

01086



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Por una ética de la mirada. En torno
a la obra de José Saramago

TESIS

Que para obtener el grado de
Doctora en Letras Modernas

PRESENTA

Norma Garza Saldivar

Directora de tesis: Dra. Esther Cohen

Sinodales:

Mtra. Valquiria Wey

Dra. Tatiana Bubnova

Dr. Jorge Alcázar

Dr. Héctor Perea

Dr. Rodolfo Mata

Dr. Ignacio Díaz de la Serna

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO



México, 2004

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Encontrar palabras para lo que se tiene delante de los ojos: qué difícil puede ser eso. Pero, cuando llegan, golpean lo real con pequeños martillazos hasta grabar en él la imagen como sobre una bandeja de cobre.

Walter Benjamin

Esa luz debería caer únicamente sobre asesinos o criminales públicos o iluminar los pasillos de los manicomios, ya que está hecha para aumentar el terror, el terror.

Robert Louis Stevenson

Adentrarse poco a poco en las significaciones del nombre (como lo hace continuamente un narrador) es iniciarse en el mundo, es aprender a descifrar sus esencias: los signos del mundo (del amor, de la mundaneidad) están hechos de las mismas etapas que sus nombres.

Roland Barthes

INDICE

Introducción.....	3
Alterar la mirada.....	18
La antigrafía de H. (<i>Manual de pintura y caligrafía</i>).....	41
Ricardo Reis o la mirada del extranjero (<i>El año de la muerte de Ricardo Reis</i>).....	70
La luminosidad de la ceguera (<i>Ensayo sobre la ceguera</i>).....	100
El desorden del nombre (<i>Todos los nombres</i>).....	115
La caverna o el fantasma de la modernidad (<i>La caverna</i>).....	146
Por una ética de la mirada. A modo de conclusión.....	172
Bibliografía.....	181

INTRODUCCIÓN

...Tal como lo expresó Platón: no se puede concebir ni definir el Mismo sino en relación con el Otro, con la multiplicidad de otros. Si el Mismo permanece encerrado en sí mismo, no puede haber pensamiento. Ni civilización, agregamos nosotros.

Jean-Pierre Vernant

Editor, traductor, periodista y novelista, José Saramago ha ejercido siempre la crítica literaria desde cada uno de esos espacios, pero también ha participado activamente en la vida política de su país, aportando ideas y preocupado por su compromiso en beneficio de una mejor convivencia democrática en Portugal. En opinión de algunos de sus críticos, muchas de sus obras tienden a acercarse al realismo social y a la introspección psicológica, además de involucrarse siempre con los acontecimientos de su tiempo, lo que lo lleva a una reflexión sobre el pasado histórico y sobre el porvenir.

José Saramago nació en 1922, cinco años antes de la entrada de Oliveira Salazar al escenario portugués; de ahí que en realidad siempre convivió con un régimen autoritario que sometió a la sociedad lusitana durante las décadas centrales del siglo XX.¹(Cf. Costa, 1998, p. 141). Así, ha estado marcado por una profunda conciencia del acontecer histórico de la nación portuguesa, lo cual está presente en toda su obra (narrativa, poesía, teatro, crítica periodística y crónica de la vida política y de protagonistas de la vida de Portugal). Su estilo innovador en su técnica narrativa, y su preocupación por hacer coincidir su imaginación literaria con la realidad, o como él mismo dice: el

¹ De hecho, Saramago fue miembro del Partido Comunista Portugués, aunque este dato hay que entenderlo a la luz de la resistencia contra el salazarismo. Sin duda también el marxismo es referencia explícita de su formación política.

ciudadano con el escritor, le aseguran su actual tránsito en el universo de la lengua portuguesa.² Quizá no sea casualidad que el lapso entre su primera novela, que no se volvió a reeditar, *Terra do pecado* (1947), más próxima a los patrones realistas, y su segunda novela *Manual de pintura y caligrafía* (1977) haya sido de treinta años,³ unos años después de terminar la dictadura de Salazar en 1974. Una novela que se mueve entre la reflexión estética y política de ese periodo. El simple hecho de que la revolución del 25 de abril de 1974 haya abolido la censura que durante décadas coaccionó todas las formas de expresión en Portugal, es por sí solo suficiente para que esta fecha sea "una especie de bisagra en el ordenamiento de la historia literaria de la contemporaneidad portuguesa. (...) Las dos grandes revelaciones de la narrativa posterior al 25 de abril en Portugal, con proyección universal, son José Saramago y António Lobo Antunes". (Mour o en Gavilanes y Apolinário, eds., 2000, p. 659)

Es claro que la postura de Saramago en muchas de sus novelas, y no

² Cabría señalar que en cuanto a la visión histórica de la novela de Saramago, existe una tradición del siglo XIX en Portugal con nombres clave como Almeida Garrett, Alexandre Herculano y Eça de Queirós, quienes escribieron novelas inspiradas en temas y formas de la interpretación de la historia portuguesa. (Cf. Costa, 1998, p. 165). Según Costa con el primer escritor mencionado lo acerca un rasgo estilístico; con el segundo, una postura ideológica, y con el tercero, una postura crítica. Lo que quisiera resaltar de su acercamiento con Garrett (1799-1854) es lo que el mismo Saramago menciona en su crónica "Viajes por mi tierra", tomado del nombre de una de las novelas de Almeida Garrett *Viagens na minha terra*, lo que le gusta a Saramago de este escritor es su "placer digresivo", "lo mejor de *Viajes* es exactamente el viaje, la crónica". En este sentido, la digresión, su errar por el sentido, es una seña estilística característica también de la literatura saramaguiana. Por otro lado, Saramago es un escritor preocupado por la representación del tiempo histórico, tema recurrente en el gran novelista histórico e historiador portugués, Alexandre Herculano; hay una afinidad ideológico política entre ambos: se contraponen a la interpretación oficial sobre la historia y privilegian las fuerzas sociales más cercanas a las clases medias y bajas. Finalmente, el vínculo con Eça de Queirós se refiere a una "postura de revisión crítica de la novelística histórica como género literario". (Costa, 1998, p. 175).

³ Hay que tomar en cuenta que en ese lapso incursionó en otros géneros. Escribió libros de poesía como *Os poemas possíveis* (1966), *Provavelmente alegria* (1970) y *O ano de 1993* (1974). Sus crónicas fueron reunidas posteriormente en *Deste mundo e do outro* (1971) y *A bagagem do viajante* (1973). También se dedicó a la crítica literaria y a escribir textos de participación política durante el periodo de transición que siguió al Movimiento de 1974, cuando trabajó como editor del *Diário de Lisboa*. Algunos años después publicó un libro de cuentos

sólo en *El año de la muerte de Ricardo Reis*, se involucra con la constante negación del "espectáculo" que vivimos; con el que simplemente no es posible contentarse. Tal espectáculo forma parte de la historia oficial, por ello su palabra creadora será desde cualquier forma que se vea una voz antinstitucional, una negación del discurso establecido y una quiebra del orden instituido. Y más que una historia con mayúscula, Saramago busca la historia de quienes la han padecido, de quienes la han sufrido a costa de muerte, silencio y olvido, de una marginación sistematizada. De ahí mi interés por una reflexión sobre el Otro, una alteridad entendida como aquello que designa la reivindicación de todo lo excluido, lo no asimilable por la razón occidental: lo marginado.

Por todo esto, el quehacer literario de José Saramago se caracteriza en gran medida por la puesta en cuestión de ciertas verdades que se identifican con el complejo devenir de la historia y del hombre. Saramago busca la desmitificación del discurso oficial sobre el proceso histórico y el desmantelamiento de estructuras políticas y sociales que alejan, cada vez más, la participación singular de una vida; no sólo con el afán de romper con lo establecido sino para apropiarse de otra manera de mirar. Quizá de ahí provenga el interés de Saramago por una mirada oblicua con la que nos acerca, en sus novelas, a lo que no se puede representar: al hombre aprisionado en su propia irracionalidad.⁴ Sus historias persiguen fines críticos y

Objecto quase (1978) y dos obras de teatro: *A noite* (1979) que evoca el clima represivo de la dictadura de Salazar, y *Que farei com este livro?* (1980).

⁴ Habría que aclarar que cuando Saramago habla de irracionalidad no habla de aquello que no se comprende, sino de lo que le parece que cada vez más deshumaniza a la humanidad. Es interesante lo que aclara el escritor húngaro Imre Kertész sobre la irracionalidad, por eso habría que tener cuidado de su uso: "Cuanto más hincapié hacemos en su carácter irracional, tanto más apartamos de nosotros el fenómeno, tanto menos lo comprendemos, tanto menos queremos comprenderlo, porque ha sido declarado incomprendible. La razón y la irracionalidad han degenerado en palabras que hace tiempo ya no se significan a sí mismas, sino que

emancipatorios, y con ellas crea alegorías que nos hablan de un presente irrazonable y de un futuro casi catastrófico. Sin embargo, la conquista de muchos de los personajes saramaguianos, si así la pudiéramos llamar, es la libertad, el encuentro con la propia verdad, la autenticidad de la responsabilidad en la autoría de quien tiene el gesto o de quien habla.

El mismo autor apunta que la mirada tiene "que dar la vuelta a las cosas para entenderlas, tiene que ser una mirada circular. Todo lo que digamos que conocemos con una sola mirada se puede decir que no lo conocemos o conocemos una parte" (entrevista con Silvia Lemus, T.V., canal 22, 1997). Esa mirada oblicua es aquella que nos permite ver lo que normalmente no vemos, o también, es la forma de "decir no" a lo que parece claro y evidente; por ello, "hay que dar la vuelta a las cosas para conocer las cosas" (entrevista con Silvia Lemus, T.V., canal 22, 1997), aunque sepamos que el dar la vuelta no significa cerrar el círculo sino abrir la espiral del conocimiento.

El objetivo de esta investigación es ahondar en el universo de la mirada en la obra de Saramago, la cual no descansa sobre un espacio continuo y enteramente articulado, sino que se escabulle a través de intersticios y extensiones discontinuas, espacios y tiempos fragmentados, desconcertados por el extrañamiento. Esa mirada se confronta constantemente con límites, contradicciones, divisiones y alteridades, porque busca el espacio abierto en el que convivan lo oscuro y lo luminoso: el claroscuro. El impulso inquisitivo de la mirada y de la escritura en Saramago nace justamente de esa alteración, de ese inacabamiento o incompletud del mundo.

En esta investigación trabajaré las siguientes obras del autor portugués: *Manual de pintura y caligrafía*, *El año de la muerte de Ricardo Reis*, *Ensayo sobre la ceguera*, *Todos los nombres* y *La caverna*, ya que la perspectiva ética de estas novelas se dirige en gran medida a la reflexión sobre la condición de una humanidad que, ciega de pensamiento, se abisma cada vez más en la violencia, la apatía y la indiferencia por el otro. Sin embargo, esa negación reafirma con más urgencia la búsqueda de un otro que no tiene rostro, que no tiene nombre y que se convierte así en el centro de la novela. Por otra parte, con el singular punto de vista de los personajes principales de estas obras (H., Ricardo Reis, la mujer del médico, don José y Cipriano Algor), Saramago teje el hilo de Ariadna, por el cual podemos guiarnos para llegar a esa gran mirada oblicua que pone en juego valores y conceptos que han venido a dominar la singularidad del hombre.

Si alguien mira, existe también aquello que se mira, el ojo que nos mira, que se impone y se revela a los ojos de quien lo percibe. En este sentido, la narrativa de Saramago también nos expone a ese gran ojo implantado y vigilante de las certezas, del poder, de la historia impuesta, de la irresponsabilidad del cristianismo, de los modelos políticos y sociales; en fin, de esa multiplicidad de ojos que sólo alcanzan a ver el universo de lo inmediato. ¿Y qué hace nuestra mirada particular y singular frente a esa luminosidad que se desprende del gran ojo vigilante que se traduce en poder y que todo lo ve? Quedarse ciega, perder su capacidad interrogativa e inquisitiva porque ha terminado por adherirse a la luminosidad del ojo centelleante, y ha terminado por ser, en el pequeño contorno que alcanza a mirar, un ojo más, es decir un poder más, un cómplice más. Así, en estas novelas, Saramago expone la

ceguera de una sociedad que ha estado ahí y ahí estará, apelando a la mirada del rostro, del cara a cara, del gesto que se convierte en vínculo de los que la habitan. Del mismo modo, Saramago hace énfasis en la muerte, que siempre es la muerte del otro, y que ya no somos capaces de ver.

La puesta en escena de una muerte que ha perdido su singularidad y ya no se valora como parte de la condición humana, es quizá lo que para los ojos de Saramago se ha convertido en el espectáculo del mundo actual. Por ello, la reflexión esencial en sus novelas se detiene cada vez más en el empobrecimiento de nuestra percepción de la realidad; lo que lo lleva a explorar, por otro lado, el territorio de la incertidumbre del pensamiento y de los sentidos, y a considerar lo visible como superficie de una profundidad inagotable. Quizá de ahí su insistencia en la oblicuidad de la mirada que reclama, desde los intersticios y lo no visto, desde el otro lado de las cosas, otra posición en el mundo.

Nos hemos olvidado de que en el espacio que se abre entre el que mira y lo mirado no existe una separación de sujeto-objeto, sino una distancia y una proximidad entre seres videntes y visibles, corporeidades que, como dijera Merleau-Ponty, constituyen la visibilidad de la cosa y la corporeidad del vidente. Se trata, pues, de una reflexión sobre nuestras formas de mirar y de mirarnos, sobre nuestras certezas e incertidumbres, pero sobre todo, sobre la amenaza y el peligro de aquella mirada que puede pecar de mayor ceguera, es decir, aquella que cree que ve, ahí donde los otros no ven; o la ceguera de aquellos que por ausencia de pensamiento y de reflexión se entregan a la guía de un lazarillo que, probablemente, sea otro ciego "que viendo no ve".

En las primeras cuatro novelas que analizo, podemos apreciar la confrontación constante con una alteridad que se representa como alegoría⁵ de la muerte y de lo desconocido: lo que se puede traducir en violencia y poder, pero también en búsqueda y deseo de lo Otro. Finalmente, se trata de la alegoría de la ceguera humana, la cual radica, precisamente, en el exceso, en el "decir de otro modo algo acerca de lo otro", como escribe Derrida. La estructura alegórica impide toda síntesis totalizadora y posibilita, en cambio, la apertura infinita de la narración, la cual podría ser sólo bordeada por la expresión artística. Así, por ejemplo, en su novela *Manual de pintura y caligrafía*, el personaje, que es un pintor llamado H., se enfrenta a la imposibilidad de representar en la imagen o de nombrar en la escritura la exterioridad del mundo, o concretamente el retrato de alguien; se da cuenta de que esa exterioridad y ese nombre siempre escapan a la representación; por eso el personaje sabe que su creación será constantemente un intento fallido para acercarse y aprehender el mundo, pero no por ello será un deseo fallido por aproximarse a él. La pintura, la escritura y quizá el arte en general son acaso el esbozo, el trazo, la alegoría que dice de otro modo la realidad que se expone a los sentidos y que exige una voluntad creadora.

En *Todos los nombres*, Saramago nos revela el hecho de que el amar y el buscar a alguien no significa solamente estar expuestos a la presencia del otro, sino también a su ausencia e incluso a la imposibilidad de encuentro. Del mismo modo, en *El año de la muerte de Ricardo Reis*, nos muestra que la conciencia de la vida se ahonda por el acercamiento a una muerte siempre presente, haciéndola así su contemporáneo. De esta forma, la experiencia

⁵ Habría que recordar el sentido etimológico de alegoría: del griego *allos*, otro y *egorein*, hablar, describir. Hablar de otra manera.

alegórica nos hace penetrar en un mundo que se sale de la lógica formal, que transgrede la linealidad del tiempo, y que trastoca la experiencia de una identidad al alterar todos sus sentidos.

Nos acercamos, así, en esta etapa previa a la última novela que aquí analizo (*La caverna*), a un interés que el mismo autor ha expresado como una búsqueda de la belleza oculta en la piedra humana, a la que hay que darle muchos golpes de cincel para esculpir una forma. De sus primeras novelas, Saramago se refería a un mayor acercamiento a la estatua, es decir a la forma; y en las siguientes, quizá a partir del *Ensayo sobre la ceguera*, su interés recayó mucho más en la piedra de la que está hecha la estatua. En el fondo, la búsqueda de esa piedra oculta en la estatua, muestra su exigencia por el reencuentro, por un volver a reparar en el sentido de lo humano; y quizá este sentido radique en la inconmensurable posibilidad de la piedra y no en el estado ideal de la estatua.

Por ello, es interesante el análisis de *La caverna*, ya que su estructura y la manera de abordar ese sentido de lo humano, esa exigencia que se le ha vuelto a Saramago más política que literaria, y más ideal que posibilidad, es radicalmente diferente de las anteriores. El hecho de que Saramago haya renunciado a la apertura infinita de la alegoría en esa novela, nos habla de una escritura que busca más la representación de un mal, que él percibe como síntoma de la modernidad, que la imagen abierta a la sugerencia y a la ambivalencia de la alegoría. Esta ambivalencia radicaría, precisamente, en el poder para dotar de sentido a las cosas y, por otro lado, en la incapacidad de fijar esencialmente ese sentido. (Cf. Buck-Morss, 1989, p.196).

La imagen alegórica en las novelas de Saramago es una puesta en cuestión del capitalismo industrial y sus consecuencias en la vida del hombre; así como también se trata de la crítica a los sistemas burocráticos, sus encasillamientos y limitaciones autoritarias. No obstante, esta realidad capitalista se manifiesta en *La caverna* de manera totalmente visible y obvia en la representación y crítica del significado de un centro comercial; aquí la crítica del autor se identifica más con su ideología marxista que con el trabajo alegórico al que nos referíamos antes.

Sin embargo, no deja de ser interesante la reflexión saramaguiana sobre ese centro comercial que se ha vuelto tan representativo en nuestra vida moderna. Pero, esta novela, como lo ha dicho el mismo autor, conforma la última parte de una trilogía (*Ensayo sobre la ceguera*, *Todos los nombres*, *La caverna*), y es en esta unidad en la que veo no sólo un rompimiento con sus dos novelas anteriores, sino un olvido de esa mirada oblicua a la que el mismo Saramago se refiere. Es decir a una narración también oblicua que nos conduciría, no a la oscuridad o a la claridad de los hechos, sino al claroscuro; no a la narración lineal, sino al desvío y al incesante error. Se hace así una novela simplista, sin nada que ver con la complejidad y el contraste del *Ensayo sobre la ceguera* y de *Todos los nombres*.

Hablar de una ética de la mirada implica, de manera ineludible, hablar de aquello que el ojo ya no es capaz de percibir, o de lo que está ahí, pero ya no vemos porque nos hemos acostumbrado a ello. Nos hemos quedado con lo que nos han dicho, con lo conocido y aprendido de la realidad; y quizá ya de tan vista y conocida, hemos perdido el reverso de las cosas, y es esa parte —la

que escapa a toda síntesis— la que posibilita la auténtica alteridad. No se trata de identificarnos con lo visto sino de ponernos en cuestión frente a ello.

La novela saramaguiana es así una larga reflexión sobre el error y la duda que todo acto y toda verdad llevan en sí, y que hacen del trayecto del hombre un incesante errar, como buscando ese nombre que nos hace ser lo que somos o como el movimiento que quiere mirar lo que está vedado, lo que se sustrae a esa miopía que sólo alcanza a ver la proximidad de las cosas. Sus personajes perciben la larga cadena de consecuencias de cada una de las decisiones tomadas, no se conforman con el deslumbramiento de lo inmediato —a veces, lo demasiado cercano termina por enceguecer a quien mira—, sino de lo que está más allá, siempre más allá de lo que se deja ver. Son personajes que dudan, que ejemplifican la curiosidad, la perplejidad y la esperanza de lo que está por venir, sin quedarse en la cómoda seguridad de una espera resignada o en el optimismo casi siempre superficial de quien termina por creer en lo que mejor le conviene. No, estos son personajes que se arriesgan a todas las consecuencias, que quieren siempre penetrar nuevos caminos, nuevas formas de afrontar esa tan manoseada humanidad que se ha perdido, no sólo en el horror de la irracionalidad, sino también en el laberinto creado por una ceguera tal que ya casi no se distingue la lucidez de la mentira, la libertad del poder, la inteligencia de la irracionalidad, o la banalidad del cuestionamiento y la crítica.

En este sentido, la obra de Saramago se orienta hacia múltiples posibilidades sobre la reflexión ética, no como un ejercicio de buena voluntad, sino como fundamento mismo de todo acto en el que el Yo se enfrenta siempre con lo Otro como absolutamente Otro: la muerte, el nombre, la escritura, el otro

hombre, el poder, la violencia. Eso Otro parece testimoniar que no todo ha de darse por acabado, por pensado.

El acto, como "acto ético" o como el acontecimiento que vincula al hombre con el mundo, con lo Otro, constituye, en estas novelas, una re-visión de lo establecido, es decir de realidades y verdades éticas y religiosas, históricas y jurídicas que se han impuesto como formas de poder. Así, es necesario volver a pensar lo que ya se ha pensado, o lo que es lo mismo, volver a aquello a lo que el ojo de Occidente ya ha mirado para despojarlo de la inercia de una sobrevisualización, destruyendo las formas impuestas, o las fórmulas conocidas. Inaugurar, pues, el ojo creativo capaz de imaginar nuevas formas de mirar.

