlos Fajardo, 2001: 136).

No obstante la heterogeneidad reconocida por los teóricos y los performers en la práctica performática, Goldberg reconoce en la misma tres características constantes que delimitan su radio de extensión. La primera tiene que ver con la presencia del artista como parte significativa del artefacto estético, lo que constituye una diferencia esencial con el teatro, pues en la performance el intérprete es el artista. La segunda se vincula a la espectacularidad, la performance se produce en un lugar y un tiempo determinado, se percibe visualmente y se escucha, no es pasible de permanecer en el tiempo, sino que es efímera. Y por último, la interacción con el público que se hace parte integrante de la performance en la medida en que ésta es *live art* o arte en acción. Por otro lado, Huxley y Witts hacen hincapié en que el proceso de creación de la performance es más importante que el producto final, ya que ésta se considera como un método de investigación para los artistas que la han practicado a lo largo del siglo XX:

Muchas performances en vivo dejan solamente un rastro de sí mismas. Esto por sí solo hace del acto de buscar las raíces, métodos y razones subyacentes a la creación, algo crucial. Para entender la diversidad de la performance se debe considerar la práctica, y los problemas prácticos que han involucrado a sus creadores. Performance significa un proceso así como un artefacto final, y la implicancia en el proceso es esencial para el entendimiento completo de la forma.¹ (Huxley y Witts, 1996:2).

Con respecto a la participación del artista en el artefacto estético, Clemente Padín, artista plástico, performer y poeta de destacada trayectoria en nuestro país y fuera de fronteras, apunta: “Lo curioso del arte de la acción es que, en general, el emisor (o artista) se confunde con el mensaje ya que se incorpora al sentido en tanto instrumento expresivo, es forma y contenido a la vez. Es decir, la obra se hace visible y desempeña retinas gracias al cuerpo del artista que con sus acciones va “escribiendo” (o “pintando”, como se quiera decir) su discurso artístico”. En este punto, comenzaremos a restringir nuestro concepto de performance a lo que en principio Martín Barea llamaba “performance constante sobre el eje de la poesía”, lo que aquí designaremos como “performance poética”. Según

señala Luis Bravo, es imprescindible distinguir entre la lectura de un poema escrito y lo que él nomina la “puesta en voz de la poesía”, donde se ponen en juego, como partes integrantes de la significación, los elementos corporales del poeta, como la voz y todo su abanico sonoro, la gestualidad y su énfasis en las intensidades del poema, en suma, el cuerpo con todas sus particularidades, inscriptas en la identidad físicoartística del poeta. Es ahí cuando la poesía adquiere su rasgo performático, al fusionarse con las características señaladas: “La puesta oral es una acción performática en tanto se inscribe de una manera única e irrepetible en un espacio-tiempo, en el que la palabra adquiere el valor de “acontecimiento”, en intercambio con una audiencia que interactúa con su presencia.” (Bravo, 2011:16). Entonces, trazar esta primera frontera se vuelve fundamental para aclarar nuestro objeto de estudio. Si bien la poesía oral remonta sus raíces hasta por lo menos los antiguos griegos, la Modernidad ha instalado la práctica textual, tanto en la producción de la poesía como en su recepción, a partir de la tecnología del libro que advino juntamente a la era Gutemberg, favoreciendo y solidificando esta práctica. Actualmente estamos viviendo un cambio de paradigma tecnológico, con su importancia en los multimedia; las posibilidades que las herramientas informáticas brindan hoy a los artistas los ha llevado a experimentar en la exploración de otras dimensiones de la poesía: la auditiva entre otras. Fajardo analiza el fenómeno de la poesía en interacción con la iconósfera:

La poesía posmoderna hace parte de toda esta gama de cultura audiovisual y se integra a la fotografía, el cine, las ilustraciones informáticas, páginas web, a revistas digitales, hipertextos, etc. Se ha desplazado de Gutenberg hacia la galaxia digital. Los poetas actuales, educados y casi alfabetizados por la cultura mediática, se han nutrido de la exaltación de la imagen; su modo de sentir y percibir es audiovisual.” (Fajardo, 2002:9).

Este cambio de paradigma que los artistas han estado experimentando, no sólo se produce en ellos sino también en los receptores. Desde el solitario lector moderno, en silencio con su libro en una recepción estética-psíquico-textual del poema, estamos migrando hacia una recepción sensorial, visual y auditiva, desde un artefacto estético multimediático.

En la poesía performática no tenemos un texto por un lado y una voz que lo reproduce por otro, sino que hay un texto oral con sus propios significantes



Olga Leiva leyendo en la Ronda. Foto de Nilson de Souza

que se sustentan en el sonido y los juegos que la voz es capaz de realizar, y donde también entran en relación los elementos espectaculares, como la iluminación, el sonido, la vestimenta, etc, los que se conjugan como parte de esa sensorialidad significativa. En cuanto al sonido de la voz como elemento significativo, Bravo señala que el sentido mismo del poema se completa en aquél, ya que es el performer el que conoce las modulaciones necesarias para transmitir dichos significados. Siguiendo esta idea, H. Ball, uno de los poetas mentores del dadaísmo y creador de las primeras performances vinculadas al arte de la Vanguardia, sostenía que el poema se completa en la puesta en escena y en la relación con el público.² Nunca más pertinente que en este momento recordar uno de los sentidos etimológicos del término performance, en su origen francés *parfournir*, “completar”.

Realizadas las delimitaciones teóricas acerca de performance, performance poéticas y lecturas de poemas, describiremos las actividades que se desarrollan en la *Ronda de Poetas*. Como primera observación, podemos reseñar a partir de la recepción directa del

evento que allí se producen obras de esos tres tipos. Hay casos en que los poetas realizan una lectura o recitado de sus textos de forma tradicional, otros se inscriben en la caracterización de poesía performática, ya que utilizan su voz y corporalidad como herramienta estética en la ejecución del poema, y otros van aún más allá de estos elementos, adentrándose en las posibilidades experimentales que brinda la performance.

Dejamos aquí tres ejemplos, el primero se puede describir como una lectura tradicional de los poetas Claudio Burguez, Claudia Campos y M^a Laura Pintos, alternando sus lecturas; en el caso de Santiago Marquez del Colectivo Bagre Japonés hubo una lectura performática de sus poemas, y, por último, en lo que ya se considera un recital musical y poético, el trabajo de Tango Villero, que incorpora elementos de la tradición musical y de la poesía callejera.