Las novelas en las que centraré mi investigación confrontan al lector con una visión apocalíptica; es decir, en la medida en que domine la ceguera nos acercamos a la indiferencia del otro, a la negación del mundo y, por tanto, a la destrucción de una realidad. Sin embargo, para Saramago, la manera de mirar determina también la posibilidad de construir realidades. Existe así una mirada que parte de la responsabilidad, y que apela a la confrontación, al encuentro y al reconocimiento del otro. Responsabilidad como la necesidad de dar una respuesta frente a lo que se mira, como lo expone Emmanuel Levinas, "el cuestionamiento de sí es precisamente la recepción de lo absolutamente Otro. La epifanía de lo absolutamente Otro me interpela y me significa. Es su sola presencia la que es intimación a responder. El Yo no toma sólo conciencia de esta necesidad de responder, como si se tratara de una obligación o de un deber particular acerca del cual debiera decidir. En su posición misma es, de un lado a otro, responsabilidad...". (Levinas, 1993, p.62). La literatura nos

muestra, quizá de la forma más transparente, el problema de la responsabilidad ética.

En sus novelas, José Saramago inicia el trayecto por el entramado de la condición humana que, más allá de una suma de acontecimientos y sucesos, resalta lo que puede parecer más ínfimo, más insignificante, aquello que está escondido entre los escombros de la razón; recoge, así, lo que para las certezas de la historia ya está muerto. Se trataría, pues, de descifrar nuevos espacios en lo ya dicho, en las grandes verdades que acechan cada paso de nuestras vidas, destruyendo, incomodando o confrontando el nombre que nos dieron, para acercarnos, quizá, cada vez más a lo que somos, a lo sin nombre:

Lo que yo quiero decir con todo esto —afirma Saramago— es en primer lugar que no hay una verdad definitiva, que la verdad es siempre una convención, es un consenso que me lleva a decir esto es verdad para mí, es verdad para usted, es verdad para unas cuantas personas más, pero si nos acercamos a esa verdad, si empezamos a pedirle cuentas, llegamos a la conclusión de que la verdad no lo es, o no lo es tanto cuanto quieren convencernos los otros (...) Esto me complace no por ser un juego, sino porque yo estoy sintiendo que estoy destruyendo algo con la idea de hacer de esa destrucción otra construcción. Construcción que es consecuencia del hecho crítico de haber mirado, de haber reflexionado sobre eso y llegar a una conclusión que a su vez no es la verdad definitiva, por eso yo siempre estoy hablando de la obligación de dudar... (Entrevista con Silvia Lemus, T.V., canal 22, 1997).

Es paradójico que en nuestra época los medios visuales, cada vez más sofisticados, nos den acceso a una sobrevisualización de la realidad; parecería que podemos ver cada vez más, que los campos visuales se amplían, que incluso podemos percibir cosas que a simple vista no las podríamos ver. Los medios quizá nos acercan las lejanías, nos dejan tocar los horizontes, y con todo ello, simplemente nos dice Saramago, sin afán de negar sus ventajas, nos hemos olvidado de mirar lo más cercano: el rostro que tenemos enfrente, el cielo que nunca desaparece, la naturaleza que cada vez más se ha silenciado, la muerte

que se ha convertido en una imagen más despojada de su singularidad. Como si la humanidad entera padeciera de esa ceguera de lo próximo, de lo obvio, de lo cotidiano, de lo que siempre ha estado ahí y, sin embargo, apenas se reconoce. Como escribe Saramago al final de su libro *Viaje a Portugal*: "Es necesario ver lo que no fue visto, ver otra vez lo que ya se vio, ver en la primavera lo que se vio en verano, ver de día lo que se vio de noche, con sol donde primeramente la lluvia caía, ver el trigal verde, el fruto maduro, la piedra que cambió de lugar, la sombra que aquí no estaba". (Saramago, 1992, p.258).

Si bien en este trabajo me centro en algunas novelas de José Saramago, mi interés no sólo radica en el análisis estilístico de su obra, sino principalmente en la reflexión sobre la pregunta ética que involucra la responsabilidad y la relación con el otro, en un acercamiento filosófico y literario sobre al sentido de la mirada. Se trata de adentrarnos en la literatura por la experiencia de lo desconocido, por el saber del otro que está más allá de mí; como diría Levinas "la significancia y el sentido como tal emanan del rostro del otro". (Levinas, 2000, p.104). Un rostro que muy bien podría significar en el arte y la literatura la aparición de lo que no aparece, no la mera apariencia sino la visión de lo que nos mira. Eso que nos mira se convierte, en la obra literaria, en la realidad que también son las palabras. Por ello, este trabajo quiere llegar, a través de la visibilidad que se desprende de la obra misma, a la oscuridad de lo elemental, para preguntarme también como se pregunta Evgen Bavcar (fotógrafo esloveno que a los once años quedó completamente ciego, y que con su obra se cuestiona y desafía nuestros modelos de percepción): ¿se puede describir lo que se desconoce?, y yo agregaría ¿se puede describir lo que hemos dejado de ver porque nos hemos habituado a ello; o lo que hemos dejado en el olvido porque ya

no es útil? Más allá de la popularidad de José Saramago como premio Nobel y como hombre polémico en sus declaraciones políticas, me quedo con aquellas novelas con las que pude dialogar en un proceso de crítica y reflexión sobre el proceso literario y la experiencia de la mirada.

ALTERAR LA MIRADA

No conviene que digamos el nombre
del que nos piensa más allá de nuestro miedo.
Si topamos a tientas
con este extraño ciego
y nos sentimos siempre vigilados
por la blanca mirada del ciego,
¿dónde sino en el vacío y en la nada,
fundamentaremos nuestra vida?
Salvador Espriu

Naturalmente, no es la primera vez que los hombres se encuentran frente a un porvenir materialmente cerrado. Pero triunfaban de ello ordinariamente la palabra y el grito. Apelaban a otros valores que constituían su esperanza. Hoy ya nadie habla de eso (salvo los que se repiten), porque nos parece que el mundo está conducido por fuerzas ciegas y sordas que no oirán los gritos de advertencia, ni los consejos, ni las súplicas. Hay algo en nosotros que ha sido destruido por el espectáculo de los años que acabamos de pasar. Y ese algo es esta eterna confianza del hombre, que se le ha hecho creer siempre que se podían obtener de otro hombre reacciones humanas, hablándole el lenguaje de la humanidad. Nosotros hemos visto mentir, envilecer, matar, deportar, torturar, ya cada vez no era posible persuadir a los que lo hacían de que no lo hiciesen, porque ellos estaban seguros de sí mismos y porque no se persuade a una abstracción, es decir, al representante de una ideología.

Albert Camus

Para Mijail Bajtín, la época moderna es la época de la crisis del acto ético. Es decir, se ha creado un abismo entre el mundo de la cultura, en el cual el acto de nuestra actividad se vuelve objetivo, y el mundo de la vida, en el que este acto singular transcurre y se cumple por única vez. Dos miradas cada vez más opuestas, una que se dirige a la intención del acto y, otra, a su realización en la *vivencia*⁶; su unidad sólo podría darse en el acontecimiento único de ser,⁷ y

⁶Para Bajtín la vivencia tiene que ver con la experiencia del mundo, y el mundo en el que el acto transcurre y se lleva a cabo es un mundo unitario y singular, vivenciado en forma concreta, es visto, oído, palpado y pensado, está así impregnado por una voluntad y por los sentidos con una validez axiológica. La crisis del acto ético tiene que ver con la división tajante entre el contenido-sentido (de la actividad o el acto) y la realidad de la existencia (como vivencia). (Cf. Bajtín, 1997, pp.9-11).

este acontecimiento Bajtín lo entiende como el "compartir la experiencia del ser". Para él, "el arte y la vida no son lo mismo, pero tienen que convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad". (Bajtín, 1982, p.12). Quizá en este sentido es que podamos hablar de la relación entre literatura y compromiso como quería Saramago, y dejar esa parálisis de pensamiento y palabra en la cual parece complacerse, en ocasiones, el arte y la vida.

Podemos entender el principio ético no como fuente de valores, sino como el modo en que el hombre se relaciona con ellos. Bajtín rechaza las verdades absolutas y eternas y, en cambio, se inclina por los contenidos que se entretrejen con la vivencia y el pensamiento, con lo que se puede sostener emocional y volitivamente. Cualquier valor de significado universal llega a ser realmente significativo tan sólo en un contexto individual, en mi reconocimiento singular de éstos. Por ello, la singularidad que caracteriza al acto ético se debe entender desde el acto responsable y participativo; pues si se aceptan los valores como *dados*, a los cuales habría solamente que reconocer y repetir, se negaría la responsabilidad singular desde donde los valores se pueden construir o poner en cuestión. Para hacer efectiva mi singularidad, es decir mi unicidad que es irremplazable, requiero de la acción, o lo que es lo mismo de la palabra o del gesto, pensaría también Saramago. La palabra no sólo designa, sino que marca lo dicho mediante tonos emocionales y volitivos con validez axiológica. La palabra es el acontecimiento que posibilita una postura ética.

⁷La ceguera de la razón es el tema central de muchas de las novelas de Saramago, ceguera que apunta a la incapacidad "para salir de sí hacia la exterioridad absoluta, hacia lo completamente-otro, hacia lo infinitamente-otro..." (Derrida, 1989, p.119). Esa apertura hacia lo Otro está íntimamente relacionada con lo mirado, no como una relación de sujeto-objeto, sino como el acto ético en el que el Yo y el Otro se encuentran responsablemente en el acontecimiento único de ser.

No se trata de establecer códigos éticos que normen o establezcan la conducta y la experiencia humanas, sino precisamente de desestabilizar las estructuras que rigen el comportamiento para reafirmar o cuestionar nuestros modos de actuar y responder a la realidad, lo que implica la responsabilidad y el compromiso del escritor. De hecho, "la tendencia a poseer un código ético forma parte del deseo de seguridad, de la evasiva a toda decisión; es la demanda por vivir en un mundo donde todas las decisiones se han tomado ya de una vez y para siempre." (Kolakowski, 1992, p.100).

El cuestionamiento de esta idea es sustancial en la literatura saramaguiana, puesto que para él la decisión particular, la creación de la propia conciencia constituyen los elementos esenciales para responder a lo que está más allá de *mí*, para responsabilizarse de la propia vida. Ya Saramago reflexionaba en su novela *Todos los nombres* sobre la manera como decidimos: ¿somos nosotros los que tomamos la decisión o somos tomados por ella? Es decir, ¿es el Yo el que decide o es una fuerza externa la que le impulsa a tomar tal o cual decisión?

El código o la normatividad ética tienden a embotar la conciencia moral y el sentimiento de responsabilidad frente a lo *malo* que pudiera ocultarse debajo de las *buenas* decisiones. Esto implica un conformismo y una ceguera, o lo que es lo mismo una absoluta sumisión a lo establecido. El código ético promueve no la asimetría en las relaciones, como lo encontraríamos en el pensamiento levinasiano, sino la simetría; es decir, el hecho de que frente a un valor establecido existiría una respuesta o una conducta determinada e impuesta implícitamente. Para entender la decisión singular y la responsabilidad de mi

unicidad, es preciso comprender la ética desde la relación asimétrica con lo Otro.⁸

Saramago interroga por el sentido del término mirar y por la experiencia de la alteridad. El escritor portugués intuye que el hombre se ha olvidado de mirar lo más cercano, de ahí que lo que sigue sea volver a plantear la pregunta por el sentido de la mirada. Esta preocupación se revela, en una primera etapa en su narrativa, como una memoria peculiar,⁹ pues desde sus primeras novelas (*Alzado del suelo*, 1980; *Memorial del convento*, 1982; *La balsa de piedra*, 1986; *Historia del cerco de Lisboa*, 1989) sobresale una memoria histórica, en la que se trataba de volver a ciertas verdades para no fosilizar un pasado que, para Saramago, de alguna forma y desde el presente se sigue habitando. Así, al contar otra *historia*, que incluye la historia de Portugal, ésta se contrapone a la historia oficial.

En una siguiente etapa, más alegórica, quizá a partir de *El ensayo sobre la ceguera*, Saramago muestra una preocupación más categórica; recoge eventos, situaciones y experiencias que tienen que ver con la singularidad del hombre y, probablemente, con la ceguera de un sistema político, religioso, cultural, administrativo, incapaz de ver la particularidad, o de reconocer acaso, su propio olvido. De algún modo sus novelas no intentan tanto resucitar un

⁸ Emmanuel Levinas, filósofo de la alteridad, ha hecho énfasis en la parte asimétrica de la relación con el Otro: "la relación intersubjetiva es una relación asimétrica. En este sentido, yo soy responsable del otro sin esperar la recíproca, aunque ello me cueste la vida. La recíproca es asunto *suyo*. Precisamente, en la medida en que entre el otro y yo la relación no es recíproca, yo soy sujeción al otro; y soy 'sujeto' esencialmente en este sentido. Soy yo quien soporta todo." (Levinas, 1982, p.92).

⁹ "La muerte definitiva es el olvido, —dice Saramago en alguna entrevista— eso demuestra la importancia que para mí tiene la memoria... Nosotros que nos movemos en el tiempo somos de alguna forma empujados por el tiempo y por lo tanto empujados por nuestra propia memoria (...) Nosotros vivimos en un lugar pero habitamos en una memoria".

pasado como comprometer al futuro.¹⁰ La mirada, pues, para Sarmago se desplaza desde lo visto hacia un pasado o un futuro que involucran la experiencia del momento presente.¹¹

El *ser* no es ni algo que está a la vista ni algo que está "a la mano, sino que es existencia", diría Heidegger¹². Para Saramago lo que el hombre tiene ante sí, como algo que está a la vista, a la mano, corre el riesgo de convertirse en un objeto más, registrado, manipulado, paralizado; su preocupación es, ante todo, porque la existencia misma puede ocupar este lugar. De ahí su crítica a esa ceguera, acostumbrada a la inmovilidad y al silencio, y que promueve "el escándalo de la indiferencia última", como ha escrito Robert Antelme en *La especie humana*. No sorprende que Saramago busque, entonces, una mirada que enfrente lo que se ve como una *aparición* y por tanto, como una renovación de lo visto. De ahí que sea pertinente hablar de lo oblicuo como la posibilidad de tener acceso a otra forma de conocimiento, quizá aquélla que se desprende del género mismo de la novela, que tendría que ver más con la errancia y el extrañamiento.

No se trata de abarcar con la mirada la realidad como un todo dado, pues esto sería imposible, sino en todo caso de regresar a esas parcialidades

¹⁰ En este sentido me gustaría citar lo que dice Leszek Kolakowski sobre nuestra relación con el futuro: "Entender el futuro como algo ya dado significa simplemente afirmar que no hay futuro. Y con ello, yo mismo dejo de existir, porque mi existencia sólo se realiza en el contacto permanente con lo impredecible, con lo que sólo se revelará en virtud de mis decisiones" (Kolakowski, 1992, p.115).

¹¹ Este encuentro no significa solamente reunión o cercanía con lo visto, sino que se trata de *ver* desde la distancia, como lo entiende Blanchot: "Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia?" (Blanchot, 1992, p.26).

¹² De hecho Heidegger llamaba "olvido del ser" cuando la total técnica del mundo provoca que ya no haya nada "imprevisto", ni históricamente nuevo, nada que se sustraiga a la programada concatenación de causas y efectos. (Cf. Safranski, 1997, p.195).

ya miradas, ya dadas, para no dejarlas como objetos concluidos; y en ese regreso abrir otras maneras de pensar lo Mismo. Hay que aclarar que el objetivo no es transformar el mundo en algo cada vez más visible (esto estaría más cercano a una "espectacularización" del mundo, o de la producción propagandística que se encarga de difundir más y más imágenes); sino más bien en hacer que lo visible no concluya o limite sus posibilidades; abrirlo al cuestionamiento y a la duda, a la heterogeneidad del pensamiento. Esta apertura de lo visible indica también, "...respeto por el derecho a una historia, una transformación de uno mismo y el propio pensamiento que nunca se puede totalizar ni reducir a algo homogéneo (y quienes practican esta reducción dan un muy grave ejemplo ético-político para el futuro); es también respeto por aquello que, en todo texto, permanece heterogéneo y puede incluso, como en este caso, explicarse en cuanto al tema de esta heterogeneidad abierta mientras nos ayuda a comprenderlo." (Derrida, 1998, p.229).

El pensamiento francés es, sobre todo, el que le ha dado un papel relevante al estudio de la variedad de campos que alcanza la mirada, pero también el que más ha sospechado del papel hegemónico que ésta juega en la edad moderna. Si bien ha habido una denigración de la visión en el paso de la modernidad a la posmodernidad, sería arriesgado considerar la totalidad del pensamiento francés como hostil a la mirada. Después de todo, París fue la "ciudad de la luces", lo que hace recordarla como el más deslumbrante y brillante lugar urbano. Obsesionados por el fenómeno visual, fueron palpables las preocupaciones de los intelectuales en el campo de la pintura, la fotografía, el cine y la arquitectura. Sin embargo, esa obsesión se fue convirtiendo en una esencial fobia ocular (Cf. Jay, 1994, pp.14-15). Quizá de esta contradictoria

relación de aproximación y distancia al sentido excesivamente explotado por la cultura occidental, es que se pueda obtener un acercamiento crítico a nuestras formas de percibir la realidad. En esa confrontación con el sentido de la mirada, lo que me interesa resaltar es el movimiento paradójico al captar en una misma experiencia la distancia y la intimidad, la búsqueda y la sospecha de la verdad.

Si bien la mirada es un tema que incumbe a la literatura en general, pues la escritura es la expresión y experiencia del mundo que percibe el escritor, no todos le dan la connotación ética que encontramos en algunas novelas de José Saramago. De hecho, nuestro lenguaje está lleno de metáforas visuales que quieren acercarse a una realidad más profunda; sin embargo, es a través de su superficie como el sentido de la mirada nos ilumina o nos engaña en la percepción y el lenguaje que tenemos sobre las cosas. Dependerá, pues, de nuestra manera de mirar el que podamos aprehender el mundo para cuestionarlo, pero también para *habitarlo* cada vez más. No podemos olvidar que el avance tecnológico ha expandido nuestra capacidad de ver, y nos permite tener acceso a otro rango de la visión: la cámara, el telescopio, el microscopio, la televisión; sin embargo, en esta expansión de la mirada nace el espectáculo y el ojo vigilante, que impone nuevas formas de dominio y de poder sobre el mundo. Se manifiesta también el peligro de magnificar la imagen y hacer de ésta ya no un instrumento para acercarnos a la realidad, sino el medio que nos muestra los acontecimientos y los eventos como un espectáculo más y al que los mira como un mero espectador. La noción contemporánea de espectáculo, según Eduardo Subirats, "comprende la destrucción de la experiencia individual de la realidad, la escenificación y

Falta página

N° 25

y del otro. Y si el parloteo lleva al enmudecimiento, el exceso de la visualización, nos conduce a la ceguera. Saramago parece exponer un estado de emergencia, mirar hacia la excepción y no hacia la regla, hacia lo Otro para cuestionar lo Mismo. Es decir, interrogar la realidad que se impone a los hombres cuando ya no son ellos mismos los que la dominan, sino que son las situaciones, las circunstancias que los mismos hombres han construido, o el poder de unos cuantos, lo que los domina. Se trata también de las relaciones de poder en las que siempre hay un subordinado, un dominado, un desechado, un marginado, un otro. Pero la complejidad de esta relación no nos ayuda si la exponemos de forma maniquea, los buenos buenos y los malos malos, o con juicios de valor desde donde se califica qué es bueno y qué malo, siguiendo la dialéctica hegeliana, donde lo que domina es un principio de identidad. Sin embargo, para salirse de ese sistema, lo cual quizá sea imposible, es necesario establecer grietas, llegar al límite, plantearse nuevas preguntas, encontrar, como diría Deleuze, no una identidad sino una diferencia, escapar al modelo ideal para mostrar mejor las máscaras de la razón occidental. La diferencia hace que los términos de las oposiciones consideradas no coincidan exactamente. La diferencia problematiza la oposición misma. Si bien, Saramago recurre en algunas de sus novelas a la oposición de fuerzas, de elementos, de circunstancias, de valores; en otras, y reforzado por su concepto de mirada oblicua, opta por la digresión, por el discurrir, por la errancia. El par alegórico ceguera-mirada no se establece tanto como oposición, sino como diferencia. Hay intercambios y estructuramientos entre ambas, poniendo en evidencia el mundo interior y el exterior de los personajes; y entre ambas polaridades, la tensión del claroscuro. Se alegoriza el entrecruzamiento o

quiasmo de dos tipos de miradas: la directa, recta y derecha, frente a la oblicua, sesgada y atravesada. La literatura sería acaso un intento por oponer una crítica violenta, fulgurante, apocalíptica, que descubra elementos singulares que no puedan reducirse a un sistema representativo, para tambalear al sistema que pretende eliminar las diferencias que acaso lo ponen en cuestión.