Ronda de poetas se originó en el año 2006, según dice el mismo Martín Barea, debido al encuentro que sostiene con Felipe Reyes, propietario del Bar La Ronda, y que desemboca en la propuesta de éste último de “hacer algo con los poetas”. Esta iniciativa

de generar un espacio de encuentro de los poetas tiene una larga tradición en nuestro país: desde aquellas ya célebres tertulias lunáticas que Herrera y Reissig estableciera en la Torre de los Panoramas en la calle Reconquista, o el Sorocabana, punto de encuentro de escritores y artistas en la década del 40, pasando por el café Metro, donde Onetti se reunía con los periodistas de *Marcha*, hasta el resurgimiento de estos eventos, en la pos dictadura, pero ya con otras características. Los eventos vinculados a la performance poética luego de la dictadura tienen en común el haberse caracterizado por su fermentalidad, como la época que los generó, conceptualizada como movida contracultural.³ La misma se produjo a partir de la apertura, dichas acciones estaban vinculadas a movimientos juveniles como el punk, el rock, las brigadas antirrazias, etc., pero a diferencia de sus ilustres antecesores, se convirtieron en eventos que atraían a un público más vasto, ya que nucleaban artistas de todas las especies, en el contexto mismo del comienzo de la Posmodernidad en nuestro país. Acciones como Arte en la Lona, El Circo, Amarillo, Cabaret Voltaire, Montevideo Rock, etc., presentaban diversos espectáculos que incluían al teatro, la poesía, el cine, la música, la acrobacia,

etc., dándose un lugar especial a lo que comenzaba a conocerse como performances. En los años noventa, esta efervescencia cultural se fue apagando, reflejo del desencanto que el Neoliberalismo trajo luego del establecimiento de las estructuras democráticas, pero sin acompañar su desarrollo y renovación, de todos modos, aún se mantuvieron algunos de estos ciclos. En particular “Caramelos y Pimientos”, a quien Barea menciona como una influencia directa en la creación de *Ronda de Poetas*, cuya curadora, Isabel de la Fuente, hacía las veces de anfitriona, animadora y presentadora de un ciclo que llegó a cumplir quince años en el 2010. Para trazar los antecedentes más inmediatos de *Ronda de Poetas* nos remontamos al año 1999, al ciclo de Roberto Genta Dorado “De puño y letra”, donde Barea se ocupaba de confeccionar la agenda de invitados. No obstante, según Barea, el formato de este ciclo era específicamente el de una tertulia, había un invitado al que se le realizaba una entrevista y luego de la lectura había un micrófono abierto para comentar dichas lecturas. Cuando comienza a llevarse a cabo *Ronda de Poetas*, Barea intenta diferenciarse de este tipo de ciclos a partir de ciertos rasgos, como la presencia de tres invitados o eventualmente más, a los cuales no se les

Tango villero en La Ronda



hace ni entrevista ni presentación. La lectura, además, se realiza en una cabina de estudio de grabación transparente, en un espacio separado del público, que accede a la voz del poeta a través de una amplificación de audio. A estas características se le suma el hecho de que el público asistente a *Ronda de Poetas* por lo general no es específico de poesía, sino que la disposición del lugar habilita a la concurrencia y pasaje de una gran cantidad de espectadores que le quitan la solemnidad típica de los eventos de poesía. De acuerdo a Martín Barea: “Antes los ciclos literarios eran de puertas cerradas con ambientes plomizos, cargados de tabaco (¡qué días!), formales, no aptos para todo público. Ronda de Poetas por el contrario fue hacia la gente. Diría que lo mejor de Ronda de Poetas es la proximidad, lo abierta que es con el visitante.” Podemos relacionar el formato en que se realiza este evento con los fenómenos propios de la Postmodernidad que se están agenciando como nuevas categorías estéticas: la velocidad, el zapping, lo heterogéneo, lo híbrido, lo hipertextual, que son formas de aproximación diferentes al objeto, en donde parece disolverse su veneración moderna. La aproximación, quizás, es más efímera, fugaz y contingente, el espectador-escucha de *Ronda de Poetas* puede estar escuchando atentamente la voz poética como estar atendiendo a su celular o conversando con sus compañeros de mesa u ordenando una pizza, al tiempo que algún verso, alguna palabra, se cuele entre las rendijas de su percepción, o incluso quizás no. El espacio mismo brinda diferentes posibilidades al asistente, por tanto la apertura también se realiza desde el planteo del evento, parece ser una de sus marcas distintivas y originales que inauguran, tal vez, una nueva era en ciclos de arte, vinculados al cultivo colectivo y oral de la literatura. En *Ronda de Poetas* entonces, el encuentro entre el poema y el espectador-escucha se produce de una manera alternativa a aquellas lecturas donde el público se sentaba y con suma y respetuosa atención se concentraba en la figura del poeta, en su rostro, en sus labios, y hasta que aquél no terminara, el silencio era sepulcral. En este sentido, el acto poético adquiriría una reverencia cuasi religiosa, en un público cultivado especialmente para esa recepción, cuando no los mismos poetas, amigos y allegados a éstos. Esto parece haber tomado fuerza a partir de la década del 80, en donde según A. Trigo:

(...) el presente de la oralidad, aún diferido en videos y cassettes, distingue su producción y la performance deviene el ritual de un encuentro de los sentidos, comun(ica)ción, narcisismo del cuerpo del poema en el oído: oralidad de segunda mano

fundadora de las claves del texto, anudadas a la fugacidad de la emisión. Artudianamente, el poema se hace acto, no artefacto, evento, no monumento: texto-diálogo: construcción colectiva de sentidos: el contexto hecho palabra. (A. Trigo, 1997:131).

En cuanto a la convocatoria a los participantes de *Ronda de Poetas*, además de la heterogeneidad mencionada en cuanto a las áreas artísticas, la amplitud que se traduce también en la falta de rigor de la selección –esto no es un juicio de valor sino una constatación– permite un vasto panorama, desde los poetas más canónicos y publicados, como Roberto Apprato, Luis Bravo, Roberto Echavarrén, Marisa Silva Schultze, Silvia Guerra, Tatiana Oroño, hasta los jóvenes que recién comienzan su aventura en el área de las letras. De acuerdo a Barea, han pasado aproximadamente más de 500 poetas desde el inicio del ciclo. Junto a ellos también han participado artistas plásticos, como Jaqueline Lacasa, Gustavo Wojciechowski “el Maca”, entre otros, en la confección de los afiches de convocatoria que cada semana se distribuyen mayoritariamente por vía e-mail y facebook. La participación no se constriñe solamente a los obreros de la poesía, sino que se abre a los músicos, murgueros, folkloristas, teatristas, etc., propiciando el encuentro de artistas diversos en la, por lo general, monocorde noche montevideana.

A partir de todo lo que hemos estado investigando en torno a *Ronda de Poetas*, podemos coincidir con Martín Barea en que ésta es una “performance constante”, ya que asimila, como evento en sí, las características fundamentales de la misma. Si bien está compuesta por múltiples performances poéticas, lecturas y performances, el evento en sí es susceptible de considerarse como un artefacto. El colectivo de los artistas, el público, la espectacularidad, la apertura a lo contingente y a lo experimental, el riesgo de aventura artística que su espíritu alberga, lo sitúan como una acción de vanguardia en nuestro medio. Y esto se confirma con el hecho de que *Ronda de Poetas* fue invitada a participar como evento artístico en la Bienal de Porto Alegre en el año 2009. Y si bien no fue exactamente igual, pues una performance nunca se repite a sí misma, reprodujo en otro espacio los mismos rasgos que en Montevideo.

Por último queríamos apuntalar algunas vinculaciones que estos hechos parecen tener con las políticas de mercado en la cultura. Es a simple vista fácil observar cómo en este momento en nuestro país se publican muchísimos libros de poesía y, por otro lado, la disminución paulatina y constante de un público receptor de este tipo de literatura. No solamente la ausencia de

un lector –receptor de la poesía– marca el rumbo de la literatura actual, sino su invisibilidad en los puestos de adquisición como librerías u otras dependencias, donde los libros de poesía siempre ocupan un estante oculto o retirado del protagónico espacio de los éxitos de ventas, como libros de autoayuda, bestseller y, en nuestro país, el caso particular de la novela histórica o la biografía. Esto parece concretarse como una antítesis, un desencuentro entre artista y sociedad o una distopía de la comunicación. En este espacio queríamos compartir con ustedes lo que son algunas reflexiones realizadas individual y colectivamente en torno a este tema. Como decíamos más arriba, se publica mucho, es verdad que hoy es más fácil publicar, los costos han descendido, hay ediciones caseras y de autor, y algunas pequeñas editoriales llevadas adelante por poetas que por lo general no persiguen fines comerciales. No obstante todas esas posibilidades, parece absurdo este sinnúmero de publicaciones sin ningún filtro que las contenga, ni medio que las difunda, ni destino final en el punto de venta, ni lector que las reciba. Para esto puede haber diferentes explicaciones. Por un lado, el mercado editorial está regido por grandes multinacionales que publican de acuerdo a directrices puramente comerciales. El público lector, como señala Daniel Morena⁴ en ensayo inédito, en nuestro país, es un público racionalmente adiestrado, con un tipo de pensamiento logicista y científico, donde lo que se valora son las realidades tangibles, los hechos comprobables y una retórica de la razón, cuyo correlato es la narrativa. Por su parte, la poesía exige un lector educado en un tipo de discurso no racional, muchas veces fragmentario, metafórico, que se organiza de modo diverso al racionalismo; por lo mismo la narrativa, literatura que actualmente tiene mayor auge, responde de forma más aceptable a las demandas del público. Además de esto, la literatura en este momento, en donde priman los macro relatos dirigidos hacia el consumismo, sustituyendo a los modernos de progresismo y trascendencia, tiene asignada en la sociedad un lugar marginal, de entretenimiento y evasión, “una novelita para el verano”, por ejemplo, ilustraría esta forma de leer. La literatura, entonces, no se considera una forma de conocimiento o una metáfora del saber, sino un simple entretenimiento inocuo, que no perturba los mecanismos de producción y de consumo que el sistema alienta. En este espacio, la poesía juega un rol completamente subversivo y marginal, en cuanto no responde a este placer suave de sentarse en una lectura complaciente. La poesía exige implicación en la lectura, ya que roza siempre en el borde frágil entre lo que es y lo que puede llegar a ser, impulsándose como liberación; esto no conviene a un medio que desea tener a sus integrantes estabilizados en un nodo de cotidianidad. Es quizás por esto, por

esa pérdida y anulación, que hoy la poesía, a pesar de continuar en su marginalidad, se erige como una necesidad incontenible y no deja de desbordarse a través de las múltiples voces, medios y canales que marcan algunas de las actuales prácticas de la poesía.

Notas

- ¹ La traducción es nuestra.
² Citado por Luis Bravo en “La puesta en voz de la poesía”, pág. 17.
³ Término acuñado por L. Bravo en “Huérfanos, iconoclastas y plurales. La generación poética de los 80”.
⁴ Ensayo inédito “Poesía y mercado: El decurso trágico de la poesía y el orden del mercado”, pág. 4.

Bibliografía

- FAJARDO FAJARDO, Carlos (2001): *Estética y postmodernidad: Nuevos contextos y sensibilidades*. Quito: Ed. Abya-Yala.
 GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
 GOLDBERG, Roselee (1996): *Performance Art*. Barcelona: Ed. Destino.
 HUXLEY, Michael y WITTS, Noel (1996): *The twentieth century performance reader*. New York: Ed. Routledge.
 TRIGO, Abril (1997): *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya)*. Montevideo: Vintén editor.

Artículos y páginas web

- BRAVO, Luis (2011): “La puesta en voz de la poesía”, en *Revista* [sic]. Montevideo, Abril, 2011, Año 1, N° 1.
 GARCÍA LAGOS, J. (2010): “Lunáticas tertulias”, en *La Diaria*. Montevideo, 24-12-2010.
 FAJARDO FAJARDO, Carlos (2002): “Poesía y Posmodernidad”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
 MORENA, Daniel: “Poesía y mercado. El decurso trágico de la poesía y el orden del mercado”. Ensayo inédito.
 PADÍN, Clemente: “Ritual o Performance, siempre utopía”, en <http://www.performancelogia.org/> Consultado el 31/01/12.

María de los Ángeles González Briz

Profesora de Literatura (IPA) y Licenciada en Letras (FHCE, UDELAR). Cursó el Doctorado en Letras Españolas e Hispanoamericanas en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y está redactando la tesis sobre la recepción uruguaya del *Quijote*.

Es investigadora de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII). Desde 2001 dicta clases de Literatura Española y colabora en el suplemento *Cultural* del diario *El País*.

Ha publicado tres libros sobre temas de su especialidad: *De España al Río de la Plata: Escritores migrantes en el siglo XX* (2009), *Tradición hispánica en el siglo XX: Vigencia y polémica* (2008) y *Poesía, exilio y contactos de la generación del 27. Uruguay lee a España* (2011), así como diversos trabajos académicos en revistas arbitradas o capítulos de libros, especialmente sobre Góngora, Cervantes y las relaciones entre la Generación de 1927 y Uruguay.

Este brevísimo texto de Rodó que aquí se presenta fue publicado en 1906, en un periódico de poca notoriedad, *El español. Periódico de viaje. Reflector de los españoles en América*, órgano de expresión de un sector de la colectividad española en Montevideo. Hasta donde sabemos, no ha sido recogido en las ediciones de su obra. Evidentemente, la nota no viene a agregar nada nuevo ni revelador. En todo caso puede interesar como documento a quienes aspiran a ver reunida la “obra total”, aspiración tal vez imposible, y para añadir una pieza más a una idea clave de Rodó, resumida en el título “La tradición y la raza”, reivindicando la necesidad de la fidelidad a los orígenes y el peligro del injerto foráneo para el progreso y felicidad de las naciones.

La reivindicación del valor de la raza, que para él es la raza latina, y en particular la matriz española a través de la cual se recibe esta herencia, debe inscribirse en el contexto en que escribe Rodó, cuando tenía aún plena vigencia la polémica sobre la superioridad de las razas, surgida en Francia en el último tercio del siglo XIX a partir de las teorías de Buffon, Gobineau y otros, y que dio lugar, entre tantas cosas, al enfrentamiento entre latinos y anglosajones o germánicos. La teoría sobre la “decadencia latina” parecía estar refrendada por las derrotas militares y políticas que sufrieron Francia y España frente a Alemania y Estados Unidos a fines de ese siglo. Simultáneamente a esos hechos, comienzan a surgir voces que propician la agrupación de varios países europeos sobre bases culturales, lingüísticas o raciales comunes: paneslavismo, panlatinismo o pangermanismo (Litvak, 1980). Además de buscar respuesta a las cuestiones contemporáneas en la historia



Rodó en su escritorio, 1909. Colección Rodó de la Biblioteca Nacional.

común –que, en ocasiones, llega a incluir a Grecia y el helenismo–, en la exaltación de los orígenes y en la reafirmación de sus valores, el panlatinismo busca dar una explicación a la preocupación por la “decadencia” de Occidente (tal como algunos percibían o vaticinaban en la época) y propicia la unión supranacional como forma de resistencia a la supremacía anglosajona. Frente a la contundente superioridad militar y económica de Estados Unidos, comienza a gestarse la idea de la superioridad espiritual del mundo latino. A un tiempo, aparecen quienes justifican la supremacía germánica. A estos debates se suma el reclamo a favor de la necesidad de élites ilustradas orientadoras de los pueblos, por contraposición a la democracia masificadora y materialista del norte, proceso que se da en América y España. En el ambiente estaban, entonces, las preocupaciones por el progreso material y espiritual de los países latinos, la conveniencia o no de una minoría ilustrada que guiara a las masas, la necesidad del ideal para el desarrollo del individuo y la sociedad, la incidencia de la educación y la religión en el carácter de los pueblos (o su papel en el atraso cultural y económico), la oposición entre espiritualismo católico y pragmatismo protestante, la disyuntiva entre educar para el progreso material y el éxito social o atender a fines espirituales, manteniendo la fidelidad a la tradición humanista grecolatina.