Don José, H., Reis y el pequeño clan que se reúne en medio de la epidemia de una ceguera blanca, son personajes que van de un lado a otro, buscando algo que acaso ni ellos mismos sepan qué es, quizá su propia condición, la condición de lo humano. La metáfora del viaje, del trayecto, del movimiento es importante, no tanto por el traslado de los personajes de un lugar a otro, sino más bien como un movimiento que quiere mirar lo que está vedado, lo que se le sustrae: mirar lo Otro, para enfrentar de otra manera lo Mismo. Para Saramago ahondar en la duda, en la incertidumbre, en el equívoco, es pensar en la posibilidad de otra respuesta a lo establecido, es pensar que no hay verdades definitivas.

Los personajes-héroes de Saramago tienden a evitar la ciega indiferencia que caracteriza a los códigos coherentes, monistas y completos; en cambio, se rebelan, transgreden, resisten, se convierten en verdaderos héroes que no sólo reafirman su propia vida como sujetos que se salen de todo código, sino que se afirman como singularidades "sin coartada", diría Bajtin, ya que se saben únicos e irremplazables y responden con su propia unicidad.¹⁴ De ahí que la responsabilidad, la "no coartada", me coloca en relación con el otro, no como una relación indiferente, sino como un compromiso concreto y único. Ésa

¹⁴ Ese ser sin coartada, Bajtin lo entiende como el riesgo constante al que me enfrenta la interacción con el otro.

es la búsqueda de estos personajes: desligarse de la visión homogénea que sólo enceguece o satisface la absurda esperanza que engendra muchas veces el fanatismo, la intolerancia y la falta de responsabilidad. Se trata de personajes que en algún momento enfrentan la inercia moral, pero cuya conciencia se va despertando por una *cierta inquietud*. Esta inquietud parece indispensable para contrarrestar el conformismo y la apatía: la ceguera de la razón. El síntoma de la modernidad, diría Imre Kertész, ya no es el de habitar un sitio sino el de habituarse a él; lo que significa también, acostumbrarse al miedo, al terror, a la resignación, a la indiferencia y hasta al aburrimiento.

Frente a la evolución o transformación de sus personajes, seres cotidianos que de pronto se convierten en héroes porque se hacen autores de sus propios actos, se tiene, en ocasiones, la impresión de que Saramago pretende dar una justificación a esas vidas *insignificantes*, algo que los solicite de fondo, un sentido específico que refuerce el valor de sus existencias. Digo a veces, porque en otros momentos parecería que estos personajes, al estar insertos en su cotidianidad y rutina, logran darle otro giro y tener otra perspectiva de su propio mundo sin que esto parezca una justificación, sino más bien una reafirmación de sus propias vidas.

La ceguera a la que Saramago se refiere es aquella que implica la negación de la existencia del otro. La responsabilidad de la mirada comienza cuando me veo interpelado por la otra mirada; sin ésta podremos estar solamente frente a las imágenes del horror, de la injusticia, del exterminio, ya sea en la proyección de la imagen en la pantalla, en el papel o incluso en el frente a frente; y si nos cansamos de ello podremos dar la vuelta a la página, cambiar de canal, terminar de escuchar la 'noticia' (la experiencia singular que

se convierte en la noticia para todos), o voltear para otro lado. Al ver esa imagen no estamos frente a la mirada del otro, ésta sólo es posible en el *encuentro*, es decir en aquello que busco porque deseo. Probablemente no miramos a menos que busquemos algo, y no buscamos a menos que sepamos lo que queremos. Según la filosofía de Levinas el deseo del Otro procede de un ser independiente que no desea nada para sí. No se trata de la necesidad del Otro, sino del deseo que "nace en un ser al que no le falta nada o, más exactamente, nace más allá de lo que pueda faltarle o satisfacerlo" (Levinas, 2000, p.57).

En *Todos los nombres* es mucho más clara la idea del cumplimiento de un "amor verdadero", según lo entiende Maurice Blanchot en *La comunidad inconfesable*: aquel "que consistirá en realizarse únicamente en el modo de la pérdida, es decir realizarse perdiendo no lo que les ha pertenecido sino lo que no se ha tenido jamás, porque el Yo y el Otro no viven en el mismo tiempo, no están nunca juntos (en sincronía), no podrían ser por tanto, contemporáneos, sino separados (incluso unidos) por un 'aún no' que corre parejas con un 'ya no'" (Blanchot, 2002, p.74). Una distancia íntima se esboza entre quien mira y el objeto de su mirada. Al no estar ni separados ni divididos del otro, sino "inaccesibles", se proyecta una relación infinita con el otro: "ni separados ni divididos: inaccesibles, y en lo inaccesible, sometidos a una relación infinita" (Blanchot, 2002, p.74). Esa inaccesibilidad caracteriza, de algún modo, el periodo alegórico de Saramago: En el *Manual de pintura y caligrafía*, el rostro de S. (el *esse*) le es inaccesible a H.; en *El año de la muerte de Ricardo Reis*, la realidad es inaccesible para Pessoa, y en otro sentido para Reis, su heterónimo; en el *Ensayo sobre la ceguera*, la mujer del médico, la única que

no pierde la vista, es la que, paradójicamente, puede tener acceso a las terribles consecuencias de la ceguera, no así, en su totalidad, los mismos ciegos; y en *Todos los nombres*, la mujer desconocida le es inaccesible a don José.

Así, esa parte impenetrable es la que mueve a la novela, la que cuenta la historia, la que transforma la manera de percibir las cosas, y lo que marca, de algún modo, el claroscuro que impide la delimitación entre el espacio de la intimidad y la exterioridad. En cambio, en su novela *La caverna*, con la cual quizá comienza otra etapa, una más ideológica, lo que se pierde es precisamente esa inaccesibilidad, centrándose en un camino bien delimitado entre lo claro y lo oscuro (más lo claro) de la modernidad; hay una oposición, una dualidad, un retorno a lo Mismo y un exceso, diría yo, de realidad. No deja de llamar la atención que sea precisamente en esa novela donde Saramago utiliza el nombre completo para sus personajes: Cipriano Algor, Marcial Gacho, Marta Algor, Isaura Madruga, etc., y en tres de las novelas anteriores, que aquí analizo, el nombre de los personajes es tan relevante en la búsqueda saramaguiana del ser que somos, que se trata de un nombre incompleto (don José), de un mero atributo (la chica de las gafas oscuras, la mujer del médico, etc.), o de una simple inicial (H., S., M.). En cambio en *La caverna*, para mí la más desafortunada, es la que nos entrega la certeza del nombre, ya no hay lugar para la búsqueda o la sugerencia, para la ambivalencia de éste. Ahora, Saramago quiere estar seguro de que el lector identifique plenamente a cada uno de sus personajes, quizá como también quiere estar seguro de que identifiquemos dónde radica el mal de nuestra modernidad.

Saramago sabe de algún modo que los crímenes históricos del siglo XX se deben en gran medida a la excesiva abstracción y a la falta de imaginación, a la atención desmedida en los modelos económicos, el poder político, los tratados o los sistemas neoliberales; en suma a la ceguera y al olvido absoluto de la experiencia singular o de la palabra que pueda todavía narrar o intercambiar experiencias. Para Walter Benjamin, que vivió las consecuencias de la primera guerra mundial y el inicio de la segunda: "la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío. Basta echar una mirada a un periódico para corroborar que ha alcanzado una nueva baja, que tanto la imagen del mundo exterior como la del ético, sufrieron, de la noche a la mañana, transformaciones que jamás se hubieran considerado posibles." (Benjamin, 1999, p.112). Para Imre Kertész, que vivió en un campo de concentración, "...es un hecho que ha empezado a resultar sospechosa la experiencia, sobre todo la experiencia existencial, es decir, aquella en que el individuo basa su existencia" (Kertész, 2002, p. 115). Frente al empobrecimiento y a la sospecha de la experiencia, Saramago rescata en sus novelas el nombre particular, la vida singular y cotidiana, los sucesos insignificantes ante el poder absoluto; recoge, precisamente, aquello que el ojo habituado, domesticado, ya no alcanza a percibir.¹⁵

Al mundo teórico o al mundo de la *abstracción* le es indiferente la comunión real y singular con el ser, puesto que aquél es un ser hecho y concluido, y la singularidad del ser no le agrega ni le quita nada a ese mundo teórico. Por esta escisión se ha perdido la unidad del hombre y se ha convertido en un hombre fragmentado. Veremos que para Saramago, la época

¹⁵ "Es a partir del orden ético (...) como las abstracciones metafísicas —esos sonajeros de nuestros juegos retóricos— adquieren una significación y una eficacia". (Levinas, 1982, p.17).

moderna se ha caracterizado por la apariencia desmedida y por la hipocresía de la imagen convertida en espectáculo, lo que ha reducido a la realidad a una mayor invisibilidad y silencio. Con ese exceso y esa desmesura, no de la mirada sino de las imágenes, el hombre ha transformado el sentido de habitar un sitio por el de mejor habituarse a él.

Si bien es cierto que la tecnología y los medios prolongan el alcance de nuestra percepción, ésta no siempre nos acerca a las cosas, a la realidad del mundo. Sin embargo, creemos que podemos poseer y dominar lo que vemos, pero, como escribe Levinas, "si se pudiese poseer, captar y conocer lo otro, no sería lo otro. Poseer, conocer, captar son sinónimos de poder" (Levinas, 1982, p.25). Quizá en este sentido, Saramago entienda la apariencia de la imagen como una fuerza poderosa para poseer, dominar y captar la realidad. Sugiere, entonces, una errancia continua, un regreso permanente a las cosas, un comienzo siempre nuevo del pensamiento; esto como el auténtico modo de existencia de una mirada oblicua. Los elementos de la costumbre, de la cultura o la historia los convierte en signos perturbadores y extraños; los mismos que nos hemos habituado a considerar como no problemáticos, obvios o reconocibles como signos tan claros y determinantes que ya no requerirían ser puestos en cuestión.¹⁶

Saramago intuye que el mundo que se busca, las respuestas que la realidad exige y el poder de problematizarla, radican en el cuestionamiento de la identidad, de la mismidad; lo que implicaría necesariamente una vuelta para atrás o el levantar la mirada hacia una realidad alterna; como el *gesto* o el *acto*

¹⁶ Cabe citar lo que escribe Imre Kertész acerca de esa manera de habituarse a una realidad: "Es propio del ser humano el deseo de instalarse en su mundo dado como en un hogar."

que marcan mi posición en el mundo: el "acto volitivo". Se trata de una mirada que alude más a la mirada de Orfeo que a la mirada petrificante de Medusa. Por ello, para el escritor portugués es esencial la respuesta de una acción como un movimiento que exige lo que está más allá de lo propio, y ser, así, interpelados por la alteridad del espectáculo del mundo. Pues basta que la voz se altere, que aparezca lo insólito en un diálogo, que irrumpa un movimiento, un gesto, para de pronto enfrentarse a la evidencia de que en la proximidad existe también la posibilidad de un hallazgo. Si algún sentido hubiera en esa maraña de la experiencia sería el de mi acercamiento al mundo. Merleau-Ponty, fenomenólogo francés, ha escrito que la relación que establecemos con la realidad se da a partir de su cuestionamiento, de su interrogación y su mirada:

Si la reflexión no ha de prejuzgar de lo que encuentra, si no ha de condenarse a poner en las cosas lo que fingirá encontrar luego en ellas, es preciso que suspenda la fe en el mundo únicamente para verlo, para leer en él el camino que ha recorrido al convertirse en mundo para nosotros, es preciso que busque en él el secreto de nuestro lazo perceptivo con él, que utilice las palabras para que digan ese lazo prelógico, y no con arreglo a su significación preestablecida, que se hunda en el mundo en vez de dominarlo, que descienda hacia él en lugar de remontarse a una posibilidad previa para pensarlo —la cual le impondría de antemano las condiciones de nuestro control—, que lo interroge, que penetre en la maraña de referencias que suscita en él nuestra interrogación, que le obligue a decir, por último, lo que en su silencio quiere decir... (Merleau-Ponty, 1970, pp. 59-60).

La mirada saramaguiana quiere ser interrogante del pensamiento, pero el pensamiento no lo es sin la apertura a lo Otro. Así, mirada, pensamiento y alteridad conforman quizá el acto interrogativo que se constituye como el territorio mismo del sentido.

Amaestra sus objetos y conceptos como si fueran animales domésticos. Lo esencial es aferrarse a algo que le haga olvidar su soledad y transitoriedad." (Kertész, 2002, p.116).

Saramago piensa que la ceguera o la imposibilidad de vernos es porque nos hemos sumergido en la simultaneidad del presente, en la prisa de un tiempo que ha perdido su pasado y su porvenir. Quizá vivimos demasiado en la *presencia* de las cosas y nos hemos olvidado de aquello que no vemos porque no pertenece ya a este momento. Menos aún somos capaces de reconocer las huellas que en sí mismas no ocupan la forma de la presencia y permanecen venideras, vienen del futuro, del porvenir: "la resurrección que es siempre el elemento formal de la 'verdad', una diferencia recurrente entre un presente y su presencia, no resucita un pasado que había sido presente, compromete el futuro." (Derrida, 1998, p.68). La huella, según Emmanuel Levinas, consiste en significar sin hacer aparecer, por tanto no se rige por la comprensión del aparecer, "no es un signo como otros, pero desempeña el papel de signo." Así, el detective, el cazador, o el historiador van tras el rastro de lo que buscan a partir de los vestigios que el criminal, el animal o las civilizaciones antiguas han dejado de su existencia: "todo se coloca en un orden, en un mundo en el cual cada cosa revela la otra o se revela en función de la otra.", (Levinas, 2000, p. 69). La *huella* no nos pone en relación con algo, sino con el infinito, con lo absolutamente Otro.¹⁷

La apariencia, lo bello, la mirada delimitan el ámbito del arte apolíneo; es el mundo transfigurado del ojo, que en sueños, con los párpados cerrados, crea artísticamente. Para los griegos la desmesura se reveló como verdad, como lo dionisiaco. La finalidad de una cultura orientada a la explotación de la mirada a través de los medios de comunicación y de una cultura que quiere ser más

¹⁷ "Esto es Deseo: arder de un fuego distinto a la necesidad que la saturación apaga, pensar más allá de lo que se piensa. A causa de este acrecentamiento inasimilable, a causa de este

iluminista, más transparente, es la de encubrir aquella verdad con la medida y la apariencia; es decir con el establecimiento de límites que se imponen y de moldes que establecen la belleza. La mirada saramaguiana quiere penetrar precisamente en los lugares que se han dejado de lado, en los espacios que a fuerza del olvido se han hecho más profundos. Por tanto, esa mirada denota para Saramago un acto de rebeldía a un poder establecido, a una verdad impuesta, a la monotonía de una vida, a la fuerza mercantilista del estado; rebeldía a las sombras de la historia y del lenguaje, al olvido de los vestigios de vidas y muertes singulares de una humanidad deslumbrada por la visibilidad de las cosas. A través de una propuesta de rebeldía individual, Saramago quiere recuperar una mirada memoriosa, atenta y creativa para rastrear otros caminos que se han quedado al margen de la mirada hegemónica. Imaginar así otras posibilidades de realidades humanas hacen del género novelístico el espacio quizá más rebelde y menos institucional. Género que también se puede entender como el sentido de la liberación de la estrechez moral. Novela-ensayo que posibilita una multiplicidad de redes de sentido potenciales por una mirada que se proyecta hacia el pasado o el porvenir; acercamiento oblicuo a la realidad como una re-visión de las maneras de mirar de la humanidad, o mejor de sus múltiples cegueras. Una mirada que sugiera y no que fije la imagen, que no termine de saciarse. Como cuando estamos frente a una pintura: no acabamos de reconstruir lo que vemos, no paralizamos su contenido en un concepto, no reproducimos la imagen, porque simplemente nos supera, rebasa el límite entre lo que es y lo que siempre podrá sugerir. Posibilidad que implica estar siempre en movimiento, resignificando constantemente los contenidos

más allá, hemos llamado a la relación que une al Yo y el Otro de lo Infinito" (Levinas, 1993. p.63).

conocidos. Saramago hace de la novela una forma de resistencia ética hacia el poder dominante que somete lo Otro de la mirada y del lenguaje, es decir del pensamiento, a lo Mismo.

El escritor portugués escribe desde la imagen crítica de la mirada como alegoría de la ceguera, y es que quizá Saramago piense como pensaba Platón, que el hombre sigue viviendo en *cavernas* donde lo único que conoce son las sombras de las cosas.¹⁸ Por ello, no sorprende que Saramago dude de verdades históricas, políticas, sociales, religiosas, y quiera llegar al fondo de una humanidad que ha sido producto de esas verdades-sombras, que para él son siempre efecto de relaciones de poder.¹⁹

En este sentido, la narrativa saramaguiana es un inmenso trabajo de transmutación, como lo entiende Maurice Blanchot: "las cosas, todas las cosas, se transforman y se interiorizan haciéndose interiores y haciéndose interiores a sí mismas: transformación de lo visible en invisible y de lo invisible en cada vez más invisible, allí donde el hecho de ser no-iluminado no expresa una simple privación sino el acceso al otro lado 'que no está orientado hacia nosotros ni iluminado por nosotros'" (Blanchot, 1992, p.130). En la parte iluminada, en la visibilidad de las cosas, Saramago intuye formas de poder que muestran sólo una arista de la realidad, el lado conocido, para oscurecer, en cambio, la otra parte a la que ya no se tiene acceso. Así, al mostrar demasiado una sola perspectiva, la otra queda en la indiferencia y el olvido. El espectáculo

¹⁸ Cabría señalar que para Levinas la imagen representa la sombra que también es la realidad; ésta no sería sólo lo que es, sino también su doble, su sombra, su imagen. Sin embargo, Saramago, más platónico, le da a la imagen el carácter de no-verdadero; cuando Levinas, lejos de reducirla a una semejanza evanescente respecto de la realidad, la considera perteneciente a la consistencia y sustancialidad de lo real.

lo que hace es magnificar generalmente un solo ángulo de la realidad, dejando de lado otros elementos de la misma. Por ello, Saramago insiste en que hay que rodear las cosas y verlas desde distintos ángulos, antes de quedarnos solamente con lo conocido y lo establecido. Principio por el cual deberíamos ser capaces de des-conocer la realidad para no verla como una suma de cosas que dócilmente esperan ser registradas o reproducidas, sino como una forma de extrañamiento.

Esta parece ser la fuerza de la alegoría, desfigurar, descomponer y dudar del mundo material que, según Benjamin,¹⁹ hace de este mundo fragmentos como objetos de contemplación. "...la alegoría se refiere al extrañamiento de la apariencia ilusoria que procede de todo 'orden dado', sea del arte o de la vida, del orden transfigurado de la totalidad o de lo orgánico, haciéndolo parecer soportable. Y esta es la tendencia progresista de la alegoría." (Benjamin, citado en Buck-Morss 1995, p.226). La alegoría no es solamente un recurso estético, es una "forma de expresión",²¹ como la escritura o el discurso; es una interpretación del presente. No sólo es un principio formal de una cierta clase de arte, sino también, más que un concepto retórico o incluso poético en una concepción estética, alude a la coherencia de una visión del mundo, no una imagen determinada sino la pluralidad del sentido. La alegoría de la ceguera nos habla de otra forma de mirar, aquella que nos transporta de las debilidades humanas, sus arrogancias, su intolerancia, su

¹⁹ Saramago ha dicho que toda su obra puede ser entendida a la luz de la reflexión sobre el poder: "dónde está el poder, por qué el poder está donde está, por qué el poder domina de esta forma y no de otra." (Saramago, entrevista en *Proceso*, No. 936, 10 de octubre, 1994, p. 66).

²⁰ El mismo Benjamin escribe en *El origen del drama barroco* que la alegoría "no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura." (Benjamin, 1990, p.155).

²¹ No puede imaginarse una forma literaria que no formalice un contenido. De la interacción entre las dos series, forma-contenido, nace el sentido total del mensaje; es decir su 'forma de la

violencia, a la "monstruosidad de universos concentracionarios". Pero también nos coloca en el territorio de la decisión, del encuentro y el gesto; es decir, de la experiencia con el otro. Su narrativa parece recorrer el ámbito de la mirada desde los ciegos de la caverna de Platón hasta el develamiento del enigma a Edipo. Cuando Saramago recurre a la alegoría trasciende el puro objeto y proyecta otra dimensión²² con la que violenta la noción de realidad.

Quizá el paso de la ceguera a la mirada en Saramago tenga que ver con lo que Levinas habla de la relación social con el otro, como una relación "desinter-esada" (Desposeída del inter-esse, del afán de mantenerse en el propio ser (esse)) (Levinas, 1991, p. 50). Es decir, la salida del ser (Levinas desconfía de la palabra amor, por estar tan degradada), y por tanto, "la responsabilidad para con el otro, el ser-para-el-otro".²³ *Dasein* (ser-ahí) es la manera de estar en el mundo, que es interrogar sobre el ser, la responsabilidad de interrogar es lo propio del ser. La primera característica del ser es estar en tela de juicio; estar allí es estar en el mundo como ser, al lado de las cosas de las que es necesario cuidar. (Cf. Levinas, 1994, p. 38).²⁴

expresión' (o estilo si se prefiere), al ser la forma artística una comprensión o inteligencia específica de lo real. (Cf. Marchese y Forradellas, 2000, p.57).