En los países hispanos, la intervención de Estados Unidos en la Guerra de Cuba, con la consiguiente derrota española en 1898, el afianzamiento de la Doctrina Monroe, la *nordomanía* de algunos sectores dirigentes de América del Sur, reavivó en los intelectuales la necesidad de redefinir una identidad propia que pudiera oponerse eficazmente al triunfante modelo norteamericano visto por un lado en sus riesgos imperialistas y a la democracia mercantil y masificadora que atentaba contra el modelo que esas mismas minorías representaban.

Es posible que Rodó concibiera *Ariel* como respuesta a la intervención norteamericana en Cuba, como afirmó Rodríguez Monegal (1957). Aun así, Fernández Retamar apunta que “en el discurso definitivo [de Ariel] sólo se encuentran dos alusiones directas al hecho histórico que fue su primer motor; ambas alusiones permiten advertir cómo ha trascendido Rodó la circunstancia histórica inicial para plantarse de lleno en el problema esencial: la proclamada decadencia de la raza latina” (1971: 35). Por su parte, G. Brotherston opina que a Rodó

[...] la nordomanía de Alberdi le parecía reprobable más por considerarla abyecta en sí, que por repugnancia a los Estados Unidos. Y

una mera imitación del «hipnotizador audaz» del norte de una manera «unilateral» y «sonámbula», como dijo citando a Tarde, significaría la mutilación de la personalidad y una completa subordinación a «los fuertes» -tal como son significativamente llamados- en el proceso evolutivo. Rodó tenía miedo de que América Latina, lejos de ser Ariel, podía estarse convirtiendo en un «esclavo deforme».

A su vez, el nuevo mapa político internacional afirmó el acercamiento de los países hispanoamericanos a España, que se venía propiciando desde los festejos del Cuarto Centenario de la Conquista, en 1892, fecha emblemática de la que podría llamarse “reconciliación” con España y sus símbolos. Arturo Ardao ha señalado esa “reconquista de posiciones” en Uruguay, indicando que el siglo XIX había sido antiespañol, salvando las excepciones de Alejandro Magariños Cervantes y de Zorrilla de San Martín (Ardao, 1968: 229). Por su parte, Tulio Halperin Donghi habla en esa misma época de un “retorno afectuoso hacia el pasado español” que, aunque puede funcionar como legítima aspiración para las artes y la cultura y “está en la base de una reconciliación cada vez más sincera con la antigua metrópoli, no puede servir de punto de partida para un alineamiento internacional políticamente eficaz” (1969: 295). La reacción antinorteamericana de las elites ilustradas de principio de siglo nace, para Halperin, como un temor a las consecuencias de las innovaciones que ellas mismas habían contribuido a introducir. De este modo, distingue una resistencia “revolucionaria” de otra conservadora, esta última “defensora en los hechos de los lazos establecidos con otras potencias hegemónicas a lo largo del siglo XIX”. Rodó está muy lejos de representar una opción “revolucionaria”: su antinorteamericanismo tiene que ver con un pensamiento elitista, con el horror a la masificación y mercantilización de la sociedad, a la democracia que nivela hacia abajo y pone en peligro “la selección de las clases dirigentes y la nobleza con que obliga la tradición” (Rodó, 1967: 520).¹

En ese sentido, España representa para Rodó una opción válida para delinear la identidad de los nuevos países hispanoamericanos recurriendo al origen común, que identifica como herencia civilizadora. En *Ariel* ya aparecía su hispanofilia. Así lo entendió, desde España, Leopoldo Alas cuando comentó la publicación del libro para el suplemento *Los Lunes*, de *El Imparcial* de Madrid, en una nota fechada el 23 de abril de 1900²: “aunque [Ariel] no trata directamente de esa nueva tendencia a reconciliarse con España [...] en el fondo y

como corolario de su idea va a lo mismo”. Del mismo modo, la prédica rodoniana en favor del idealismo, por oposición al utilitarismo norteamericano, le hacen concluir al español que “lo que Rodó pide a los americanos latinos es que sean siempre... lo que son... es decir, españoles, hijos de la vida clásica y de la vida cristiana”. La atención que Rodó presta a España tiene que ver con la búsqueda de modelos culturales que, alejados del peligro bárbaro que podía representar el pasado indígena o gauchesco, pudieran, sin embargo, permitir la construcción de una identidad americana. Dos aspectos son relevantes para este destaque, que ya podía percibirse en una carta enviada por Rodó precisamente a Leopoldo Alas en 1897 (Rodó, 1967: 1326-27). En primer lugar, la conciencia de una fuerza creciente en la península por la modernización política y cultural, que identifica principalmente con la herencia de Emilio Castelar –otro abanderado del latinismo–, y que permiten colocarla a la altura de los otros países europeos, admirados por su grado de civilización: “Liberalizar a España, hacer que con originalidad y energía intervenga en el concierto de la cultura europea contemporánea, equivale a hacerla más nuestra”. Retornar a España le permitía a América la apropiación de la tradición clásica, de ahí la importancia que Rodó –quien se define como un helenista y se ha formado con los franceses del siglo

Rodó en 1896. Colección Rodó de la Biblioteca Nacional.



XIX— da al concepto de latinidad. El otro aspecto tiene que ver con la preeminencia dada a la conservación de la lengua castiza en la construcción de una cultura nacional o americana superior. Para Rodó estos lazos de unión deben afianzarse: “los dos pedazos de la gran patria a que pertenecemos, y que sobre el quebrantamiento de su unidad política, debe conservar siempre su unidad espiritual”.

Por último, debe señalarse que la preocupación por España que manifiesta Rodó lo acerca a la que revelan por entonces los escritores peninsulares de la llamada “generación de 1898”. Sobre todo, por una *idea* de España que no solo debe sobrevivir “embebecida o transfigurada, en nuestra América”, sino que despierta “aparte, y en su propio solar, y en su personalidad propia y continua”, una admiración de origen romántico, afianzada en la esencia del pueblo, y que solo puede rescatarse si se superan las expresiones caducas (Rodó, Op. cit.: 721). En “España niña”, de *El mirador de Próspero*, afirma: “Me deja melancólico lo que a otros conforta y alegra: el esforzarse en vencer la tristeza de que España se va con el pensamiento de que no importa que se vaya, puesto que queda en América; y por eso no he concedido nunca, ni concedo, ni espero conceder, que España se va...”. Comentando un libro del venezolano Díaz Rodríguez, augura un renacer español que debe surgir de sus reservas populares, del “alma popular”, de la “originalidad latente”, que debe preservarse frente al “europeísmo invasor, predicado hoy por el alto y fuerte Unamuno” (Ibidem: 722). La brevedad y concentración del texto que sigue, y su elocuencia acerca de las ideas de Rodó respecto a la importancia de los lazos culturales en la construcción y afianzamiento de la identidad nacional, continental e hispánica, eximen de más comentarios.

Notas

¹En “Rumbos Nuevos”, de *El mirador de Próspero* (1967).

² La fecha coincide con la de la muerte de Cervantes. El artículo sirve de prólogo a *Ariel*, en la edición de Espasa-Calpe, México, 1948.

Bibliografía

- ARDAO, Arturo (1968): *Etapas de la inteligencia uruguaya*, Montevideo: Universidad de la República.
- BROTHERSTON, Gordon: “Introducción a Ariel, de J. E. Rodó”, en *henciclopedia*, [http://www.henciclopedia.org/uy/autores/Brotherston/Rodo%20\(II\).htm](http://www.henciclopedia.org/uy/autores/Brotherston/Rodo%20(II).htm)
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1971): *Calibán: apuntes sobre la cultura de nuestra América* México: Diógenes. Disponible en <http://www.literatura.us/roberto/caliban3.html>



Retrato de Rodó en la revista *Plus Ultra*.

- HALPERIN DONGHI, Tulio (1969): *Historia Contemporánea de América Latina*, Madrid: Alianza.
- LITVAK, Lily (1980): *Latinos y anglosajones: orígenes de una polémica*. Zaragoza, Puvill-Editor.
- RODÓ, José Enrique (1967): *Obras completas*. Madrid: Ed. Aguilar. (2ª edición). Edición, introducción, prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal.
- ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan (1905): *Conferencias y discursos*. Tomo I. Montevideo: Barreiro y Ramos.

La tradición y la raza¹

José Enrique Rodó

El sentimiento de la raza radica tan en lo hondo y esencial de la naturaleza humana, como el sentimiento de la nacionalidad. Para conciliarse con la liberalidad humanitaria que abraza a la especie entera en una sola idea y un solo objeto de amor, ambos sentimientos han de ser expansivos y amplios; pero el humanitarismo sería sólo desorden e indiferencia y confusión si la pluralidad no se redujese en él a una armonía fecunda, por la virtud y el imperio de aquellos dos afectos inmortales. Todos los hombres dignos caben, como ciudadanos, bajo la bandera de una grande y generosa patria; pero a condición de adaptarse a sus costumbres, a sus instituciones, a sus leyes, a la fuerza asimiladora de ese magno organismo colectivo. Todas las razas de la tierra deben aportar su sangre y sus energías y sus nobles emulaciones, para la formación del bronce humano en que será fundida la estatua de la futura América; pero la fuerza que discipline y concierte esos mil elementos concurrentes, la nota fundamental de la armonía, el principio plasmante de la asimilación, han de ser los de la raza de origen, persistiendo en espíritu a pesar de todas las transformaciones o ampliaciones que la reformen y mejoren a través de los tiempos.

Sila entidad de la raza naufragara; sila continuidad de las generaciones, en la moral, desapareciera; si la conquista pacífica verificada paulatinamente por una raza extraña, más próspera y poderosa, impusiera al cabo del tiempo, su carácter, sus costumbres, su religión, su idioma, su tipo peculiar de civilización, vano sería que la personalidad política de estos pueblos persistiera aparentemente, con su independencia y con su nombre: la verdadera personalidad colectiva, el verdadero ser propio, habrían desaparecido, como en el sonámbulo a quien el hipnotizador impone a voluntad una segunda alma, superficial y ficticia. El pueblo que cae materialmente, pero mantiene vivos su conciencia nacional y el sentimiento de su raza, no muere, para siempre: vive para el porvenir; y vive, nunca esclavo del todo; porque la última y sagrada libertad de su pensamiento y de su corazón no le será arrebatada ni por todas las represiones de la fuerza ni

por todas las iras de los tiranos. Pero el pueblo que es conquistado en su ser íntimo, ganado en el corazón, enervado en la esencia de su personalidad, ese es pueblo irremisiblemente muerto, muerto sin honor y sin gloria, aun cuando sobre la faz de la tierra sigan flameando los colores de su pabellón, y continúen marcándose en el mapa político las líneas de sus fronteras.

No se reniega impunemente de la tradición. El grande extravío y la gran calamidad de nuestros pueblos consisten en que la solución de sus destinos ha sido planteada, por generaciones más generosas y heroicas que sabias y reflexivas, entre estos dos extremos, igualmente fatales: la adhesión —por los partidos conservadores— sin discernimiento ni crítica, al legado estrecho de la tradición colonial, a la vetustez y al estancamiento; y la imitación inconsulta de lo exótico, de lo a menudo inadaptable, por los partidos liberales, que, maravillados con las superioridades y los triunfos que otros pueblos han alcanzado siguiendo la vía de su desenvolvimiento propio, no han comprendido que copiar leyes y procedimientos no es adquirir costumbres; que toda reforma, todo progreso, toda libertad, han de adaptarse al ambiente y connaturalizarse con la índole de la sociedad, tal como la tradición y el medio la determinan; que, si es sabio el labrador que ensaya pacientemente nuevos cultivos y prueba mejorar los que ya ha usufructuado, es vano y necio aquel otro que emplea su heredad y sus fuerzas en plantar simientes venidas de extraños climas, sin conocer las condiciones de su logro, librando así a una esperanza quimérica su porvenir y el sustento de sus hijos.

¹“La tradición y la raza”, en *El español. Periódico de viaje. Reflector de los españoles en América*. Montevideo, Año III, N° 14, 31 de mayo de 1906, p. 12.

Textos temblad. El Himno Nacional: de poesía a canción, modos de apropiación

María José Larre Borges

María José Larre Borges

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores "Artigas". Licenciada en Ciencias de la Comunicación egresada de la UCU. Diploma en Investigación Social (UDELAR). Diploma en Educación, Imágenes y Medios (FLACSO). Maestranda en Comunicación (UCU).

Asesora Técnica del Consejo de Educación Secundaria para la asignatura Lenguaje, Comunicación y Medios Audiovisuales del Bachillerato Artístico. Productora teatral.

Docente de Metodología de la Investigación y el Análisis Literario y de Introducción a la Didáctica en el IPA. Docente Titular en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación y Tutora de Memorias de Grado (UCU).

Preside la Comisión Directiva de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (APLU).

Se ha dicho muchas veces que Uruguay fue creado antes que los uruguayos. En 1830, una sociedad inorgánica y en ebullición necesitaba, para su formación, un discurso oficial épico, un relato cívico trascendente, que fijara una imagen para la posteridad. Era necesario un poema, como dice el investigador argentino Martín Prieto, que fuera capaz de "inflamar al pueblo y regenerar su espíritu (...) una composición sencilla, pero magestuosa (sic) e imponente, del himno que deben entonar los jóvenes diaria y semanalmente".

Fue el poeta neoclásico Francisco Acuña de Figueroa el autor del texto de lo que hoy constituye el *Himno Nacional*, mientras la versión final de su música es obra del húngaro José Deballi. Su ejecución está regulada por Decreto: se toca en las celebraciones patrias y en algunos espectáculos locales y nacionales y se enseña a los niños que hay que cantarlo y escucharlo con máxima unción. Ha sido, además, empleado como arma de combate en la dictadura. La versión más reciente, interpretada como murga-canción en la previa de un decisivo partido de fútbol, fue original objeto de polémica.