²² "Esto me lleva a pensar —escribe Saramago— que la alegoría es más necesaria hoy para hacer que la gente vuelva a pensar sobre las cosas. (...) no es necesario decir algo más allá de la realidad, porque eso es imposible, pero sí es indispensable iluminar lo que se ve con una luz distinta. Es lo mismo que pasa cuando estamos ante un cuadro, si la luz pasa rozándolo, éste cambia. Sabemos que el cuadro es uno nada más, pero que la manera de iluminarlo efectivamente hace que se vean distintas las irregularidades del pincel o de la tinta. De modo que lo necesario es iluminar las mismas cosas de siempre pero con una luz ríovedosa." (Entrevista en *La Jornada*, No. 157, 8 de marzo, 1998).

²³ Según Levinas la responsabilidad con el otro en lo desconocido, estaría más allá de la compasión o la solidaridad con el otro. (Cf. Levinas, 1994, p.28). "La unicidad del Yo es el hecho de que nadie puede responder en mi lugar." (*ibid.*, p. 62).

²⁴ Cabe decir que para Heidegger el "ser-con" es una de las maneras de Ser del "ser-ahí". El "ser-ahí" tiene un Otro no meramente porque ocurra que algún otro "ser-ahí" se encuentre presente —esto sería una Otredad óntica— sino sólo porque el "ser-ahí" es de tal manera que ser significa "ser-con". La Otredad, entonces, no es un hecho contingente y accidental respecto al "ser-ahí"; es parte de la estructura existencial del "ser-ahí" (Cf. Carse, 1987, p.442)

En el final de las novelas propuestas, Saramago inicia otro tipo de búsqueda, quizá aquella a la que nos ha llevado la narración misma, la de considerar en la palabra un "excedente del que no se puede dar cuenta". Y, sin embargo, ese excedente es un ver más allá, lo cual es añadirle algo más a la realidad. En consecuencia, este añadido no es algo que esté ahí, sino algo que pertenece a la mirada misma. La espiral narrativa que venía desarrollándose, una espiral que se proyecta como una mirada oblicua capaz de ir dando vuelta al mismo evento, pero desde distintas perspectivas, nunca llega a aprehender enteramente al acontecimiento, éste queda siempre abierto. No se trata de novelas que implican la multiplicidad de lecturas, donde lo que se altera quizá es el texto, como sería el caso de *Rayuela* de Julio Cortázar o de algunas novelas de Italo Calvino; más bien, la apertura en las novelas de Saramago anuncia que la alteridad confronta esencialmente la identidad, la mismidad y la mirada.

Los cuestionamientos de Saramago sobre el mal, el poder, la indiferencia hacia el otro, la decisión personal y la responsabilidad, el actuar y el reflexionar; en suma, su énfasis sobre la existencia humana, hacen de él un escritor preocupado por la relación intrínseca entre pensamiento y existencia. Comprometido con la reflexión y con las consecuencias de un actuar ético, problematiza la realidad para hacer también de la literatura una "historia de problemas", como quería Heidegger. La espiral no deja de estar abierta al igual que la figura de la alegoría o del pensamiento de la alteridad.

Los finales de Saramago en estas novelas que analizo son siempre inicios, terminan para comenzar a construirse de nuevo, no concluyen: nada está terminado, al contrario, todo está por hacerse, por decirse, por escribirse.

El escritor se abandona a la desmesura del error, del "errar, extravío, el artista no pertenece a la verdad porque la obra es lo que escapa del movimiento de lo verdadero, que de algún modo siempre pone en duda, se sustrae a la significación designando esta región donde nada permanece, donde lo que tuvo lugar no ha tenido, donde lo que recomienza aún no ha comenzado nunca" (Cesar Antonio Molina en Saramago, 1997, p.21).

LA ANTIGRAFÍA DE H. (MANUAL DE PINTURA Y CALIGRAFÍA)

Y quien fuere a adjuntarse más con la propia antigüedad, encontrará que la pintura y la escultura todo fue llamado ya pintura, y que en tiempos de Demóstenes llamaban antigrafía, que quiere decir dibujar y escribir, y era verbo común a ambas estas ciencias.

José Saramago

No he inventado nada, no he compuesto nada. Ya no se trata de imaginar, lo más importante es observar.

Joseph Roth

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges

"¿Cuándo es que se conoce más a la estatua, cuando la estamos mirando, cuando miramos lo que ella nos enseña o cuando nos interrogamos sobre aquello de lo que está hecha la estatua? (...) Es necesario pasar de la apariencia (la estatua) a lo que está más profundamente escondido; es decir, la piedra que está detrás de la estatua, la piedra es la estatua y si la piedra es la estatua, yo digo que después de escribir la estatua, estoy tratando de pasar a otro nivel que es la piedra misma" (entrevista en *La Jornada*, No. 157, 8 de marzo, 1998). Palabras dichas por José Saramago refiriéndose a su propia narrativa; pero también palabras que ejemplifican una de las interrogantes que Saramago plantea en esta novela, *Manual de pintura y caligrafía*. Es decir, la exploración de la materia con que está hecha la forma, la forma de una estatua, pero también la forma de un rostro en la pintura, o la de una historia en la

escritura. Parecería que la materia utilizada es la misma: el ser, la existencia, el esse,²⁵ piedra invisible sin la cual no habría forma, no habría pintura, no habría texto.

Pero ¿cómo acceder a esa piedra —al ser— puesto que si ésta es la materia utilizada para la creación artística, cualquiera podría ser creador?, y sin embargo, no es así. No se trata de un "manual" (aunque así quiera llamarse la novela) que nos diga cómo ser artistas, sino tal vez quiera decirnos que la novela, el género como tal, es una especie de "manual" por el cual podríamos acercarnos de múltiples maneras para mirar nuestro propio rostro, para habitar de otro modo al ser (esse).

Escrita en primera persona, *Manual de pintura y caligrafía* trata de un pintor que se considera mediocre en su quehacer artístico, ya que vive de trabajos por encargo pedidos por aquel que está dispuesto a pagar por un retrato que más o menos se le parezca o mejore la calidad del original. Es también el trayecto de un primer retrato que H. realiza del modelo llamado S., administrador de una compañía, a un segundo retrato también de S., pero pintado en su ausencia: "El modelo —dice H.— es ahora el primer retrato y lo invisible que yo perseguía" (*Manual...*, p. 19). Del mismo modo, ese segundo

²⁵ Cabe señalar que cuando Saramago llama a su personaje S. entre paréntesis alude también al esse, es decir al "ser". Según Heidegger, la tradición occidental se ha interesado más por el ente —las cosas en cuanto son— que por el ser —la comprensión de la existencia. El ser se deja ver escuchándolo en el lenguaje humano y, especialmente, en el poético porque el lenguaje es "la casa del ser". En su morada habita el hombre. Los pensantes y poetas son vigilantes de esta morada. El estudio del ser a través de la ontología representa el acercamiento filosófico a la realidad humana (*Dasein*), que es la única manera de acceder a la comprensión del ser. No es el hombre quien con su existencia, determina qué es ser expresándolo a través del pensamiento y el lenguaje, sino a la inversa, el hombre llega a la comprensión del ser por estar inmerso en el lenguaje. (Cf. M. Heidegger, 1972, p. 65 y *Diccionario de Filosofía* en CD-R). Por otro lado, podemos entender al ser como rehén del lenguaje, y por tanto del Otro. Ese Otro que tiene la posibilidad de construir, pero también de destruir al ser. Podemos citar a Esther Cohen cuando aclara que "Yo no 'conoce' al Otro, sólo sigue su huella. Y, sin embargo, el Yo no 'es'

retrato comenzó para liberarse de la "banalidad vendida", pues es un cuadro que nadie verá, ni siquiera S.; pero también significará para H. alejarse de la superficialidad en sus relaciones con sus amigos y su amante, lo que lo lleva a interrogarse sobre el sentido de su arte y de su propia vida: "escribir me parece arte de otra mayor sutileza, tal vez más reveladora de quién es el que escribe." (*Manual...*, 141). Así, H. decide incursionar en el territorio de la escritura, y en un continuo movimiento entre ambas artes irá del primer al segundo cuadro y regresará al texto, interrumpirá una palabra para acercarse y poner una pincelada en la tela del retrato que S. le encargó, o en aquel otro que S. no verá. H. sabe que tanto esos cuadros como su escritura lo exponen a su propia mirada como el modelo o el personaje principal incapaz de dar cuenta, paradójicamente, de sí mismo, y sólo ensombrecido por la huella del otro, de un S. (esse) presente, pero también ausente. Y digo paradójicamente, pues a lo largo de la novela, H. descubre que todo es autobiografía. De ahí que podamos preguntarnos si es posible narrarse o retratarse a sí mismo o ¿desde dónde surge el autorretrato o la autobiografía?, ¿a partir de un Yo o desde lo Otro?

Los personajes de esta novela si bien carecen de nombre (H., S., M.), no por ello carecen de un proyecto de vida o de un destino, como sería el caso de K. el agrimensor de *El Castillo* de Kafka, anulado y perdido en el laberinto burocrático, donde él es casi inexistente, viviendo siempre al margen de la vida de los otros. Como escribe Esther Cohen: "...la deshumanización y el anonimato modernos como el desenlace de un proceso de vaciamiento del nombre propio" (Cohen, 1999, p.49). Pero, por otro lado, es ese vaciamiento el

sino frente a ese Otro que inevitablemente se me escapa, pero frente al cual me construyo. Es Él quien me condena a no ser idéntico a mi mismo." (Cohen, 1999, p.27).

que hace del nombre un signo vacío y flotante a la espera de ser llenado de sentido.

En este contexto, pienso que Saramago al recurrir solamente a las iniciales para nombrar a sus personajes, lo hace para protegerlos de lo demasiado expuesto, de la banalidad o la ilusión de conocimiento que esconden los nombres. Nunca se había representado y mirado tantas cosas como hoy en día, abundan las imágenes de la muerte, de lo privado, a un grado que parece ya obscuro mirar demasiado. De ahí que sea interesante la propuesta saramaguiana de recuperar el secreto, lo velado, quizá de acercarse más a la intimidad y a la naturaleza.²⁶

No es gratuito que los nombres de los personajes principales de esta novela sean H., S. o M., simples iniciales que no quieren terminar de definirse en el nombre; porque si bien existen algunos nombres, éstos son los de aquellos que no tienen un verdadero peso existencial en la vida de H.: "De Adelina, por ejemplo, diré el nombre: sólo duermo con ella, no la conozco, ni deseo (conocerla). Pero la despojaría de su nombre, tal como la desnudo o le pido que se desnude, el día en que ese nombre empezara a ser para mí el color de la pintura dentro del tubo o una burbuja en el vidrio." (*Manual...*, p.31). Pero también tiene nombre Antonio, el amigo que de pronto se le descubrirá como otra persona, diferente de aquella que H. conocía. Se trata de la ilusión del conocimiento al creer que por estar cerca de alguien (amigo, familia, pareja, etc.) significa que ya sabríamos quién es esa persona. Quizá Saramago recurra al nombre²⁷ —o a su ausencia (que es incitación para su búsqueda)— para

²⁶ El secreto excede lo dicho y está ligado a que todavía hay algo por decir.

²⁷ La importancia del nombre es esencial en la literatura saramaguiana, como él mismo ha dicho: "quizá sea mi angustia esencial, o fundamental, la idea del nombre que uno tiene y que no conoce. Creo que en el fondo, no sabemos quiénes somos, incluso cuando hablamos del

exponer también aquello que dejamos de ver de tan expuesto y conocido: "Cualquier hombre es también esto, mientras no muere (muerto ya no es posible saber quién fue): darle nombre es fijarlo en un instante de su transcurso, inmovilizarlo, quizá en desequilibrio, darlo desfigurado. Dejarlo indeterminado a la inicial simple, pero determinándose en el movimiento". (*Manual...*, p. 29).

Para Saramago como para Margarite Yourcenar que cita en la novela, el verdadero nacimiento, es decir el momento en que tomamos conciencia de nuestro propio ser, sería cuando por primera vez se lanza una "mirada inteligente" sobre uno mismo. Ésa parece ser la inquietud de H.: recobrar esa mirada para propiciar no sólo el propio nacimiento, sino el nacimiento del mundo, por eso quiere penetrar más en el interior de lo visto y de lo vivido. De este modo, el personaje inicia el trayecto para darse a luz, salir a la luz, para enfrentar lo que hay del otro lado, para aprender a habitar también con la otra parte de un espacio o de un *esse* que se le irá develando; aunque esta parte no está ni próxima ni distante; probablemente sea *inaccesible*.

Este proceso implicó la transformación del rostro de S. (*esse*), pero también del *ser* de H.²⁸ Quizá el objetivo de H. radique en que frente a lo demasiado visible del modelo expuesto, quiere recuperar el espacio recóndito

otro. Este libro [refiriéndose a su libro *Ensayo sobre la ceguera*, pero pienso que podría aplicarse a cualquier libro de Saramago] también es la búsqueda del otro, ese proceso de acercamiento al otro para saber por qué el conocimiento del yo pasa por el conocimiento del otro. Ese proceso es, incluso, una forma de altruismo, una necesidad de ir al otro para llegar a uno mismo. Pero lo peor es que muchas veces buscamos al otro, sobre todo, porque no llegamos ni llegaremos nunca a saber quiénes somos verdaderamente y, mientras lo hacemos tenemos la ilusión de que nos estamos acercando a nosotros mismos." (Entrevista en *La Jornada*, No. 157, 8 de marzo, 1998).

²⁸ Sin embargo, no solamente somos en cuanto seres percibidos por la mirada del Otro, H. lo ejemplifica al hacer un segundo cuadro de S. (*esse*), un *esse* que se escapa a la percepción del vidente. Quizá eso que se escapa a la mirada del pintor, aquello más allá de lo que mira, sea lo que intente pintar en el segundo cuadro. El *ser* (*esse*) es mucho más que ser percibido. Lo visible acerca, pero al mismo tiempo nos aleja del *ser* de las cosas.

de su propia intimidad: "Veo ahora que mi primer acto de rebelión (me perdono la exageración de la palabra por el gusto que me da) fue haber decidido pintar el segundo retrato de S. A escondidas lo hice, a escondidas de todo el mundo, pero, sobre todo, lejos de la vista del modelo." (*Manual...*, p. 245); pues para que exista la mirada artística es preciso que un objeto se vea y se desvele, desaparezca a cada instante; por ello, la mirada manifiesta una especie de oscilación, de movimiento, de oblicuidad.

Saramago exige en el fondo de su literatura, el acercamiento del hombre a la realidad; pero, quizá, la exigencia mayor sea la de cincelar el propio nombre, al rebelarse contra la imposición de un destino, de un régimen dictatorial o de una precaria felicidad. De esta forma veremos que el nombre para Saramago en muchas de sus novelas tendrá esa doble connotación de anulación y afirmación de la existencia, de indiferencia y búsqueda. El nombre es una marca arbitraria necesaria para la identificación de la realidad; sin embargo, en la modernidad se muestra no sólo "el vaciamiento del nombre propio" (Cohen, 1999, p. 49) sino la imposibilidad del encuentro del nombre con la naturaleza y con la sociedad (Cf. Cohen, 1999, p.49). En este sentido, habría que preguntarnos ¿qué pasa cuando el nombre ya no remite más al ser, cuando ya no se asemeja a lo que nombra? Ésta es la indagación que se descubre en la escritura de Saramago, en la que intuye que el nombre no está separado del mundo; y, aunque continúa siendo el lugar de la revelación, es al mismo tiempo, el lugar de la falta.

El secreto de H. era profundizar cada vez más en lo que miraba, ya fuera a través de la pintura o de la escritura, para hacer más suyas las cosas y convertirlas en algo único; devolverles, así, su singularidad desde la

experiencia de la mirada. Lo que anuncia la imagen pintada o contada en su diario, es 'yo he visto esto' o 'yo he estado ahí'; sin embargo, más allá de lo representado es también la experiencia de lo visible. Pero lo visible no es solamente lo que tenemos enfrente, de ahí que H. haya decidido pintar un retrato en secreto. Según John Berger, escritor inglés y crítico de arte, el impulso de pintar no procede de la observación ni del alma, sino del encuentro entre el pintor y el modelo. Cuando una pintura carece de vida, como era el caso del primer cuadro del modelo S., es porque el pintor no ha tenido el coraje de acercarse lo suficiente para iniciar una "colaboración", de ahí quizá que H. prefiera pintar en la intimidad un segundo cuadro, pues ahí sería donde descubriría quizá al auténtico S., a su *esse*. El primero se quedará en la copia, en la mercancía pagada o simplemente en el recubrimiento de un lienzo en blanco; y el hallazgo del segundo cuadro "significa olvidar la convención, la fama, la razón, las jerarquías y el propio yo, (...) también significa arriesgarse a la incoherencia, a la locura incluso", (Berger, 1997, p. 41). El creador en realidad se convierte en el receptor de lo Otro, de lo más extraño de sí mismo, y en un diálogo continuo apela a la interacción constante entre exterioridad e interioridad, entre el que mira y lo mirado. Ahí, el acto creador es, en toda su dimensión, el acto de la recepción del mundo, y en su propuesta infinita determina una forma: la *novela*. Al incurrir en ese género es evidente la preocupación de Saramago por el acto ético,²⁹ pero también por el acto estético: no se puede dar forma a la estatua sin la piedra. Para hablar en términos de visibilidad e invisibilidad, podemos decir con Merleau-Ponty que "lo

²⁹ Es conveniente aclarar que para el teórico ruso Mijail Bajtin el acto ético es lo que vincula al hombre con el mundo, y, en este sentido, con el conocimiento, en su relación con el otro. De hecho para él una de las categorías del ser es el ser-para-otro en cada situación particular. (Cf. Bajtin, 1997, pp. 14-15).

invisible es el relieve y la profundidad de lo visible." Así, somos la piedra y el cincel, la pluma y la palabra, el lienzo y el pincel que acaso nos acercan apenas a la inicial de nuestro nombre; y en la fusión entre la piedra y la estatua, la unidad entre lo visible y lo invisible de las cosas. Saramago quiere llegar a esas formas ocultas en la piedra humana, quiere "romper la epidermis y mostrar la primera capa íntima de las personas" (*Manual...*, p.12), como dice el narrador de esta novela.

"Pero sería siempre una imagen, nunca la verdad. Y ése fue probablemente el gran error: creer que la verdad se puede captar desde fuera, con los ojos sólo, suponer que existe una verdad aprehensible en un instante..." (*Manual...*, p. 86). Ésta es una de las ideas centrales de la novela *Manual de pintura y caligrafía*, que muestra, de alguna forma, la única certeza posible: la imposibilidad de aprehender una verdad, de plasmar el rostro en su presencia o de describir la visibilidad expuesta. Este libro es la reflexión de un personaje-narrador acerca de su actividad artística, pero también sobre su vida misma, sobre el hombre que es. Así, vida y arte interactúan en una sola mirada, la de H., para dar cuenta de la Historia, que es también su historia, por la imagen y la escritura, ambos espacio serán el ámbito para pensar la lengua y la memoria; para cuestionar, pero también para ser cuestionado por la visibilidad, una mirada que al mismo tiempo se le revierte para ser mirado.³⁰

³⁰ Cabe mencionar que para Bajtin, el artista y el hombre se unen en un solo acontecimiento: "el acontecimiento único del ser" que sólo puede darse en la unidad responsable. A esto alude en su libro *Estética de la creación verbal*: "yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida". (Bajtin, 1990, p. 11). Esa parece ser la acción de H., responder desde aquello que aprehende en su exploración artística.

H. como Saramago, saben que la *verdad* no se encuentra ahí, inmóvil, como las *ideas* de Platón, más bien se trata de verdades que se gastan, que se mueven, que se transforman, pues ni siquiera una estatua puede ser tan inmóvil: "se contrae y dilata a merced de la temperatura, se corroe con el tiempo, y modifica no sólo el espacio que la rodea sino también sutilmente, la composición del suelo en el que se asienta, por las ínfimas partículas de mármol que va soltando de sí, como nosotros cabellos, limaduras de uña, la saliva y las palabras que decimos." (*Manual...*, p. 87) Movimiento donde H. se sabe siempre abierto, como alguien que se define en la posibilidad de ser, de ser siempre otro. En este sentido, S. puede ser todos los nombres que comienzan con esa letra, así como H. está abierto a toda posibilidad: "con relación a S. no se trazará la raya que separa lo sabido de lo inventado. Cualquier nombre que empiece por esa inicial puede ser el nombre de S. Todos son sabidos y todos inventados pero ningún nombre le será dado a S.: es la posibilidad de todos ellos la que hace imposible la elección de uno" (*Manual...*, p. 29); y de sí mismo, H. agrega: "También por eso voy a ser yo mismo un simple H., no más. Un espacio en blanco, si fuera posible distinguirlo de los espacios laterales, bastaría para decir de mí lo posible. Seré, entre todos, el más secreto, y, por ello, el que más dirá de sí (dará de sí). (Dar de sí: sacar de sí, estirar)." (*Manual...*, p. 30). Probablemente la única forma de mostrar ese *ocultamiento* sea disfrazando lo que no puede ser mostrado, o nombrando de otra manera lo que ya ha sido marcado por el nombre. H. se da cuenta de que ya no puede limitarse a embadurrar la tela según la voluntad y el dinero del modelo; y al pintar un segundo retrato, en ausencia de éste, H. traspasa lo visible para penetrar ese secreto que "dará de sí", que "sacará de

sí", y que hace posible la búsqueda infinita o el deseo insaciable de un conocimiento que se revela siempre Otro.³¹

El nombre posible es el lugar donde a H. se le revela, pero también se le vela su propio mundo y el de los otros. El nombre, como lo ha entendido Esther Cohen en su libro *El silencio del nombre*, es la "puesta en cuestión" o la "puesta en tensión" del lenguaje, aquello que "al acogernos, también nos exilia", y justamente es "esta tensión, alejada de cualquier solución dialéctica, [la que] nos *marca* como seres humanos y hace del nombre el lugar tanto de la falta como el espacio de la alteridad" (Cohen, 1999, pp.10-11). Es en esta alteridad en la que quisiera centrarme como un único contenido del *deseo*, según lo ha entendido Emmanuel Levinas —filósofo lituano judío y francés por elección—, contrario a una necesidad que puede ser satisfecha.³² Por el contrario, lo deseable no se sacia sino que se profundiza cada vez más, se nutre, de alguna manera, de una nueva hambre. H. sabe que su problema "no es de falta, sino de una especie de presencia", y es en la complejidad de esta presencia en la que H. se encuentra sumergido, y que poco a poco irá desenmarañando.