Por lo expuesto, los objetivos de este trabajo serán: analizar el *Himno Nacional* como texto poético, en el contexto de su circunstancia creativa, y conocer sus modos interpretativos por parte de los liceales en la actualidad.

La oriental "comunidad imaginada"

Complejo es el debate teórico actual en torno a la noción de "identidad", pues se trata de una categoría que encierra tensiones y conflictos. Para citar apenas dos perspectivas, puede darse cuenta, con el psicoanálisis, de la existencia de un "estadio de espejo" en el que el individuo adquiere identidad al reconocerse incompletamente a sí mismo en una imagen. O con el post-colonialismo, que entiende que el sujeto se construye dividido por el choque de discursos y exigencias contradictorias. Pero más allá de los procesos identitarios individuales, interesa focalizarse, a los efectos de este trabajo, en los caminos de construcción de las identidades de grupo, ya que, como dice Jonathan Culler, "a los miembros de colectivos históricamente oprimidos o marginales, las narraciones les posibilitan la identificación con un colectivo potencial y colaboran en la creación del grupo mostrando quién o qué está en su mano ser."

Las identidades simbólicas colectivas se entienden, entonces, como una construcción en la que los relatos discursivos juegan un papel decisivo. En este sentido, cabe preguntarse cómo definir la categoría "identidad nacional". De acuerdo a Benedict Anderson, lo que habitualmente se entiende por nación es un conglomerado humano que se piensa a sí mismo como totalidad. Más que la polisémica expresión "nación", varios autores prefieren hablar de "comunidad imaginada", como aquel grupo de individuos que se piensan a sí mismos como integrantes de una misma comunidad.

Es pertinente también detenerse brevemente en el concepto "frontera", como producto de una fuerza colectiva que se impone en los hechos, nacida de una voluntad de diferenciarse histórica y políticamente, pero traducida en límites geográficos más o menos precisos y "constructos" figurados, impulsados, y muchas veces simplificados e impuestos, por el poder.

En bicentenarias épocas, al reflexionar sobre nuestras "narrativas fundacionales", encontramos que la denominación "orientales" –tan cara a la "comunidad imaginada" que compartimos– pretendía "reafirmar los lazos de unión con las Provincias Unidas del Río de la Plata, luego República Argentina. Tiene su opuesto en la denominación "cisplatinos", según Gerardo Caetano. La ya tan manida "orientalidad", que construyó sus coloniales cimientos hace más de 200 años, encontró un rol protagónico en la "fundación por la palabra", al decir de Hugo Achugar, quien coloca a sacerdotes y letrados en el lugar simbólicamente creador y autolegitimante de su poder: "era, posiblemente, tanto un modo de vincularse al ámbito estatal y gubernamental como un modo de oponer y

validar el poder de la palabra frente al poder de las armas." Esta "ciudad letrada" (Ángel Rama dixit) tiene que ver con el poder de la escritura y con la "escritura del poder". "Otros instrumentos han contribuido a fundar los imaginarios nacionales: himnos, poemas, esculturas, banderas, monedas, cuadros e incluso fiestas han sido centrales en la conformación de lo nacional", dice nuevamente Achugar.

La rima y la espada

La literatura, en los días del Sitio Grande –dice Zum Felde– tenía un carácter cívico y era, ante todo, política. "Las estrofas que se escribían eran gritos de dolor ciudadano. Las rimas combatían como las espadas", afirma el crítico.

Un miembro ilustre de la "ciudad letrada" fundacional fue, precisamente, Francisco Acuña de Figueroa. Hijo de españoles, estudió, como la mayoría de los letrados de su generación, en Buenos Aires. Convertido en latinista y autor de crónicas históricas contemporáneas, el escritor fue un monárquico superlativo –sirvió a las dos coronas invasoras– y un montevidiano por origen y por elección. Alberto Zum Felde lo califica como "viejo verde" debido a sus excesos satíricos y burlescos. Y agrega: "es una poética colonial. Cultivó hasta su chochez el clasicismo convencional, hinchado y hueco cuando quería ser épico."

Varía sin embargo el despiadado juicio del crítico sobre el autor de nuestro *Himno Nacional* entre 1921 y 1930. En la primera fecha citada, refiere:

Carátula del Álbum de la orientalidad. Volumen 2.
1975. Lado A, tema 4, *Himno Nacional*.



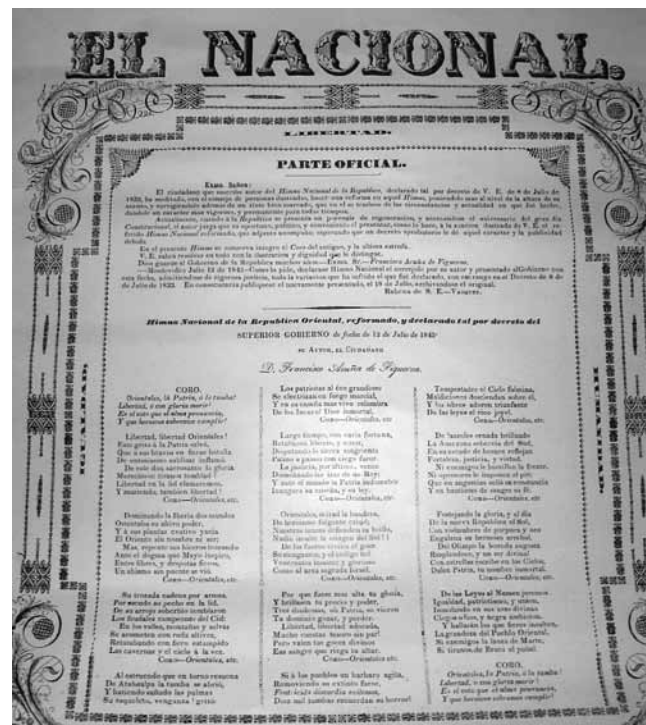
(...) no es, sin duda, excelente, ni siquiera aceptable en nuestros días esa composición declarada Himno Nacional (...) pero era, tal vez, lo más correcto que se podía escribir en aquel tiempo. (...) El himno de Francisco Acuña de Figueroa es tal como pudo hacerlo su autor, que carecía de toda inspiración y de toda fe: una composición fría, hueca, hinchada, plagada de mitología y de culteranismos (...) Carece de las virtudes esenciales de todo himno: sencillez y grandeza.

Pero afirma cautamente años después, reconociéndole en voz baja algún mérito poético: “La composición que (...) fue declarada Himno Nacional de la República es, no obstante contener algunos versos enérgicos y rotundos, una retahíla de todos los lugares comunes de la poesía patriótica.”

Carlos Real de Azúa le reconoce menos tímidamente valores literarios, cuando afirma que “es el más importante poeta del período neoclásico, nuestro primer poeta mayor, el primer escritor cabal que no tenemos que compartir con nadie. Por ser el autor de los himnos, pasa por poeta neoclásico y quintanesco, armado de todo el repertorio mitológico, invocativo y retórico necesario y, en verdad lo fue, pero solo ocasionalmente.”

Acuña de Figueroa es hijo intelectual de Jovellanos y, sobre todo, de Quintana. Cultivó la poesía

Diario “El Nacional”. 1º de enero de 1900.



neoclásica, que se distinguió principalmente por una lírica catalogada muchas veces como “superficial”, con temas como el amor-amante o la mitología, abordando asuntos bíblicos, civiles y progresistas. También por el renacimiento de la fábula, el epigrama y otras composiciones festivas y moralizantes, incluyendo la introducción del paisaje y de personajes locales, como la flora y la fauna. Cultivó la retórica, fundiéndose en un estilo donde sobresalieron la métrica, la acentuación, las metáforas, antítesis, apóstrofes, hipérboles e hipérbatos. Saulnier habla de una “psicología de la eternidad” del neoclásico que, por su afán de trascendencia, nunca dice “yo”. Cuando en Europa surge con huracanada vehemencia la revolución romántica, en la ciudad letrada americana se impone como variable literaria “culto” el Neoclasicismo, que toma a menudo la forma de la poesía patriota, traducida en odas e himnos heroicos sobre hechos de las guerras de la independencia. Acuña de Figueroa es también autor del poema que dio origen al Himno Nacional de Paraguay.

La ciudad letrada se escribe y se canta

Corría 1833 en el naciente Estado oriental, uno de los últimos americanos en lograr su independencia. Recién liberado del “invasor” ibérico y pronto para una guerra fratricida que tendría lugar muy poco tiempo después. Imaginemos el escenario demográfico y social junto a Gerardo Caetano: “la integración del ‘adentro’ resultaba casi inimaginable de cara a aquel Uruguay de los orígenes que era ‘un espacio vacío abierto a los hombres’, con menos de 100.000 ‘protouruguayos’ dispersos en el territorio.” En este contexto, Fructuoso Rivera aprueba el Himno el 8 de julio.

Doce años después, en 1845, y en pleno período de crecimiento, el poema sufrió modificaciones en su texto, el propio autor quitó las referencias más duras a España, Portugal y Brasil, y agregó a la primera estrofa la expresión: “¡Tiranos temblad!”-¿aliteración/homenaje (in)voluntario al “tutto tremante” de Dante? tan o más célebre que la composición que le dio origen, arma de resistencia ideológica frente al muy reciente oscurantismo. Dice, solo por citar uno en miles de ejemplos, Marcelo Viñar: “hubo la creencia difundida (...) de que se podía ir a prisión por elevar el tono de voz en el ‘tiranos temblad’ del Himno Nacional. Esta violencia del discurso, aunque no lastime la carne, se inscribe a fuego en la memoria.”

Distinto fue el recorrido de la autoría de su música, que luego de muchos años de polémica finalmente se le atribuyó al músico y compositor húngaro José Debali, educado en Italia. Lauro Ayestarán consigna las similitudes entre algunos acordes de su melodía con breves versos de la ópera *Lucrecia Borgia* de Donizetti. Esta había sido estrenada en 1833, cuando



Barrio La Aguada de Montevideo, casi Av. del Libertador

el compositor todavía vivía en Italia. Escuchando el cuestionado pasaje, se identifica de inmediato esta similitud. Según el especialista, son escasos acordes que habrían servido como fuente de inspiración, pero de ninguna manera opacan el mérito de su autoría.

La palabra *Himno* proviene del latín *Hymnus*, que era en la Antigüedad una composición de homenaje al patrono Himen. Poco a poco fue perdiendo el carácter litúrgico y pasó a asociarse a sentimientos patrióticos y políticos. Hoy se considera una obra poético-musical que celebra un suceso, que ensalza a algo o a alguien, por ejemplo un símbolo, un héroe, un estadista, una sociedad. Como afirma Carlos Zubillaga: “es el discurso oficial del país en construcción” (...) y “formar parte del ejército patriota era parte de las obligaciones del nuevo ciudadano.”

El poema que da origen a nuestro *Himno Nacional* forma parte de la especie “literario-musical que va a convertirse en arma dialéctica de la política”, siempre siguiendo a Ayestarán. Se trata de nueve estrofas de versos decasílabos, con rima consonante en los versos pares, abiertas y cerradas y por idéntico coro. Su ejecución total dura más de veinte minutos. La versión oficial cantada incluye solo al coro y la primera estrofa. Como en la música, en su fuente temática no es difícil reconocer la influencia melodramática de la ópera italiana. Se trata del relato metafórico de una sangrienta batalla, en la que la figura victoriosa y liberadora del héroe se contraponen con la del tirano-invasor. Personajes subalternos son apenas nombrados: el negro “liberto”, el indígena “Atahualpa”. Por cierto que ninguno, incluyendo al “señor”, es mujer. Al respecto, cabría preguntarse qué quiso decir Sarah

Bollo al afirmar que Acuña de Figueroa “compone el Himno Nacional en hermoso lenguaje clásico y en metro restallante y viril” (la negrita es nuestra).

Carlos Bousoño distingue, en la lírica, la presencia de tres formas: la sentencia, la estampa y el canto. Las tres están presentes en este poema: por ejemplo, a modo de sentencia –que es, en este caso, la categoría que domina la enunciación de este discurso– “Libertad o con gloria morir”; de estampa, “Dominando la Iberia dos mundos/ostentaba su altivo poder”; y de canto, el propio “¡Tiranos temblad!”. Neoclásico al fin, abundan las referencias histórico-mitológicas antiguas, en extraña mixtura con las americanas –Marte, el Olimpo, Bruto, el Sol como dios inmortal, el Inca Atahualpa, el arca sagrada de Israel– y no hay estrofa en la que se ausenten el hipérbaton y la metáfora.

Los enunciados constatativos, que son mayoría, abren paso en ocasiones a actos de habla realizativos o performativos, como “es el voto que el alma pronuncia” o “sabremos cumplir”. Lenguaje hiperbólico, cargado de exotismos, epítetos, apóstrofes, prosopopeyas, se nota la influencia de otros himnos, particularmente del fundante de esta estirpe, el Himno Argentino. La intertextualidad con *La Marsellesa* es indeleble en ambos, así como en otros de sus pares americanos.

Cuando el poeta no exalta valores y virtudes patrios, interpela directamente desde un “nosotros” inclusivo. Como dice Susana Poch: “La interpelación a un nosotros totalizador tenía un claro propósito propagandístico cuyo objetivo era lograr adhesiones que ampliaran las bases de la revolución y que, al mismo tiempo, permitiera obtener consenso político creando el espacio simbólico de una imaginaria unión

y hermandad, conciliadora de diferencias y disensos.” No existe en el poema una sola mención a la palabra *Uruguay*, dato que no es de extrañar si se considera que su composición original habría sido paralela a la redacción de la Primera Constitución de 1830, donde aparece oficialmente el nombre del país naciente. Es más, existe evidencia empírica de que el primer poema se llamó, en realidad, *Himno Nacional de Montevideo*. Habría que preguntarse en qué medida el Himno, único símbolo patrio en permanente movimiento, en tanto re-creado cada vez que se interpreta, contribuyó a la afirmación de la categoría “orientalidad”. Esta exhortación con la que se inicia el poema, y que se hace tan permanente, reclama del nuevo ciudadano una adhesión al naciente sistema.