El deseo es lo que se hace patente en la novela de Saramago: deseo por nombrar que es también deseo de conocimiento, del Otro; es finalmente el deseo lo que hace que el *ver* se transforme en acción, en este caso en

³¹ "O olhar deseja sempre mais do que lhe é dado ver" ("La mirada desea más de lo que le es dado ver") (NG). De este modo, Adauto Novaes hace referencia al valor primordial que la visión ha tenido en nuestra cultura como el sentido que nos hace adquirir más conocimientos, pero que también se ha convertido en una "mirada vigilante" incapaz de descubrir que "existe una plenitud invisible en un mundo imperfecto" (Novaes, *et. al.*, 1988, p.10) (NG).

³² "El deseo del Otro —dice Levinas— nace en un ser al que no le falta nada o, más exactamente, nace más allá de lo que pueda faltarle o satisfacerlo" (Levinas, 2000, p.57); una *falta* que quizá al alejarse de la alteridad se convierte en una mera necesidad.

escritura.³³ Una escritura incapaz de concluirse, y es esto lo que acaba por fascinar a H.: "Me veo escribiendo como nunca me vi pintando, y descubro lo que hay de fascinante en este acto: en la pintura hay siempre un momento en que el cuadro no soporta una pincelada más (mala o buena, lo empeoraría), mientras que estas líneas pueden prolongarse indefinidamente, alineando fragmentos de una suma que nunca será iniciada, pero que es, en ese alineamiento, ya trabajo perfecto, ya obra definitiva, porque es conocida. Es, sobre todo, la idea de la prolongación infinita lo que me fascina." (*Manual...*, p. 21). La idea de infinito que nos vincula, irremediamente, con lo Otro.

En ese "estiramiento", en ese "dar de sí", como H. define su propio nombre, H. se va colando para estar en cualquier sitio, tanto en los retratos que pinta de otros, como en sus escritos de viaje. También esa H. "da de sí" para ser parte importante, sin saberlo él mismo, de la vida de sus amigos, hasta llegar a descubrir, a "sacar de sí" a los otros. En suma, H. es una letra muda que se irá determinando en el movimiento, donde su nombre estará precisamente en su posibilidad de ser siempre otro; se convertirá en aquel que busca detrás del nombre o mejor en lo que todavía no tiene nombre. Lo que no tiene nombre es lo que realmente pesa en la escritura de Saramago, una invisibilidad que, paradójicamente, adquiere cuerpo y rostro a través de la palabra. Un S. (esse), que es el ser de sí mismo que se transforma en posibilidad; en la posibilidad de ser al nariarse, al pintarse. Sin embargo, H. no toma conciencia, en un primer momento, de lo que S. significa; poco a poco en el transcurso de la novela veremos que el proceso creativo de H. está unido a la toma de conciencia de la significación de S. (del esse). Es decir de aquello

³³ "El espectador es actor. La visión no se reduce a la recepción del espectáculo; simultáneamente, opera en el seno del espectáculo que recibe" (Levinas, 1993, p.28).

que, al no tener nombre, deja al ser en una permanente apertura, y es ésta el fundamento mismo de la escritura de H. Lo sin nombre, aquello que está dentro de nosotros y que nos hace ser, es lo que posibilita una búsqueda infinita, un eterno error, un estar siendo siempre otro, inconsistente y sin forma, sin estar definido de una vez y para siempre; se trata quizá de una incógnita irresoluble, como una pérdida permanente en ese gran laberinto de la existencia.

Cuando Levinas escribe sobre Blanchot, aclara que la esencia del arte es hacer visible por medio de la obra la oscuridad de lo elemental, esa oscuridad a la que no podríamos acceder sin la *obra*. Del mismo modo afirma que la literatura desemboca en lo impensable, y eso impensable que lleva la obra es lo que Blanchot llama "ser"; la escritura no conduce a la verdad del ser, sino al lugar de la errancia, a lo inhabitable, y eso no-verdadero es la forma esencial de la autenticidad (Cf. Levinas, 2000, pp.38-39). Esta reflexión quizá nos ayude a entender que para Saramago el nombre se acerca más al ser mismo y, por lo tanto, al lugar de la errancia. En su mirada crítica también dice "no" a la imposición de un nombre arbitrario, que hace más referencia a ciertos atributos que a su relación con el ser, e insiste en que no buscamos más el nombre de las cosas, porque ya se nos ha dado, y hemos creído que ése es el nombre que les pertenece. Sabe también que no podemos escapar de la designación, de la arbitrariedad del nombre, y quizá a lo que alude su literatura es a volver a encontrar al ser en la palabra; como ha escrito Maria Alzira Seixo al referirse a la escritura de Saramago: "nascimento da palavra, encontro da palavra, recriação do quotidiano numa dimensão estética original, é uma das preocupações de José Saramago; e sempre na sua obra podemos sentir este

fascínio pela novidade que surge de uma revelação fortuita que se desprende da rotina, este encanto pela palavra poética singular inexplicavelmente (artisticamente) arrancada à comunicação de todos os dias". (Alzira Seixo, 1987, p.25)³⁴

Requerimos de los nombres para conocer el mundo; sin embargo, Saramago sospecha de éstos, así como de la apariencia de las cosas. Esto no implica buscar la esencia del ser detrás de las cosas o de los nombres, sino abordarlos nuevamente para resignificarlos en una incesante oscilación, o en una apertura constante a la posibilidad. En otras palabras, Saramago desconfía de la visibilidad, pero su desconfianza no es negación sino cuestionamiento. No se trata de un aspecto positivo y otro negativo de la nominación, sino de la mirada oblicua de H. que, en su movimiento, lo lleva a su propia marginación, a su pérdida y a la negación de los otros; en ese extravío también descubre el movimiento de querer convertirlo todo: su entorno, su trabajo, sus amigos, su escritura, su cotidianidad, en deseo por reinventar la realidad. Para Saramago, entonces, la oblicuidad exige no solamente el movimiento para cambiar de perspectiva, sino también la construcción, la acción para añadir siempre otra cosa a lo que se mira:

Tengo dos retratos en dos caballetes diferentes, cada uno en su cuarto, abierto el primero a la naturalidad de quien entra, cerrado el segundo en el secreto de mi tentativa también frustrada, y estas cuartillas son otra tentativa hacia la que voy con las manos desnudas, sin colores ni pinceladas, sólo con esta caligrafía, este hilo negro que se enrolla y desenrolla, que se detiene en puntos, en comas, que respira en los pequeños claros blancos y avanza luego sinuoso, como si recorriera el laberinto de Creta o los intestinos de S. (Interesante: esta última comparación se me ocurrió sin que la esperara o provocase. Mientras la

³⁴ "El nacimiento de la palabra, el encuentro de la palabra, la recreación de lo cotidiano en una dimensión estética original, es una de las preocupaciones de José Saramago; y siempre en su obra podemos sentir esta fascinación por la novedad que surge de una revelación fortuita que se desprende de la rutina; este encanto por la palabra poética singular, inexplicablemente es (artisticamente) extraída de la comunicación de todos los días" (NG).

primera no pasaba de una trivial reminiscencia clásica, la segunda, por lo insólita, me da algunas esperanzas: poco significaría que dijese que intento sondear el espíritu, el alma, el corazón y el cerebro de S.: las tripas son otro tipo de secreto). (*Manual...*, pp. 16-17).

Ambas imágenes: el laberinto de Creta y los intestinos de S. —y en ambas el secreto que sólo puede estar en su recorrido, en su centro descentrado— nos remiten a la pérdida y a la búsqueda, y quizá a la imposibilidad de no encontrar la salida; por ello, H. puede decir de él mismo que es un pintor que "persevera en el error porque no puede salir de él e intenta el camino desviado de una escritura cuyos secretos ignora: mal o bien comparado, voy a intentar descifrar un enigma con un código que desconozco" (*Manual...*, p.20). Perseverar en el 'error' (en el errar) parece ser el objetivo de H.; como si se hubiera dado cuenta de que llegar a una verdad, a la verdad del otro, fuera imposible, o como si ésta estuviera en el rodeo a las cosas para mantenerse en un continuo desvío, sin posibilidad de concluir, de arribar. H. permanece en el extravío, en la extrañeza que la misma escritura le devela, no solamente por ser un código que desconoce, sino porque ni siquiera sabe qué especie de verdad busca, y es el no saber lo que se le ha hecho insoportable.

La imagen y la palabra sitúan a H. en el centro mismo de la creación artística de su propio laberinto —y de los 'intestinos' de S. Al captar los diferentes lugares que H. visita para plasmarlos en su "diario de viaje", los asimila como parte de su propia memoria, donde su mirada, sea de lo cotidiano o del arte, no se satisface con el trayecto superficial por la estatua, sino que quiere penetrar en su interior, en la piedra con la que está hecha. La preocupación de H. en su trabajo artístico se centra, sobre todo, en el deseo de conocimiento de lo que ve, de lo que lo rodea, pero también en la asimilación y

la expresión de una realidad que no alcanza a percibir. De hecho, su escritura y su pintura serán para H. una posibilidad de salvación, puesto que es *ahí*, en el lugar artístico, donde puede recuperar de nueva cuenta lo que había escapado a su mirar; y es también el lugar que le permitirá seguir errando.

El errante no vive en la verdad sino en el exilio, parece decir Maurice Blanchot cuando toma a Kafka como ejemplo máximo de este exilio, de esta no complacencia en uno mismo, sino en la insatisfacción por estar siempre fuera, y pertenecer a otro lugar: "la migración tiene por fin el desierto y la cercanía del desierto es ahora la verdadera Tierra Prometida. '¿Allá me conduces?' 'Sí, allá'. Pero, '¿dónde está allá?' 'Nunca a la vista'; el desierto es aun menos seguro que el mundo, nunca es más que la cercanía del desierto, y en esta tierra del error nunca se está 'aquí', sino siempre 'lejos de aquí'. Y, sin embargo, en esta región donde faltan las condiciones de una residencia verdadera, donde es necesario vivir en una separación incomprensible, en una exclusión de la que de algún modo se está excluido, como se está excluido de sí mismo, en esta región que es la del error porque no se hace más que errar sin fin, subsiste una tensión, la posibilidad misma de errar, de ir hasta el fin del error, de acercarse a su término, de transformar lo que es una marcha sin fin en la certeza del fin sin camino." (Blanchot, 1992, p.70). La certeza en el errar se convierte también en la imposibilidad de concluir la obra o el acontecimiento, finalmente en la imposibilidad de concluirse; para vivir es necesario ser inconcluso.³⁵

La inquietud artística de H. en su exploración estética, ayude intrínsecamente a una valoración ética de la realidad. Una realidad cultural y,

³⁵ Como ha escrito Bajtín, "Es imposible que uno viva sabiéndose concluido a sí mismo y al acontecimiento; para vivir, es necesario ser inconcluso, abierto a sus posibilidades (al menos así en todos los instantes esenciales de la vida) valorativamente, hay que ir adelante de sí

asimismo, política, social, personal. Una mirada oblicua que desde distintos ángulos —como puede ser la pintura o la escritura— se expresa y se crea en una relación con aquél a quien expresa; en este caso el modelo secreto de H., pero también el mundo que le sirve como modelo; y se requiere de esa presencia para que la expresión se produzca. Para el filósofo Merleau-Ponty, ver es ver más de lo que se ve, es acceder a un ser latente. Ese ser que ilumina también a seres no naturales como los objetos culturales —pinturas, poemas, melodías— y la lengua, que evocan creaciones más antiguas. Esta reunión del ser en la expresión nos ofrece una nueva concepción, pues, más allá de servir como medio de comunicación o de transformación del mundo en función de nuestras necesidades, la expresión une la subjetividad del percibir con la objetividad del expresar. Así, la creación cultural no se agrega a la receptividad, sino que es, desde un comienzo, su otra cara. Recibir y expresar como el acto primordial de la percepción, lo cual no significa captar solamente el *dato*, la presencia de las cosas, sino que en la memoria o en la historia que hay detrás de los hombres y del lenguaje, está también su proyección a un porvenir: "transcribiendo, copiando, —escribe H.— aprendo a contar una vida, en primera persona, además, y de este modo intento comprender el arte de romper el velo que son las palabras y de disponer las luces que las palabras son." (*Manual...*, p. 104). En este tránsito entre la oscuridad y la luz de las palabras, entre lo ya dicho y lo que todavía está por decirse, entre su palabra y la palabra del otro es donde H. aprende a contar, a contarse, a tener "una mirada inteligente".

mismo y no coincidir totalmente con aquello de lo que dispone uno realmente." (Bajtín, 1990.

El segundo cuadro, creado por la imaginación y la memoria, deseaba llegar a lo más hondo de S., a lo que nadie conocía. Sería entonces como si en ese cuadro, H. ilustrara la historia de S. que será también su propia historia. Sin embargo, H. no pretende hacer un autorretrato, aunque en la intención por descubrir algo más de S. termina por enfrentarse a sí mismo, pero "separado de mi S. (y fue así como se inició esta escritura o escrituración)" (*Manual...*, p.241). H. deseaba captar, aun sabiendo que no podría descifrar, el "lenguaje subterráneo", "la onda sísmica", el "estremecimiento subepidérmico de rostros y cuerpos que están separados de mí".

Existe así un vínculo único entre el lenguaje y la mirada, al saber que en el intercambio entre lo inenarrable de la mirada y lo invisible de las palabras se propone la posibilidad de construir la raíz de todo acto: "Miro el paisaje de la Toscana, ese campo que no puede ser puesto en palabras, porque de nada serviría escribir 'colinas, color azul y verde, setos, cipreses, paz, horizontes difusos'. Pero vale la pena mirar aquella franja del paisaje que aparece en el fondo de Botticelli *La Madonna del Magnificat*: eso es Toscana." (*Manual...*, p.180). Perseguidor de lo invisible, H. logra materializar lo que ya no vemos en la palabra. No para hacer visible aquello que era invisible, sino para que lo visible cobre otra dimensión, se apropie de otro rostro, de su propio *esse* aunque separado de él.

Esto no significa imaginar un mundo y mostrarlo para así descifrarlo, pues como escribe Michel Foucault, no podemos imaginarnos que el mundo nos devuelve una cara legible que no tendríamos más que descifrar; porque la realidad no es cómplice de nuestro conocimiento. Más bien es necesario concebir esas maneras de mirar el mundo, las que utiliza H., como una

violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica que se les impone. En esa práctica, en esa acción es donde los acontecimientos adquieren un principio de especificidad, de reencuentro: "Liquidé (contabilicé, averigüé; destruí, aniquilé) un pasado y un comportamiento, —escribe H.— y compruebo que no hice más que preparar un terreno: tiré las piedras, arranqué vegetación, arrasé lo que tenía a la vista, y de este modo (como con otras palabras y otras razones escribí) hice un desierto. Estoy ahora de pie en el centro, sabiendo que es éste el lugar de la casa que he de construir (si de una casa se trata), pero sin saber nada más." (*Manual...*, p. 247).

H., como Saramago y quizá como cualquier escritor, escribe no para decir lo que ve en el mundo, sino porque lo visto no le basta, y no porque algo le falte sino porque, empujado por el deseo deforma el mundo para darle otras formas con las que probablemente lo pierda más, pero también lo recupere, en algún momento, más nítidamente: "Intenté destruir a este hombre cuando lo pintaba, y descubrí que no sé destruir. Escribir no es otra tentativa de destrucción sino más bien la tentativa de reconstruirlo todo por el lado de dentro, midiendo y pesando todos los engranajes, las ruedas dentadas, contrastando los ejes milimétricamente, examinando el oscilar silencioso de los muelles y la vibración rítmica de las moléculas en el interior de los aceros" (*Manual...*, p. 26). No se trata de una reconstrucción que tenga que ver solamente con lo que está más adentro, con lo que no alcanza a verse a simple vista, sino más bien como la reconstrucción permanente de aquello que se mira.

Antes que escritor, H. es pintor, aquel que se rige por el sentido de la mirada para crear lo que ve; sin embargo, H. sabe que ese sentido se ha

atrofiado demasiado por su fácil irrupción en las cosas, o quizá porque ya no creamos lo que vemos, sino simplemente nos limitamos a hacer meros retratos de una realidad cada vez más alejada del ojo que la mira, y más cerca de su mera reproducción. El ojo *acostumbrado* a mirar ha sido, de alguna forma, el principal elemento para engeguercer el sentido que tendríamos que despertar o actualizar y pensar nuevamente, como quisiera Saramago.

Probablemente tenga razón Foucault cuando escribe en *Las palabras y las cosas*, que la propiedad del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar, comentar, hacer que todo hable, despegarse de la fidelidad de la mirada, distanciar la mirada de las cosas para que la naturaleza misma como "tejido ininterrumpido de palabras y de marcas, de relatos y de caracteres, de discursos y de formas" pueda hablar de otra manera, y penetrar quizá esa "dimensión absolutamente abierta de un lenguaje que no puede detenerse, ya que, al no estar encerrado jamás en una palabra definitiva, enunciará su verdad sólo en un discurso futuro, consagrado por entero a decir lo que ha dicho". (Foucault, 1989, pp. 47-48). En ese "decir lo que ha dicho", es donde H. encuentra el *sentido* de su arte; su escritura tiene ese fondo intencional de volver a recorrer lo que ya otros han recorrido, de volver a mirar lo que se ha mirado, y de decir otra vez lo que ya se supone dicho: "Digo cosas que todos dicen, pero esta alfombra pisada y repisada que es la cultura, que es la ideología, que es también eso a lo que llamamos civilización, se compone de mil y un pequeños fragmentos, que son herencias, voces, supersticiones que fueron y así permanecerán, convicciones que ese nombre se dan y les basta". (*Manual...*, p. 117). Pero a H. no le basta ya reproducir un rostro en un retrato, o describir los recorridos de su viaje a Italia. No le basta la presencia del acervo

histórico escrito o arquitectónico (monumentos o palabras), tiene que sorprender de nueva cuenta ese acervo ya pisado y repisado, en un regreso constante a esa memoria; entendida no sólo como ordenación de vestigios, sino también como reelectura de esos vestigios, pues "olvidar sería la primera señal de mi propia muerte", escribe H. En sus incursiones en el arte italiano y por las calles de Portugal, el pasado resurge como necesidad de revitalizar precisamente esa memoria, no para buscar una identidad individual y nacional, sino más bien para ponerla en cuestión. H. vive y reflexiona sobre la situación de Portugal bajo el rígido control del régimen fascista y dictatorial de Salazar (régimen que duró de 1932 hasta 1974 con algunas sucesiones a Salazar pero bajo el mismo poder dictatorial), sabe que una fuerza opresora como aquella, paraliza a todos, inclusive a la lengua que vivía bajo el espectro de la censura y del silencio. Habla también del opresor de Europa, de Hitler, Mussolini, Franco, de la Inquisición y de los regímenes totalitarios. Se trata, en todo caso, de esa mirada más bien pronta a inspeccionar y a poseer, y no a mirar discreta y veladamente. (Cf. Blanchot, 1987, p.110).