Modos de re-presentación/apropiación adolescente

Precisamente, un poema es, al mismo tiempo, una estructura compuesta por palabras (un texto) y un acto, ya leído, cantado, interpretado. Los poemas, en tanto “imitaciones ficcionales de enunciados personales” (nuevamente siguiendo a Culler), son apropiados por los lectores/oyentes en cada efímero acto de lectura o

escucha. Interesa detenerse ahora en un modo de re-interpretación muy reciente, el que realizara Freddy Bessio en ocasión de la clasificación de la selección uruguaya de fútbol para el último Campeonato Mundial, en 2010. Como sabemos, esta interpretación reavivó la polémica sobre la inmutabilidad de los símbolos patrios, ya que según el juicio de muchos fue una irreverencia entonar el Himno a ritmo de marcha-camión. Al cruzarse tres círculos en peculiar intersección (el fútbol, el carnaval, la Patria), de alguna manera se produce lo que Milita Alfaro ha denominado el “disciplinamiento del carnaval” y la “carnavalización del disciplinamiento” en la celebración patriótica. Como nota peculiar y entre paréntesis, agregamos que en una simple búsqueda en la red social Facebook aparecieron tres grupos abiertos vinculados al Himno Nacional y encendidos comentarios en defensa de su interpretación original “que no se toca”. Asimismo, el crítico musical del diario inglés *The Guardian* publicó en 2008 que se trataba del mejor himno nacional del mundo.

Respecto a otro disciplinamiento, el que tiene que ver con la “gramática” escolar, se tiene noticia de que, desde 1816, por ejemplo, en la inauguración de la Biblioteca Nacional, los niños de la escuela de música

entonaban canciones patrióticas. “La experiencia muestra que los cantos escolares se aprecian más y se conservan mejor cuanto más hondo impresionan el espíritu y el corazón.”, decía José Pedro Varela en 1877, al tiempo que incluía la “Música Vocal” entre las asignaturas básicas para la formación integral del alumno.

Ahora, nos preguntamos... ¿qué sucede hoy, ya comenzada la segunda década del siglo XXI y a casi dos siglos de creación del poema? ¿Cómo lo re-interpretan los adolescentes en el ámbito educativo formal? ¿Cómo se apropiaron del mismo? ¿Se apropiaron?

De un primerísimo relevamiento exploratorio y anónimo –realizado desde el afecto y el más profundo respeto– entre liceales de Ciclo Básico, a quienes se les indicaba la siguiente consigna: “escribe la letra del Himno Nacional”, se extraen las siguientes pistas, que no son todavía conclusiones, pues la investigación recién ha comenzado. Exceptuando los errores ortográficos, se aprecia que los estudiantes, en general, no conocen el texto del poema y afirman que ello no es necesario, pues el canto es colectivo y por fonética. También se percibieron confusiones en el texto con himnos religiosos, lo que curiosamente lo liga con el origen del género. Algunas transcripciones son dignas del mejor homenaje al maestro Firpo, como “libertad en la licra maremos” o “en la vid clamaremos”, “su blime inflamó”, “libertad o Colonia morir”. Hay palabras que ofrecen notoria dificultad y frecuentemente en las transcripciones se dejan en blanco, como heroicos, la lid o sublime. “Don Sacrosanto”, al decir de Zum Felde, es una expresión de muy difícil reproducción. Más varones que mujeres dejan la página en blanco, lo que podría llevar a la afirmación espuria de que las alumnas conocen mejor el poema. Sin embargo, un alumno escribió una frase por demás elocuente: “el imno (sic) lo sé de memoria pero no tengo ganas de escribirlo”.

Consultados, los estudiantes no ubican la composición dentro de la categoría *poesía*, ni escrita ni cantada. Sí le reconocen jerarquía musical, como la música-símbolo de la Patria. Curiosamente, esta última percepción encuentra cierta correspondencia con la siguiente afirmación del maestro Ayestarán: “Los himnos nacionales (...) no son hechos estéticos químicamente puros; es decir, no nacen de una individual intuición creadora que una vez fijada en sonidos no acepta superación.”

Finalmente, concluimos/comenzamos con Carolina González Laurino: “Ningún relato de los orígenes, ninguna narración del pasado, por más homogénea y unificadora que se pretenda, es capaz de sustentar una fórmula de identidad invariable en el tiempo. Nuevos presentes demandan nuevas demandas de significado.”

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo; CAETANO, Gerardo (comps.) (1992): *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce.
- ACHUGAR, Hugo (comp.) (1998): *La fundación por la palabra*. Montevideo: Depto. de Publicaciones de la FHCE.
- ANDERSON, Benedict (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- AYESTARÁN, Lauro (1978): *El Himno Nacional*. Tercera edición. Montevideo: Editorial Arca.
- BARRÁN, José Pedro; CAETANO, Gerardo; PORZECANSKI, Teresa (1996): *Historias de la vida privada en el Uruguay. Entre la honra y el desorden (1780-1870)*. Montevideo: Taurus.
- BRANDO, Oscar; BLIXEN, Carina (comp.) (1987): *Diccionario de literatura uruguaya*. 2 T. Montevideo: Ed. Arca – Credisol.
- BOUSOÑO, Carlos (1952): *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- CULLER, Jonathan (2001): *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- PRIETO, Martín (2006): *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- RAMA, Ángel (1984): *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1986, reed.): “Los clasicistas y los románticos”, en *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*. Vol. 3. Montevideo: EBO.
- SAULNIER, V. L. (1962): *La literatura francesa del siglo clásico*. Buenos Aires: EUBA.
- ZUM FELDE, Alberto (1921): *Crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo: Ed. Maximiliano García.
- . (1930): *Proceso intelectual del Uruguay*. Tomo 1. Montevideo: Comisión Nacional del Centenario.

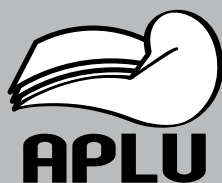
Referencias electrónicas

http://www.youtube.com/watch?v=_5hAZSs1J_g
Donizzeti. Lucrecia Borgia. “Maffio Orsini, signora, son io” Prólogo. Minuto 2, 40 segundos. Última consulta: 19/4/12.

<http://www.youtube.com/watch?v=NSy9XJ5NP4A>
Bessio, Freddy. Interpretación del Himno Nacional en 2010, Minuto 1. Estadio Centenario de Montevideo. Última consulta: 19/4/12.

Foto tomada en el Liceo N° 2 Héctor Miranda. Montevideo, 2010





Pautas para la presentación de artículos

- 01.** Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.
- 02.** Deberá adjuntarse al trabajo un breve currículum del autor.
- 03.** Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.
- 04.** Los artículos serán enviados a aplu1992@gmail.com
- 05.** [sic] publicará trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.
- 06.** Los trabajos serán evaluados por al menos uno de los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.
- 07.** La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.
- 08.** Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.
- 09.** Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.
- 10.** Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [sic] como primera edición.
- 11.** Las pautas formales para presentar artículos serán las siguientes:
 - a.** Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.
 - b.** En la bibliografía se citarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:

Apellido, nombre (o inicial del nombre), año de publicación entre paréntesis, título de la obra en cursiva, ciudad, editorial y número de páginas si correspondiera. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.

Ejemplo: Liscano, Carlos (2010): *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.

En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.

Ejemplo: Caetano, Marcela (2009): "Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo", en Mirza, Roger (ed.) (2009): *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: 147-154.
 - c.** Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.
- 12.** La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.