Su relación con su amante se acaba (Adelina decide terminar con él por su frialdad, su alejamiento y su distancia), en realidad H. sabe que no la ama. En cambio, cuando conoce a la hermana de Antonio³⁶, M., la actitud de H. es naturalmente más abierta y espontánea, y poco a poco descubrirá su amor por ella. Frente a tal panorama, H. escribe también para resistir a la muerte, a la destrucción y al silencio, y se involucra, sin saber él mismo, con aquellos que son perseguidos por un poder autoritario. Esta visión le abre diversas

³⁶ Antonio era el amigo de H. que tenía nombre y del cual desconocía su lucha política. La policía política de la dictadura de Salazar [PIDE] lo había encarcelado y hasta torturado, y para sorpresa de H., Antonio lo había escogido como el único de sus amigos para apoyar a su hermana M., quien también participaba en las fuerzas de resistencia al poder de Salazar.

perspectivas en su escritura-pintura que, poco a poco, le irán transformando su mirada realista de retratista a otra que surgirá de la memoria y la imaginación para narrarse en un segundo lenguaje, en un segundo cuadro.³⁷ En este escenario de censura y vigilancia, de opresión y persecución, lo que queda es volver de nueva cuenta a las cosas. Una repetición que exige una mirada que testifica: "Repetir hoy todo esto, para que todo tuviera el testigo que faltó: yo. Yo, portugués, pintor, vivo en 1973, en este verano que termina, en este ya otoño. Yo, vivo, muriendo en África, hacia donde mandé a morir o consentí que fueran portugueses, mucho más jóvenes que yo, mucho más sencillos, mucho más útiles en la mañana que yo, sólo pintor. Pintor de este santo, de esta Lapa, de este mártir, de este crimen, y de esta complicidad." (*Manual...*, p. 175). En esa complicidad entre el tiempo pasado, que es el presente de H. y su futuro, la memoria exige una responsabilidad, entendida como 'responsividad', como respuesta, como aquello que me interpela y me significa, pero también como aquello que me vincula a los otros, en una aproximación siempre diferida, siempre aplazada. Responsabilidad porque al nombrar podemos quedarnos apenas en la sombra de lo que nos rodea, en la indiferencia o en la posibilidad de negar al otro; pero también H. sabe que la escritura es el espacio donde lenguaje y mirada se entrecruzan al infinito para pensar y experimentar al mundo sin poner fin a la construcción del Otro. Se trata así de una mirada que participa o que actúa desde la recepción y expresión de lo Otro; da un acto participativo al ver y recordar, al interpretar y repetir, al encontrarse con la realidad.

³⁷ Según Foucault lo propio del saber es hacer que todo hable; es decir, "hacer nacer por encima de todas las marcas el discurso segundo del comentario." (Foucault, 1989, p.48).

Ni H. ni el mismo Saramago piensan que la literatura o el arte tengan una utilidad específica para transformar la historia, los acontecimientos, la vida misma.³⁸ "Mi arte, en definitiva, no sirve para nada; y esta caligrafía, ¿para qué sirve?" (*Manual...*, p. 87); aunque, en otro sentido, sí creen en la transformación del individuo a través de la escritura: "No ha pasado más de un mes desde el día que inicié este manuscrito, y no me parece que sea hoy quien era entonces. ¿Por haber sumado treinta días más a la cuenta de mi vida? No. Por haber escrito." (*Manual...*, p. 88) Y es que H. piensa que hay circunstancias que exigen que las personas sean lo que dicen y lo que dijeron, pues al decir se comprometen, más de lo que desearían, ante sí mismos y ante los otros. "Decir es también hacer, o, al menos, proyecto público de eso." (*Manual...*, p. 201). Quizá ahí radica la responsabilidad: en la unidad del ser con el decir, para decir(se) con el otro, o ser-para-otro, como lo propone Bajtín.

Su escritura y su pintura pueden tener el cometido de decir lo que ya estaba articulado silenciosamente; como si en esa repetición o memoria de lo Otro, las posibilidades de decir otra cosa, las tentativas de expresión fueran infinitas; esa segunda opción (en la escritura y en la pintura) le permite decir otra cosa, pero con la condición de que regrese al modelo que ya había pintado: "Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno" (Foucault, 1989, p.29).³⁹ Y es este *acontecimiento* lo que permite decir

³⁸ Cabe mencionar que para Saramago no es que la literatura sea un instrumento entre otros para cambiar al mundo, sino que, como ha escrito Javier Alfaya en un ensayo sobre Saramago, "la literatura al inventarse otra realidad, incluida la del pasado, nos lleva a un imaginario nuevo, no para permanecer en él fascinados del poder de evocación que la escritura transmite, sino para que sepamos que a través de él podemos ayudar a variar nuestro presente, o por lo menos entenderlo, y, tal vez, hacer que nuestro futuro sea un poco menos sombrío." (Alfaya en Varios, 1995, p. 25)

³⁹ Quizá este acontecimiento no se pueda explicar mejor que como lo hace Alberto Caeiro, uno de los heterónimos de Fernando Pessoa, y uno de los autores que también forman parte de la historia misma de Portugal y de José Saramago: "Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor

por primera vez aquello que había sido ya dicho. No se trata de "un mero calco de experiencias anteriores", sino de algo que está contenido en el interior de quien mira, y esto se convierte en la exigencia misma al mirar ese "mundo inconcluso", pues: "mirarlo (leerlo) es convocarlo y situarlo en perspectiva, interpretarlo es ya darle cuerpo y vida, rescatarlo de su *impasse* poniéndolo en movimiento." (Cohen, 1999, p.18).

En ese espacio abierto y fragmentado, incierto, su mirar se encuentra con los límites de no poder decirlo todo, de no tener acceso al conocimiento de S. Si bien, H. no encuentra una *verdad*, si sabe que hay una razón por la que se debe mirar, decir, estar: "saber dónde están las obras de arte, cómo se puede verlas, cómo se aprende a mirarlas, y, sobre todo, las razones por las que todo eso (estar, ver, mirar) debe ser hecho." (*Manual...*, p. 119). Razones que lo obligan a responder, a transformar, a ir en contra de toda indiferencia y encontrar el momento en que el ser humano se celebra y acepta. Vive el pintor para sorprender ese instante, como quisiera H. Sorprender el instante por el desvío de la mirada que nace, justamente, en esa discontinuidad o apertura infinita, es quizá el compromiso del artista. Habitar ahí donde la escritura no puede concluir, como lo ha comprobado H., cuyos errores y vacilaciones le dan otra significación de la realidad; pero también es el lugar que puede resistirse a la articulación del *sentido*: "Sócrates, el arte, comprender este mundo y la vida que hacemos en él, juritar piedra con piedra, color con color, la palabra

amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente nao é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exatamente os olhos para saber isso, porque então éramos todos felizes". (Citado en Berrini (comp.), 1999, p. 335). "Toda cosa que vemos debernos verla como si fuera la primera vez porque realmente es la primera vez que la vemos. Y, entonces, cada flor amarilla es una nueva flor amarilla, aunque sea la que llamamos igual que ayer. El ser humano no es ya el mismo ni la flor la misma. El propio amarillo no puede ser ya el mismo. Es una pena que el ser humano no tenga ojos para saber eso, porque entonces seriamos todos felices." (NG).

recuperada con la recuperación de la palabra, añadir el resto que falte para continuar organizando *el sentido de las cosas, no necesariamente para completar el sentido, sino para ajustarlo*, unir la biela al excéntrico, la mano al puño, y todo al cerebro." (*Manual...*, p. 212) (el subrayado es mío). De alguna manera, H. rompe, en el segundo cuadro, con la subyugación de la mano al ojo, al rebelarse contra el modelo, escapa así al objeto que se le presenta. Para H., la pintura y la escritura se le revelan no como artes por las cuales se puede reproducir la realidad, como lo hace con su oficio de retratista, sino que ahora lo que le interesa es "separar, dividir, confrontar, comprender. Entender" esa realidad siempre otra.

Para H., como para Saramago, la apertura a una alteridad que supera a un Yo, rompería la superficie lisa y luminosa antes ofrecida a la mirada, presentando, en cambio, un espacio sinuoso de zonas claras y oscuras que se resisten a lo homogéneo, al silencio, a la muerte: "me despido de los muertos, pero no para olvidarlos. Olvidarlos, creo, sería la primera señal de mi propia muerte. Aparte de ello, tras este viaje de escribir tantas páginas, he llegado a la convicción de que debemos levantar del suelo a nuestros muertos, apartar de sus rostros, ahora sólo hueso y cavidades vacías, la tierra, y recomenzar a aprender la fraternidad." (*Manual...*, p.219). La mirada, entonces, más que acumular o abarcar, busca, abre camino deteniéndose en las grietas de este mundo inestable y olvidadizo, para provocar en cada instante un gesto inquisitivo e interrogativo. En ese viaje escrito, H. comienza a *nacer* al mirarse en relación con sus amigos, con su arte, con su *esse*, comienza a aprender la fraternidad.

En sus escritos de viaje, H. se descubre perdiéndose, precisamente entre los recovecos de una ciudad demasiado visitada, pero quizá muy poco descubierta: "La primera vez que estuve en Venecia pasé el tiempo descubriendo personalmente la epidermis de la ciudad, poniendo escrupulosamente los pies y los ojos donde millones de otras personas había puesto ya los suyos. (...) Huí deliberadamente de los espacios abiertos y me dejé perder, sin mapa ni ruter, por las calles más tortuosas y abandonadas (las *calli*), hasta dar por mí mismo en el corazón oscuro de una ciudad que al fin se me revelaba" (*Manual...*, p. 134). Presenciar ese momento, ahí donde el mundo lo sorprende con su *aparición*, ese instante que termina y comienza al mismo tiempo, es de alguna manera presenciar el nacimiento tanto del mundo como de uno mismo; sorprender la presencia de las cosas. En cierto modo, H. se rebela a pintar o a escribir aquello que abarca desde su campo visual, pues sabe que al hacerlo describiría simplemente lo que sus ojos ven; por ello quiere pintar sin el modelo enfrente, por ello también entiende a Visconti cuando en su película "Muerte en Venecia", no hace el recorrido común para enseñar al espectador la *belleza* de Venecia; por el contrario, Visconti transmite, como intenta hacerlo H., sombras y silencios, vestigios que desde otra mirada, quizá aquella que rompe las perspectivas, capta "la única Venecia real".

Esta novela es la biografía de un hombre, de un espacio, de un cuadro y de un libro, y en esa medida es invención y confrontación con la realidad: errancia del *esse*. Ya desde *El Cerco de Lisboa* o *Memorial del Convento*, Saramago confronta la historia desde la novela, sin verla como una verdad establecida, una verdad histórica. Para él, esta verdad se tambalea entre el monumento, que sólo representa a una de las partes involucradas en un

acontecimiento histórico, y lo incompleto de una verdad, ya que nunca alcanzamos a saber lo suficiente de un tiempo que ya pasó. Saramago no pretende hacer historia, simplemente quiere ponerla en cuestión al confrontarla con *otra* posibilidad. No con aquella que se verifica con la *realidad*, sino con la que se verifica en el retorno de la escritura, en el regreso del pensamiento. Como reconoce H., el escritor no describe, recuerda y reconstruye; para reconstruir es necesario partir del vaciamiento, del desierto, de lo sin nombre, como lo imagina H.:

Hay que imaginar el desierto, mirar el desierto como lo hizo en aquella película Lawrence de Arabia, despoblarlo todo, crear el silencio perfecto, aquel que sólo los ruidos de nuestro cuerpo habitan, oír la sangre deslizándose entre la blandura ondulante de las venas, el latido de la sangre, la arteria del cuello latiendo, la bomba del corazón, la vibración de las costillas, el gorgoteo de los intestinos, el aire silbando entre los pelos de las narices. Y ahora sí. Ahora puede el día empezar a nacer, despacio, más despacio aún, sin ninguna prisa por favor. Tumbado en el suelo, boca arriba, mirando a lo alto por donde primero va a aclarar, volviendo luego la cabeza hacia un lado y el otro, porque no hay certeza en este mundo de que el sol nazca por oriente, y es preciso atrapar el primer resplandor, la primera franja de luz, quizá otra vez un pájaro, el lugar de la montaña donde el cielo se asienta, un rostro, una mirada, una sonrisa, dos manos preparadas para construir. (*Manual...*, p. 147).

Construirse, crearse otra vez en el desierto, es decir, en lo que aún no está, en lo que transita o en lo que ya no está, probablemente para completar los huecos de una inicial vacía, y de las posibilidades que esta H. guarda.⁴⁰

En esta novela, Saramago nos introduce en esa extraña relación entre pintura y escritura, o en esa casi necesaria dependencia una de otra para mirar de otra manera lo que un hombre es, lo que *esse* puede nombrar. En la medida en que H. desea recuperar su desierto, desea también recuperar(se) (en) la escritura; aunque H. sabe que las trampas del lenguaje nos pueden hacer creer

⁴⁰ Esa necesidad de vaciamiento, de desierto, que como lo escribe Levinas al referirse al Otro, "me cuestiona, me vacía de mí mismo y no cesa de vaciarme al descubrirme recursos siempre nuevos." (Levinas, 1993, p. 56).

que hasta el desprecio por el conocimiento o la ignorancia, la pedantería o la mera persuasión, e incluso la estupidez o la irracionalidad se identifiquen o se confundan, en muchos casos, como auténticos saberes: "todo consiste en usar la palabra sin reparar en ella o reparando demasiado". Tampoco H. está libre de esos peligros; de hecho en algunos momentos él mismo se avergüenza de su profesión: "vivir de la mentira, usarla como verdad y justificarla con el indiscutible nombre de arte puede, en ciertos momentos, resultar insoportable" (*Manual...*, p. 55). Otras veces, considera sus cuadros (retratos) "tan vacíos de significado" como "nosotros de ideas" y todo participa de la misma hipocresía, de la misma mentira.

Podríamos decir que el trabajo de H. está acompañado por una ética del conocimiento. Ya vimos que detrás del deseo de pintar un segundo cuadro y de comenzar a explorar el territorio inédito de la escritura, existe una profunda búsqueda del conocimiento de sí mismo y de una mayor comprensión de lo que lo rodea. Quiere construir una nueva forma de estar en el mundo, de relacionarse con éste y con el tiempo, es decir de problematizar la realidad. En este sentido, la aprehensión ética y estética de la realidad no promete una verdad absoluta, sino el deseo de la misma y el solo poder de pensarla, de interrogarla. H. no intenta hacerse visible por medio de la pintura o de las palabras, más bien quiere destruir esa visibilidad para sumergirse en lo más hondo de sí mismo y en la invisibilidad que existe en cada cosa. Viajar por el interior para descubrir, para *encontrarse* con el exterior.

No se trata de privilegiar la mirada sobre el lenguaje, ni viceversa, sino de sabernos seres expresivos, es decir receptivos, en la complejidad de los múltiples lenguajes que problematizan la vida y el arte. Como si de la

conjugación entre el segundo cuadro de H. y su escritura se desplegara la mirada oblicua para llegar al autorretrato, a la autobiografía. Casi al final de la novela, H. se da cuenta de que todo es autobiografía; algo que Saramago ha repetido en varias ocasiones, quizá porque como dijo H. "lo que hacemos es lo que somos", y si lo que hace es escribir y pintar, ciertamente donde se tiene que encontrar es en esas disciplinas. Por eso también llega a la conclusión de que separar la verdad de la ficción, en su pintura o su escritura, es irrelevante, puesto que su ser radica precisamente en esa conjugación que ahí se expresa: "Lo biografiamos todo. A veces, acertamos, pero el acierto es mucho mayor cuando inventamos. La invención no puede ser confrontada con la realidad, tiene más probabilidades de ser exacta. La realidad es lo intraducible, porque es plástica, dinámica, y dialéctica también. (...) Ahora mismo el mundo se transforma afuera." (*Manual...*, p. 148).

Saramago altera la mirada del escritor, convencido de que escribir no es describir lo que está afuera, lo que alcanza la mirada, sino que implica reconstruir todo por el lado de dentro. H. no se satisface con la fisonomía de las cosas, con la evidencia de la realidad, pues relatar el mundo por escrito significa "distinguir entre lo que es verdad interior y piel lustrosa, entre la esencia y la fosa, entre la uña cortada y el recorte caído de la misma uña, entre la pupila de un azul deslucido y la secreción seca que el espejo matinal denuncia en el canto del ojo." (*Manual...*, p. 27). En todo caso lo que le interesa al escritor es aquello ligado al ser de las cosas, al ser de quien las mira.

La novela termina con la intención de H. por exteriorizar su escritura al dejarla salir del secreto, de la intimidad de su propia mirada, y mostrarla a otros ojos, los de M.: "Me cuesta acabar. Compruebo que me resultó más fácil ir

diciendo quién era que afirmar hoy quién soy. Esta escritura podría continuar hasta el fin de mi vida, con la misma utilidad o sinrazón que hasta ahora ha tenido" (*Manual...*, p.244). También deja ver a lo lejos "una claridad difusa" donde apenas se perfila la liberación del pueblo portugués de un régimen dictatorial. Con la "Revolución de los Claveles" o el advenimiento de la democracia, no sólo renació un país, sino también una lengua, devolviendo al pueblo portugués el poder de desviar y refractar la fuerza político-ideológica. Por ello, rescatar, renacer y perpetuar la lengua y con ella el *nombre*, no sólo es una responsabilidad de una memoria histórica, sino que viene a ser el verdadero compromiso de quien rememora, en este caso del escritor. Ya decía Saramago que esta novela trata del paso de una conciencia a otra, quizá se refería al tránsito de la pintura a la escritura, de S. a H., finalmente es también el paso liberador del *esse* al *Otro*, donde lo *Otro* significa renunciar a ser el contemporáneo de la conclusión. También Saramago renuncia a toda conclusión. Nada está acabado, por el contrario, todo está por hacerse: "Vamos cincelandando nuestra cara por dentro, aunque la brevedad de la vida nunca da para acabar la obra." (*Manual...*, p. 239).

**RICARDO REIS O LA MIRADA DEL EXTRANJERO
(EL AÑO DE LA MUERTE DE RICARDO REIS)**

La muerte es la curva del camino.
Morir es tan sólo no ser visto.
Si yo te escucho, te oigo el paso
Existiendo tal como yo existo.
Fernando Pessoa

Ven a sentarte conmigo, Lidia, a la
orilla del río, el mes es de junio y
ardiente, la guerra ya no tarda. A lo
lejos los montes tienen nieve y sol, con
sólo tener flores a la vista, la palidez del
día es levemente dorada, no tengas
nada en las manos porque sabio es el
que se contenta con el espectáculo del
mundo.

José Saramago

Los dioses no han muerto, lo que ha
muerto es nuestra mirada. No se
fueron: dejamos de verlos. O cerramos
los ojos, o entre ellos y nosotros se
entrometió la niebla. Subsisten, viven
como vivieron, con la misma divinidad y
la misma calma.

Ricardo Reis

El año de la muerte de Ricardo Reis (1985), la novela de José Saramago se desarrolla a lo largo del año de 1936. Un año que no sólo se refiere a la muerte de Ricardo Reis sino también a la gestación de futuras atrocidades de la humanidad: el inicio de la guerra civil española, la dictadura de Salazar en Portugal, el éxito de Mussolini en Italia, la guerra de Etiopía, la gestación de la segunda guerra mundial con el dominio de Hitler y la expansión nazi en Alemania; en suma, rebeliones, desequilibrios, desconcierto y barbarie acosaban al mundo. En ese panorama fragmentado, pero de alguna forma hilvanado por la mirada oblicua de Saramago, la percepción caleidoscópica de la realidad desde diversos ángulos y voces se niega a la unidad totalitaria y absoluta, para añadir, en cambio, la mirada de un personaje, Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa, a un Portugal —especialmente a Lisboa—

paralizado por la imposición del poder y por la brutal represión a todo lo que pareciera rebelarse a la fuerza autoritaria del estado. En esta novela, la mirada de Pessoa desde la muerte funciona como alegoría de una realidad ensombrecida por el dominio de un poder, que busca borrar a los hombres que se sublevaran y deja de escuchar las voces que le son adversas. Así, frente a esa ceguera y esa sordera sobresale la mirada y la palabra poéticas; en todo caso, aquellas que pudieran ser apenas una señal de libertad, de indocilidad frente al sometimiento.

Existe una constante intertextualidad entre la vida y la obra de Fernando Pessoa a través de citas y referencias; así la historia y la ficción de Pessoa se entretajan, pero también se diluyen en la obra de Saramago. De algún modo, Saramago rescata el sentido de la heteronomía de Pessoa no sólo en la recreación de Ricardo Reis en su obra, sino en la creación misma de un otro, en un cara a cara con su creador, con Pessoa. Esta intertextualidad no solamente se da a nivel autoral, o ficcional, sino también histórico y político. Como ha señalado Horacio Costa: "A través de la situación narrativa desarrollada, José Saramago, en vez de simplificar la lectura, la vuelve más compleja, creando un espacio literario marcado por la convivencia entre la obra pessoana y el espacio político que sólo en la dimensión temporal le corresponde." (Costa, 1998, p. 135). En sus niveles intertextuales, al introducir a Pessoa y a Reis, así como a Borges y a la historia inmediata de Portugal, Saramago "evoca metafóricamente al acto de escribir y a aquel que escribe" (Costa, p. 147).

Ricardo Reis es uno de los heterónimos del genial escritor portugués Fernando Pessoa⁴¹, quien lo inventó en 1914; además de él creó a otros dos heterónimos, el ingeniero Álvaro de Campos, y el filósofo campesino, Alberto Caeiro. Éste fue el primero de ellos que creó y al que Pessoa consideraba su maestro. A partir de él, Pessoa descubrió algunos de sus discípulos como sus otros heterónimos poetas. Reis nació en 1887 en Oporto, "es médico y está en este momento en Brasil", escribe Pessoa en una carta a Adolfo Casais Monteiro. Caeiro nació en 1889 y murió en 1915, nació en Lisboa, pero vivió toda su vida en el campo. Álvaro de Campos nació en Tavira en 1890, es ingeniero naval.⁴² Sin embargo, como explica Horacio Costa, "la heteronomía pessoana hoy se entiende como una estrategia personal del poeta, asombrosa por cierto (principalmente por lo que revela de su esencia humana), para rebelarse en contra del patrón romántico del 'yo lírico', todavía vigente en las primeras décadas de siglo." (Costa, 1998, p.144). Pessoa, que quiere decir persona en portugués, instaura en el ámbito de la lengua portuguesa el signo

⁴¹ Cabe citar las palabras del mismo Pessoa sobre el significado de sus heterónimos: "el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante a la despersonalización y a la simulación. Estos fenómenos —afortunadamente para mí y para los demás— se mentalizaron en mí mismo; quiero decir no se manifiestan en mi vida práctica, exterior y de contacto con los demás; hacen explosión hacia adentro y los vivo yo a solas conmigo", escribe en su carta a Adolfo Casais Monteiro en 1935. En esa misma carta explica que la creación de Caeiro fue "la reacción de Fernando Pessoa contra su inexistencia como Alberto Caeiro". Es interesante esta frase, ya que explica la génesis misma de los heterónimos, es decir, crearse la propia inexistencia. En cambio, cuando habla de su semi heterónimo, Bernardo Soares, Pessoa explica que "es un semi heterónimo porque, no siendo la personalidad la mía, es, no diferente de la mía, sino una mutilación de ella".

⁴² Es interesante la descripción física de Pessoa sobre sus heterónimos ya que muestra que además de las fechas de nacimiento y muerte también visualizaba la presencia de cada uno, lo que contrasta todavía más la diferencia entre ellos y sobre todo su contraste con Pessoa: "Caeiro era de estatura media, y, aunque realmente frágil (murió de tuberculosis), no parecía tan frágil como era. Ricardo Reis es un poco, pero muy poco, más bajo, más fuerte, más seco. Álvaro de Campos es alto (1.75 m. de altura, 2 cm. Más que yo), delgado y un poco tendente a encorvarse. Cara afeitada todos, Caeiro rubio sin color, ojos azules; Reis un vago moreno mate; Campos entre blanco y moreno, tipo vagamente de judío portugués (...) Ricardo Reis, educado en un colegio de jesuitas, es, como dije, médico; vive en Brasil desde 1919, pues se expatrió espontáneamente por ser monárquico. Es un latinista por educación ajena y un semihelenista por educación propia." Carta a Casais Monteiro sobre la génesis de los heterónimos, 13 de enero de 1935.

literario de la *pluralidad*. Por ello, Saramago retoma de Pessoa no sólo su heterónimo sino precisamente ese signo de pluralidad, además de explorar esa parte inexistente de Pessoa, y sobre todo su reacción frente a ella. De hecho, Saramago es quien le da a Reis un lugar y una fecha de muerte, Lisboa, 1936, ya que Pessoa parece dejarlo en suspenso, pues nunca se sabe, a diferencia de los otros heterónimos, cuándo murió.

En esta novela, Saramago nos muestra el Portugal de los años treinta, acosado por la irracionalidad de un movimiento fascista que, como en otros países de Europa, comenzaba a perfilar los horrores de la muerte. Una ola de violencia que va a desempeñar un papel fundamental en las decisiones y en la vida de Ricardo Reis, quien regresa a Portugal después de un autoexilio de dieciséis años en Brasil. Médico general que busca (apenas queriendo encontrar), en su regreso a Lisboa, un consultorio para comenzar una vida cotidiana, una actividad normal que lo haga sentir menos extraño frente a los ojos de los demás; pero también es el poeta que, en su frustración, esconde sus poemas de los ojos que puedan descubrirlo tan distante del mundo, como él mismo se percibe. Vuelve para seguir las huellas de la muerte de Fernando Pessoa (el 30 de noviembre de 1935); y unos meses más tarde, casi un año, Reis morirá también, es decir se reunirá con Pessoa, su creador. Ese año tiene para Saramago una finalidad explícita, la de posibilitar a Reis una visión diferente del Portugal que 16 años antes había dejado. Sería una búsqueda de sí mismo, de ese Reis que llega y vive como extranjero a pesar de ser portugués, como un hombre de paso, extraño e indiferente a ese mundo que ya no reconoce, como a veces tampoco se reconoce a sí mismo:

Su caso, amigo Reis (le dice Pessoa), no tiene remedio, usted simplemente, se finge, es fingimiento de sí mismo, y eso ya no tiene nada que ver ni con el hombre ni con el poeta, No tengo remedio, Es otra pregunta, Sí, No tiene por qué tenerlo, en primer lugar, porque ni usted sabe quién es, Y usted, lo supo alguna vez, Yo no cuento ya, he muerto, pero no se preocupe que no va a faltar quien de mí dé todas las explicaciones, Es posible que yo haya vuelto a Portugal para saber quién soy, Qué locura, querido amigo, que niñería, alumbramientos así sólo se ven en las novelas místicas y caminos de Damasco, no olvide que estamos en Lisboa, de aquí no parten caminos... (*El año...*, pp.117-118).

Como un Ulises que regresa a su Ítaca, Ricardo Reis regresa a su Portugal, a su Lisboa, pero ahí ya no hay nadie que espere por su regreso, tan sólo la sombra y el fantasma de lo que ya no es, pero alguna vez fue, representado por el poeta muerto, Fernando Pessoa, incapaz ya de leer o de participar en los territorios de la vida. Esta figura, que habla desde la muerte, será sumamente importante para contraponerse, paradójicamente, al pensamiento de Ricardo Reis. La muerte también lo espera a él, pero, del mismo modo, lo esperan la *palabra* que está por decir, o el *gesto* que todavía no hace; palabra y gesto que se convertirán en señales que Saramago le otorga a Reis quizá para redimirlo de una percepción del mundo que para Saramago significa pasividad y resignación, por aquel verso que leyó del Reis de Pessoa: "sabio es quien se contenta con el espectáculo del mundo". Así, quiere mostrarle a Reis (a Fernando Pessoa) una realidad devastada por la barbarie y el poder. Señas que para los ojos de Saramago redimen de algún modo al personaje (Reis) de ser un simple sabio que se contenta con el espectáculo del mundo. *Palabra* y *gesto* que servirán de alguna forma para afirmar su descontento y para expresar su rebeldía frente a aquel panorama de violencia. Pero será hasta el final de la novela cuando Reis se convenza de que es preciso violentar el curso de la naturaleza, pero también frenar las fuerzas que quieren imponer un régimen a costa de muerte y autoritarismo.

En esta novela en particular, Saramago no sólo nos muestra eventos y anécdotas del año de 1936, sino sobre todo sus posibilidades; es decir, la manera en que esa violencia se fundamenta como presencia que afecta, irremediablemente, la acción de los personajes. Así, en el intento de Saramago por mostrarle a Ricardo Reis que no tiene nada de sabiduría quien se contenta con el espectáculo del mundo, es necesario transgredir el vínculo entre el que mira y lo mirado, ya que lo mirado deja de ser objeto para convertirse también en un sujeto que altera y violenta al que mira, de alguna manera se configura como una corporeidad. El ojo que está detrás del espectáculo, ennegrecido quizá, dispuesto a imponer su dominación con la violencia, manifiesta la posibilidad de que bajo un régimen dictatorial, cualquiera puede ser sospechoso de rebeldía, como lo fue Ricardo Reis. Espiado y presionado por una policía que tiene el poder, el poeta se escabulle por las calles de la ciudad, dibujando con sus trayectos un laberinto, espacio ideal para encontrarse con el fantasma de Fernando Pessoa.

En la ceguera también la sordera se impone al poder que, en su abstracción y su deseo de absoluto, ha dejado de considerar la reflexión, el diálogo, el amor y la fraternidad. Sin embargo, estos ingredientes, obsoletos para el autoritarismo, son los que Reis irá recuperando en su encuentro con la Lisboa que alguna vez abandonó y con el Fernando Pessoa que acababa de morir. En su diálogo con su creador y amigo, la confrontación y la puesta en cuestión de su posición como poeta y como hombre frente al momento que estaba viviendo; su relación con Marcenda y Lidia (amigas, amores, amantes) serán esenciales para que Ricardo Reis adopte una postura y por tanto ejerza una acción.

Ya ha dicho Saramago que esta novela en realidad nació a partir de la indignación que le provocó la lectura de ese poema de Reis, en el que ve al mundo como un espectáculo y al espectador como un ser que no participa de lo que mira, que no toma una postura y que, en cambio, se contenta con lo que el espectáculo le muestra. ¿Cómo 'mirar', pues, una violencia que insiste cada vez más en desplazarse hacia diversos territorios, que se confunde en una maraña ya indistinguible, en un tiempo y un lugar donde todo parece ser la misma cosa? Se trata del ojo que ve pasar la vida, el que ve a la distancia lo más cercano, el que ha perdido la memoria y ha dejado de reconocerse en lo Otro: una Lisboa que se le revela ajena y extraña. Una ciudad alterada por la muerte y la violencia, donde deambula un muerto, Pessoa, y camina un ser (Reis) marcado por la abulia y la indiferencia, reflejando apenas la vida.

Quizá la mirada del extranjero es la que puede reconstituir nuevamente los significados; pero también, la radical extranjería de Ricardo Reis lo convierte en el extranjero de sí mismo, alejado y cada vez más extraviado de su propia condición humana y más aún de la condición de los otros. Como piensa Julia Kristeva, el extranjero es siempre inaccesible para todos, siempre ausente: "ningún obstáculo lo detiene y todos los sufrimientos, todos los insultos, todos los rechazos le son indiferentes porque busca ese territorio invisible y prometido, ese país que no existe pero que está en su ensueño y que sólo puede denominarse un más allá." (Kristeva, 1991, p.13). Reis parece perdido en la soledad de la muchedumbre tan sólo fiel a una sombra, a un fantasma, a un muerto; quizá nostálgico por ese Yo perdido en la figura de Fernando Pessoa. Sin embargo, ese abismo que lo separa de un Yo, es la distancia que posee el extranjero para ver de otra forma: "El extranjero se

fortifica en ese intervalo que le despega tanto de los demás como de sí mismo y que le proporciona el sentimiento altivo no de estar en posesión de la verdad, sino de relativizar y relativizarse en las raíles de la monovalencia." (Kristeva, 1991, p. 15).

El territorio donde parece estar instalado Ricardo Reis es un espacio creado de silencio y soledad que nos hablan, más que de un vacío, del despertar de la mirada poética; es decir, aquella que puede leer el mundo y sus misterios, aquella que puede indagar donde nada es visible, ni seguro ni inmediato. En esa zona oscura, en esa mirada que reconoce a Pessoa ya muerto, Reis descubrirá también que el espectáculo del mundo que ha presenciado es capaz de destruir y destruirle algo. Y ese *algo* por destruir es lo que la novela finalmente va a narrar.

José Saramago recorre los acontecimientos sociales, políticos y culturales desde el margen y la periferia de los hechos, desde otro lugar. Probablemente, el género novelístico sea para el escritor portugués la forma más oblicua de abordar la realidad y aquello que nos rodea; porque intuye que los textos que puedan hablar directamente de las cosas, corren el peligro de traicionar, en algún momento, aquello de lo que están hablando. En el deseo de definir y tematizar se excluyen inmediatamente otras vertientes de un mismo hecho. En cambio, cuando de manera oblicua se rodea a las cosas para conocerlas, no se pueden detener en una definición, sino que siempre queda algo por decir, una fisura en la palabra para que la memoria y la imaginación de los otros la sigan reconstruyendo.

Entre ambas miradas, o mejor en la distancia que se abre entre Pessoa y Reis, entre el Yo y el Otro, se crea una *cierta mirada* que oscila también entre

lo social, lo político, lo amoroso, pero sobre todo que se focaliza en una mirada poética que propicia la atmósfera novelística como un gran caleidoscopio de la realidad portuguesa; a veces con la calidez de los recorridos entre las calles, las fondas, las iglesias y los monumentos; pero, en otros momentos, Saramago nos deja la impresión de un país desmoronado o estacionado en el tiempo, un país tomado, literalmente, por el dictador fascista Oliveira Salazar. En esta oscilación entre muerte y vida, entre aparición (Pessoa) y realidad ficticia (Ricardo Reis: heterónimo de Pessoa), Saramago logra una narración no sólo de acontecimientos importantes en un lapso de tiempo o en un lugar determinado, sino también de la condición humana y la visión artística del hombre poeta.

A diferencia de la novela *Manual de pintura y caligrafía*, en la que el personaje tenía una visión del mundo desde su creación (y frustración) artística en la palabra y en la pintura, en *El año de la muerte de Ricardo Reis*, la mirada del personaje deambula de un lugar a otro, como si lo importante fuera el recorrido mismo. Recorrido del viajero, del recién llegado que quiere descubrir la ciudad, señalando sobre todo, la ausencia, pero también la búsqueda de lo que ahí ha dejado; así, el poeta regresa a su ciudad natal. La novela oblicua es también la novela imaginada desde *otro* lado, el lugar de la radical alteridad: la muerte que siempre espera en algún sitio, o lo que todavía no está, lo que está siempre por venir. Un lugar encontrado en ningún lado, pues precisamente la oblicuidad consiste en ese movimiento perpetuo, siempre inclinado, sesgado, atravesado por lo Otro.

Se trata del Ricardo Reis que puede escribir "Más nos vale saber pasar silenciosamente/ y sin desasosiegos grandes:/ sin amores, ni odios, ni pasiones

que levanten la voz,/ ni envidias que nos hagan mover demasiado los ojos..." (Pessoa, 1997, p.146). Y es que en la novela de Saramago en realidad el que "levanta la voz" y "mueve demasiado los ojos" es el autor-narrador (la primera persona) que contrasta radicalmente con la voz y la mirada de Reis (la tercera persona) ¿Cómo mirar, entonces, el "espectáculo de una Europa caótica y colérica, en pugnas constantes, en conflictos políticos" (*El año...*, p. 144), si no es moviendo "demasiado lo ojos"? Como parecen hacerlo los ojos ya sin vida del Pessoa saramaguiano, el poeta al que sólo le quedan las palabras.

La novela en realidad se desarrolla por el recorrido del personaje en una ciudad que pretende redescubrir; además de las conversaciones entre Pessoa y Reis, como si esas palabras fueran el centro laberíntico que revelan la muerte y los contornos de una vida. Ambos mantienen constantes reflexiones sobre el tiempo que viven, sobre el gesto y la palabra, es decir sobre lo que nos mata si no lo realizamos o no lo decimos; sobre el amor y la soledad o la imposibilidad de reunirse con el otro; sobre una muerte que a veces se opone a la vida, pero también se asemeja demasiado a ella; sobre la distancia cada vez mayor, no sólo entre los vivos y los muertos, sino entre los vivos. Así, en la novela de Saramago, la ironía como "máscara de otra cosa" quiere ver el reverso de la misma frase de Reis: "Sabio es quien se contenta con el espectáculo del mundo", y mostrar entonces, *otra* sabiduría, pero también *otro* espectáculo, no para contentarse sino para cuestionarse.

Reis, extranjero en su propia patria, huésped que ni siquiera a sí mismo se pertenece, aunque siempre parece anclado en sí mismo; extraviado en la familiaridad de una ciudad que se le vuelve cada vez más desconocida; distanciado de aquellos que establecen un vínculo con él; atento, pero

indiferente al transcurso de los días, a nadie podría reconocer ya, ni siquiera a la ciudad que dejó, solamente al muerto, a Fernando Pessoa, que de alguna manera conforma al Yo creador de Ricardo Reis. En sus reuniones no se percibe mucha diferencia de quién es el verdadero muerto. Como escribe el Ricardo Reis poeta: "Lidia, ignoramos. Somos extranjeros/ Dondequiera que habitemos./ Todo es ajeno. Ni nuestra lengua habla./ Hagamos de nosotros mismos el retiro/ Donde escondernos, tímidos ante el insulto/ Del tumulto del mundo". (Pessoa, 1997, p.167). Así parece el Reis saramaguiano: escondido del ruido del mundo, escuchando tan sólo el murmullo, los silencios de la muerte y de una realidad que no se alcanza ya a articular en las palabras, ni a percibir la lengua del otro. Sin que ya nadie hable su lengua porque es la de un poder totalitario la que se impone, la que se ha convertido en insulto, en tumulto de un mundo que ya no le pertenece y hace de su propia lengua algo ajeno y distante. Reis es aquel hombre que ya no tiene cabida en el mundo y que, en cambio, se aleja y se esconde hasta enmudecer.

En la interacción entre espectros, imaginación y muerte, Saramago encuentra las posibilidades de la novela, pero también de la realidad histórica. En la novela de Saramago, Reis regresa a Lisboa al morir Pessoa. Llega ahí para morir él también, y vive sabiendo que la muerte no es el final de una duración, compuesta de días y de noches, sino una posibilidad siempre abierta. Así, más que temer o escapar de la muerte, Reis parece buscarla y entregarse a ella; como si en el fondo de sí mismo supiera de su propia apariencia, de su ser ficticio, de su existencia como heterónimo; es decir, como un Otro que cada vez se acerca más al Yo de su creador.

"Nacemos, vemos vivir a los otros, nos ponemos a vivir también, a imitarlos, sin saber por qué ni para qué" (*El año...*, p.185), le dice Reis a Marcenda. Quizá ésta sea una de las ideas fundamentales de la novela, y detrás de ella, una de las críticas de Saramago a aquel que, frente al mundo, ocupa el sitio de un simple espectador, que no sabe ni se pregunta, en un absurdo movimiento sin dirección, el por qué o el para qué de cada uno de sus gestos o de sus palabras. Por ello, cada acontecimiento o cada suceso —como cada gesto y cada palabra— forman parte esencial de un todo concentrado en la novela para *mirar* o para *asistir* al espectáculo del mundo, como bien marca la diferencia entre ambos verbos el Pessoa de Saramago:

...mejor habría hecho si me hubiese callado, *asistiendo* sólo. Como siempre he hecho yo, responderá Ricardo Reis, y Fernando Pessoa dirá, Sólo cuando estamos muertos *asistimos*, y ni siquiera de eso podemos estar seguros, muerto estoy, y vagabundeo de aquí para allá, me paro en las esquinas, y si fueran capaces de verme, que raros son los que pueden hacerlo, pensarían también que no hago más que ver pasar, ni reparan en mí si los toco, si alguien cae no puedo levantarlo, y pese a todo no me siento como si sólo estuviera *asistiendo*, o si realmente *asisto*, no sé lo que en mí *asiste*, todos mis actos, todas mis palabras, continúan vivos, avanzan más allá de la esquina en que me apoyo, los veo marchar, desde este lugar del que no puedo salir, los veo, actos y palabras, y no los puedo enmendar, si fueran expresión de un error, explicar, resumir en un acto solo y en una palabra única que lo expresaran todo por mí, aunque fuese para poner negación en el lugar de la duda, oscuridad en lugar de penumbra, un no en el lugar de un sí, ambos con el mismo significado, y lo peor de todo quizá no sean siquiera las palabras dichas y los actos realizados, lo peor, porque es irremediable definitivamente, *es el gesto que no hice, la palabra que no dije*, aquello que habría dado sentido a lo hecho y a lo dicho, Si un muerto se inquieta tanto, la muerte no es sosiego, No hay sosiego en el mundo, ni para los muertos ni para los vivos, Entonces dónde está la diferencia entre unos y otros, La diferencia es una sola, los vivos aún tienen tiempo, pero al mismo tiempo lo va acabando, *para decir la palabra, para hacer el gesto*, Qué gesto, qué palabra, No sé, *se muere de no haberla dicho, se muere de no haberlo hecho*, de eso se muere, no de enfermedad, y por eso le cuesta tanto a un muerto aceptar su muerte..." (*El año...*, p. 145) (el subrayado es mío).

Quise subrayar esas palabras e ideas porque creo que sintetizan gran parte del pensamiento pessoano: la angustia por un no saber o por estar sometidos a un movimiento del cual no se tiene ningún dominio; y, por otro lado, el pensamiento saramaguiano, es decir la responsabilidad por el peso que recae en la palabra dicha o por decir, y en el gesto hecho o por hacer. En el tiempo que se agota, y en la muerte que se anticipa, siempre quedará algo por decir y por hacer. Aun cuando Reis expresa que él solamente ha asistido, escuchamos a través de Pessoa que ni siquiera desde la muerte se puede sólo asistir. Sin embargo, lo interesante de este diálogo es precisamente la reflexión de Pessoa sobre lo que significa *asistir* al espectáculo del mundo. Como si el asistir significara encontrarse carente de vida, sin voluntad o responsabilidad; es decir, asistir como lo contrario a la toma de una decisión, de una postura, o a la intervención en el espectáculo para decir la palabra, para hacer el gesto. *Asistir* en oposición a *intervenir*.

Esa intervención como acto, como decisión pero también como posibilidad es probablemente el núcleo de la *responsabilidad* saramaguiana. Decir la palabra, hacer el gesto significarían para Saramago aplazar la muerte, o lo que es lo mismo reafirmar la vida. Así, podríamos entender esta novela como el aplazamiento de Reis de su propia muerte para que Pessoa no sólo asista, sino que pueda intervenir a través de la mirada expresada en sus palabras que continúan vivas. Probablemente en ese testamento de palabras que es la novela, en esa memoria que somos, también seamos la palabra que todavía falta o el gesto que aún no se ha realizado. La novela como el aplazamiento de la propia muerte, como la palabra siempre por decir.

La muerte marca, entonces, el principio y el final de la novela, y lo relevante será la manera como Saramago entreteje una muerte íntima y personal, con aquella otra que irrumpe como violencia, no sólo en un país, sino en el mundo. Las calles de Lisboa, las casas, el hotel Bragança, los monumentos, la gente que camina, los periódicos, los restaurantes que Reis frecuenta, su departamento y los vecinos; en fin lugares y situaciones específicas que nos sitúan en una época y en un país que Saramago quiere resaltar. Todo ello hace de esta novela una narración sumamente visual, y quizá por esa visualidad desmedida, el contraste con una intimidad y una muerte invisibles, sea mucho más claro y profundo. Así también, la violencia invisible, presente en la novela, es mucho más fuerte en el rodeo de los acontecimientos, pues ésta logra percibirse con mayor nitidez en el deambular mismo del poeta por las calles que si se manifestara directamente, como se haría quizá en una novela realista.

Saramago construye esta novela a través de fragmentos de una realidad expresada en el cine, el teatro, las noticias en los periódicos y los "dimes y diretes" que constantemente oímos entre los personajes de la novela. Y por el otro lado, con la imagen fantasmal de una Lisboa cerrada y detenida al paso del tiempo, tan fantasmal como la imagen de Fernando Pessoa ya muerto. "Lisboa es un gran silencio rumoroso, nada más" (*El año...*, p. 222), escribe el narrador de la novela. Esos rumores y esos restos son los que Reis encuentra desde su llegada:

Va Ricardo Reis a los periódicos, va adonde siempre tendrá que ir quien de las cosas del mundo pasado quiera saber, aquí en el Barrio Alto por donde el mundo pasó, aquí donde dejó rastro de su pie, huellas, ramas partidas, hojas pisadas, letras, noticias, *es lo que del mundo queda, el otro resto es la parte de invención necesaria para que de dicho mundo*

pueda también quedar un rostro, una mirada, una sonrisa, una agonía...(El año..., p. 33) (El subrayado es mío).

El rostro de Reis y de su época, del espectador pero también del espectáculo del mundo es lo que Saramago dibuja en su novela. Esta cita puede sintetizar esa narración oblicua a la que me refería en el inicio: el trabajo de una escritura que recoja lo que del mundo queda, y que a ese resto le invente un rostro. La novela, entonces, como expresión de una mirada capaz de aprehender el resto; es decir, lo que se ha dejado al margen para convertirlo en otra cosa: en memoria y escritura. Porque quizá, como ha dicho Saramago en una conferencia, "acaso esa novela pueda restituirnos el vértigo supremo, el alto y estático canto de una humanidad que hasta ahora todavía no ha sido capaz de conciliar con su propia faz, ni con la memoria que tiene de sí mismo. Nunca seremos más que la memoria que tenemos, y esa es la única historia que podemos contar." (Conferencia "¿Una novela de geografía? Tal vez una nueva novela", Ciudad de México, 1998). En esta novela es el narrador, más que el personaje Ricardo Reis, el que intuye la necesidad de *rescatar* algo de aquel mundo, de aquella Europa "caótica y colérica" a la que el poeta siente que sólo asiste.

El doctor Sampaio, el padre de Marcenda —amor ideal de Reis que conoce en el mismo hotel donde se hospeda, el hotel Bragança— le presta un libro con un cierto espíritu nacionalista a Ricardo Reis. Libro que le causa un gran malestar cuando lee que un país tiene que manejarse como una familia, donde el padre impone un orden que los hijos tienen que obedecer, pues si se rebelan ya no existiría ningún respeto frente al padre y la casa se vendría abajo:

Qué estupidez, con tal exclamación se venga del doctor Sampaio, ausente, odia por un momento al mundo entero, a la lluvia que no para, al hotel, al libro tirado en el suelo, al notario, a Marcenda, luego excluye a Marcenda de la condena general, no sabe bien por qué, quizá sólo por el gusto de salvar algo, como en un campo de ruinas cogemos un fragmento de madera o piedra que nos ha atraído por su forma, no tenemos ánimo para tirarlo y acabamos metiéndolo en el bolsillo, por nada, o por una vaga conciencia de responsabilidad sin causa ni objeto. (*El año...*, p.143).

El clima de miedo instalado en la ciudad donde reinan la desconfianza y la sospecha de una "Policía de Vigilancia y Defensa del Estado" que se va colando cada vez más en la vida de Reis, de modo casi kafkiano, lo hace aparecer ante los ojos de los otros como sospechoso; quizá por haber regresado a su tierra natal, pero parecería que también por no tener un plan definido de vida: había vivido ya dos meses en el hotel, no trabajaba todavía como médico, había llegado de Brasil cuando en aquel país se disputaba una revolución, etc. Frente a los ojos autoritarios, había que dar respuestas a preguntas de por qué salió de Portugal, por qué regresó, quiénes son sus amigos, indagaciones de la vida privada sin ninguna justificación, quizá tan sólo aquella que pueda mostrar a un Reis contrario al Portugal de ese momento: "Cree que Portugal de hoy es diferente al Portugal que usted dejó, le dice el director de la policía No puedo responder, no he salido aún de Lisboa, Y Lisboa, la encuentra distinta, Dieciséis años traen muchos cambios, Hay paz en las calles, Sí, me he dado cuenta, El Gobierno de la Dictadura Nacional ha puesto al país a trabajar, No lo dudo, Hay patriotismo, dedicación al bien común, todo se hace por la nación, Felizmente para los portugueses, Felizmente para usted, que es también uno de ellos..." (*El año...*, p.192). Sin más, Ricardo Reis aparece como un rebelde en potencia; nada más contrario a

su indiferencia "por educación y actitud, aunque trémulo porque una simple nube pasó." (*El año...*, p. 89).

Espectador del espectáculo del mundo, "sabio si eso es sabiduría", hombre retraído, solitario, Ricardo Reis se enfrenta, aunque sin querer ver demasiado, a ciertos acontecimientos políticos y personales, y al rumbo que va tomando una ciudad que se cierra cada vez más en sí misma, como parece estarlo él mismo en sus ideas y puntos de vista. Así, entre la interioridad de Reis y lo que afuera acontece, como dos fuerzas distintas, nos damos cuenta, al final de la novela, de que ambas funcionan como espejo que reflejan una misma imagen: la del desasosiego.⁴³ En Ricardo Reis el desasosiego se manifiesta en la *extrañeza* que, desde que llega a Lisboa, lo lleva a sentirse como si estuviera sólo de paso; frente a la mirada de los otros aparece como si siempre "acabara de llegar de un país extranjero", comenta uno de los meseros que lo atendía; y, por otro lado, esa misma imagen, la del desasosiego, se desprende de una Lisboa tomada por las fuerzas fascistas, donde cualquiera que se atreviera a cuestionar las formas políticas y sociales impuestas, sería visto como un rebelde en potencia, y más aún el extraño que viene de fuera, por el temor de que ponga en cuestión su "tranquilidad" interna. Ambos, Reis y Lisboa, la ciudad y el personaje, parecen tomados por fuerzas ajenas a sí mismos, sometidos a un poder que cada vez más se apropia de la intimidad.⁴⁴

⁴³ Esa falta de sosiego se debe quizá a que Pessoa y en algún momento Reis, no pueden evitar verse (a sí mismos) siempre en lo que ven: "Todo lo que sucede donde vivimos es en nosotros donde sucede. Todo lo que cesa en lo que vemos es en nosotros donde cesa. Todo lo que ha sido, si lo vivimos cuando era, es de nosotros de donde ha sido quitado al partir", escribe Fernando Pessoa (1993, p.138).

⁴⁴ Como escribe Milan Kundera en *El Arte de la Novela*, "La sociedad totalitaria sobre todo en sus versiones extremas, tiende a abolir la frontera entre lo público y lo privado; el poder que se hace cada vez más opaco, exige que la vida de los ciudadanos sea siempre más transparente." (Kundera, 1987, p.106).

Pero, al mismo tiempo, esa ciudad y ese personaje están marcados por una mirada muy particular del autor, en la tentativa de reencontrar *otro* espacio y *otra* intimidad que den cuenta de esa "inquieta tranquilidad" que acosa a Portugal.

Ricardo Reis es un observador de lo acontecido, su ojo nos permite acceder a lo que sucede en Portugal y en el resto de Europa. Por medio de su mirada nos damos cuenta de la visión oficialista representada en los periódicos y, por la mirada de Lidia —su amante clandestina y criada del hotel Bragança— podemos visualizar las voces que se resisten al dictamen autoritario, como la de su hermano (marinero portugués que al final también se rebelará al poder dictatorial), que no cree en lo que dicen los periódicos. Lidia es la que le muestra al doctor Reis la necesidad de dudar del conocimiento impuesto, de lo evidente:

Está en el diario, lo he leído yo, (le dice Reis a Lidia), No dudo de usted, pero mi hermano dice que no se debe creer todo lo que los diarios ponen, Yo no puedo ir a España a ver qué pasa, tengo que creer que es verdad lo que ellos me dicen, un periódico no puede mentir, sería el mayor pecado del mundo, Usted, señor doctor, es una persona instruida, y yo soy casi analfabeta, pero he aprendido una cosa, y es que las verdades son muchas y están unas contra otras, mientras no luchen, nunca se sabrá donde está la mentira. (*El año...*, p.398).

La mirada de Lidia, musa también del poeta Reis, se apega más a una sabiduría popular, y apela por la duda y la crítica frente a la información. En cambio, la mirada culta de Reis teme alejarse demasiado del conocimiento visible y es incapaz de dudar de la evidencia de las cosas; y es que como dice el narrador de la novela: "un hombre no puede andar por ahí sin rumbo, no sólo los ciegos precisan de bastón tanteando un palmo delante, o de un perro que olfatee el peligro, incluso un hombre con sus dos ojos intactos precisa de una luz que lo proceda, aquello en que cree o a que aspira, las propias dudas

sirven, a falta de cosa mejor." (*El año...*, p.89). Sin embargo, Ricardo Reis se mueve en el mundo como los antiguos griegos y romanos cuando creían que se movían entre dioses, "que los dioses los asistían en todo momento y lugar..." (*El año...*, p.89). Hay una cierta fascinación, una constante tentación de Reis por la mudez, por la inmovilidad, por acallar los sonidos, acaso su entusiasmo radique en ese deseo de "estar como están los dioses, callados y quietos, sólo asistiendo." (*El año...*, p.47).⁴⁵

Lidia, la amante, la criada, la analfabeta, la que tiene un hermano revolucionario, la mujer que espera un hijo de Reis, la que casi al final de la novela se da cuenta de cuál es el papel que asume en su relación con Reis: el doctor, el hombre culto, el que no acepta el embarazo de Lidia, el solitario, el "desamparado de la suerte". Lidia, la que por primera vez da rienda suelta a su llanto, y por primera vez también se pregunta qué viene a hacer a la casa del doctor, si ellos no son iguales, "no sabe ya si llora por los muertos de Badajoz, o si lo hace por esta muerte suya que es sentirse nada" (*El año...*, p.402); o por esa relación con un hombre que, en momentos, desearía "ser ciego, sordo y mudo, ser tres veces el lisiado que Fernando Pessoa dice que somos..." (*El año...*, p.400). Parecería que lo único que ambos comparten es la soledad y su dolor íntimo y clandestino.

La novela o la narración oblicua es también aquella escritura que incesantemente hace señas de una época; en este caso una época nutrida de

⁴⁵ Sin embargo, Lidia parece más atenta a la vida que Ricardo Reis, poeta que puede decir, quizá igual que Bernardo Soares, heterónimo y autor del *Libro del desasosiego*: "Avanzo lentamente, muerto, y mi visión ya no es mía, ya no es nada; es sólo la del animal humano que heredó sin querer la cultura griega, el orden romano, la mora! cristiana y todas las demás ilusiones que constituyen la civilización en que miento" (Pessoa, 1993, p.275). Esa inclinación de Bernardo Soares o de Ricardo Reis, quizá más que otros heterónimos de Pessoa, hacia un "estado de no-ser", como se confirma en muchos de sus poemas o del *Libro del desasosiego*, fortalece el concepto de "asistir" o de ser un espectador del mundo: que no es sino una eterna "ficción de llamarle serenidad" y quizá sabiduría.

gustos dictatoriales, con un personaje que se devanea entre la realidad y la inexistencia, y la voz de un narrador-autor que quiere que el mundo deje de ser espectáculo o, mejor, que el que mira deje de ser simple espectador. Ese conjunto de señales nos revelan, en todo caso, no sólo una geografía o una crónica de ciertos hechos históricos, sino aquello que se puede concentrar, paradójicamente, en el poema del heterónimo de Fernando Pessoa: "Nada queda de nada. Nada somos./ Un poco al sol y al aire nos retrasamos/ De la irrespirable tiniebla que nos pesa/ De la humilde tierra impuesta/ Cadáveres aplazados que procrean./ Leyes hechas, estatuas vistas, odas terminadas--/ Todo tiene su cueva, si nosotros, carnes/ A las que un íntimo sol da sangre, tenemos/ Ocaso, ¿Por qué no ellas?/ Somos cuentos contando cuentos, nada." (Pessoa, 1997, p.168). Somos lenguaje, pero el lenguaje es ese extraño que reside en nosotros, como diría Blanchot, una extrañeza que no hace más que señalar. La palabra poética "hace señas", y ésta es la que dice lo que todavía "está-no-dicho"; quizá porque la novela hace señas de lo que todavía no somos, es decir del ser como posibilidad.

Así como la palabra poética hace señas, también vivimos rodeados de señales, o incluso nosotros mismos somos un sistema de señales, como lo entiende el mismo Saramago, y por ello tendríamos que reconocer también que lo que somos, lo que vemos o lo que leemos no es solamente el movimiento de lo verdadero, de lo representable en el acto o en la letra, sino lo que a partir de eso, de la señal, como huella de una ausencia, nos lleva a un movimiento infinito con lo Otro. La novela para Saramago, como género o mejor como lugar literario, es la posibilidad de transformar y recibir las palabras de la poesía, del drama, del ensayo, y también de la filosofía y de la ciencia convirtiéndose de

esa manera en "expresión de un conocimiento, de una sabiduría, de una multivisión como lo fueron en su tiempo los grandes poemas de la antigüedad clásica." (Conferencia "¿Una novela de geografía? Tal vez una nueva novela", México, 1998).

Las novelas de Saramago podrían tener ese sentido bajtiniano de la heteroglosia, es decir, la pluralidad social artísticamente organizada, en la que los personajes son voces diferentes que representan diversos puntos de vista y, por ello, diferentes visiones del mundo. Aunque es siempre a través de la refracción de la mirada del autor-narrador, como podemos captar las intenciones o la "entonación emocional y volitiva" de cada uno de los personajes. Esa pluralidad no sólo de voces, sino también de géneros y de disciplinas, le ha interesado a Saramago como la expresión primordial de la novela. Entre la narrativa, el ensayo y la poesía, o entre la literatura, la filosofía y la historia, Saramago examina la existencia, es decir, no lo que ha ocurrido sino lo que está en el campo de la posibilidad humana, entendiendo ese juego de posibilidades como la narración polifónica que permite pasar de una voz a otra (o la narración oblicua, que permite pasar de una mirada a otra), del narrador al personaje, voces confundidas en un entramado de puntos de vista (Pessoa, Reis, Lidia, narrador). Brindar una sensación de vida de cierta época y de una existencia es quizá imposible; sin embargo, la narración es eso: el deseo de acercarse a lo Otro, lo indecible; el bosquejo apenas del trayecto; la ruta que dibuja territorios imaginarios en un mapa ya trazado; el laberinto de líneas que al final dibujan, con los restos que el escritor recoge, la imagen de un rostro.

El viaje de Reis resultó ser un viaje sin retorno en el que el poeta se precipita hasta tomar conciencia de su propia muerte, hasta enfrentar, quizá, su propia inexistencia. Un trayecto motivado y concluido en la muerte, pues sólo ahí se puede concluir; muerte que no es solamente la de Pessoa o la de Reis, sino quizá la que se queda impregnando el porvenir de una ciudad, de un país, de un mundo. Para el Reis saramaguiano el destino de ese viaje no era otro sino encontrarse con Pessoa, y es con esa expectativa con la que se teje la novela. Si bien Pessoa es una aparición constante, no será sino hasta el final de la novela cuando se *encuentre* verdaderamente (muertos los dos) con su creador. En ese lapso que dura más o menos un año, Reis y la ciudad aparecen como figuras duales: por un lado, el poeta solitario, retraído, apartado de la realidad, y por otro, una sociedad que explota cada vez más el nacionalismo y exalta la fe religiosa, donde la muchedumbre es la protagonista principal.

Pessoa desde la muerte ya no puede responder, todo él pertenece al pasado, a lo acabado, a la conclusión; sin embargo, al intervenir en la vida de Reis —como el creador interviene en su creación— donde el uno se convierte en la prolongación del otro, logra que éste cambie su posición y por tanto su mirada: su estrechez, su visión monárquica, su conservadurismo, y en suma, su pasividad. La errancia de la muerte del creador acompaña siempre a su heterónimo. La violencia y la represión aparecen desde el principio de la novela, no como avasallamiento a la población portuguesa, sino en pequeñas dosis que nos hacen ir comprendiendo que la dominación del régimen se va colando en los intersticios y en los detalles de la vida cotidiana.

En realidad el año de 1936 no se desarrolla necesariamente en un tiempo diacrónico, sucesivo y determinado por la duración; y ese personaje, Reis, no es una sola voz. Más bien son fragmentos de tiempos, de voces, de espacios que en conjunto conforman la mirada oblicua del autor de una época determinada, pero sobre todo de la condición humana que está detrás de Pessoa, de Reis, del narrador y del espectáculo:

Hablo así —aclara Saramago en su conferencia— de un tiempo poético hecho de ritmos sustanciales, un tiempo simultáneamente lineal y laberíntico, inestable, movedizo, un foco verbal que transporta una duración y que la duración transporta, fluyendo y refluyendo como la marea entre dos continentes. (...) El tiempo, pues, concebido como sincronía absoluta, el rechazo de una diacronía mecánica y fatal, y de aquí lo que obsesivamente cada palabra que escribo está intentando expresar (...) De este tiempo así entendido, ha sido mi ambición que vivo las ficciones que invento, consciente de que más y más me quiero aproximar a la estructura de un poema, que siendo expansión pura se mantuviese físicamente coherente. (Conferencia "¿Una novela de geografía? Tal vez una nueva novela", México, 1998).

En ese lugar geográfico, o en ese territorio existencial que es la novela, se reúnen la ficción, la poesía, los hechos verídicos, la historia, el Yo, los múltiples otros, o, en otras palabras, la memoria y la imaginación que se entretajan para plasmar una cierta *praxis* como estética y ética de la novela. Encuentro de miradas (autor-lector) que ponen de manifiesto una palabra dicha, pero también una palabra siempre por decir, y

...en ese movimiento —sigo con la conferencia de Saramago— se van inscribiendo sucesivamente señales separadas unas de las otras, desde la primera a la última línea, pero coincidentes en la misma hoja, en el mismo plano, o para regresar a mi idea del tiempo, señales que son momentos, que son hechos, vidas que son como un dibujo inscritos en diferentes épocas, pero en una misma infinita pantalla, haciendo así vecinos, parientes, hermanos y, me atrevo a decirlo, coincidentes el nombre de Neandertal y Einstein, *La Divina Comedia* y Mozart, Picasso y *El Quijote*, Auschwitz y La Muralla de China, yo mismo y mis tatarabuelos. (Conferencia "¿Una novela de geografía? Tal vez una nueva novela", México, 1998).

La lectura y la escritura, el que lee o el que escribe desde un presente, cuyo dinamismo hace de la palabra algo contemporáneo y eterno, es el movimiento esencial que requiere el viaje inacabado, incierto, enigmático e inventivo; como ese libro que acompañará a Reis no sólo en la vida que le queda sino en su viaje con Pessoa a la muerte. Se trata de *The god of the labyrinth* de Herbert Quain (que a la vez sabemos que es un libro y un autor inventados por Borges), un libro que:

el tedio del viaje — escribe el narrador— y la sugestión del título lo habían atraído, un laberinto con un dios, qué dios sería, qué laberinto era, qué dios laberíntico, y al fin resultaría una simple novela policiaca, una vulgar historia de asesinato e investigación, el criminal, la víctima, a no ser que, al contrario, preexista la víctima al criminal, y, finalmente, el detective, los tres cómplices de la muerte, en verdad os diré que *el lector de novelas policiacas es el único y real superviviente de la historia que esté leyendo, si no es que como superviviente único y real lee todo lector cualquier historia.* (*El año...*, pp. 21-22) (El subrayado es mío).

¿Podríamos hablar acaso de que el lector, siendo el "superviviente único y real", sería también el único responsable, es decir el único con la capacidad de responder con la palabra del Otro, con la palabra del muerto? Heredero así de las palabras de los otros, el lector es el que reconstruye otro discurso, recuperando de aquel que leyó sólo fragmentos que han quedado en la memoria: ese "quimérico museo de formas inconstantes, / ese montón de espejos rotos", como escribe Borges. Esa memoria es a la que Saramago apela en su novela, pero también en su concepción de la novela. La escritura como la necesidad de recoger esos restos, esos fragmentos que "se quedaron por el camino, irre recuperables, añicos de un espejo roto, la memoria." (*El año...*, p. 176).

El individualismo de Reis, su falta de solidaridad sobre todo con Lidia, su dolor íntimo e in comunicable, lo inclinan cada vez más a una soledad, que si

bien parece que siempre ha vivido, como el mismo Fernando Pessoa, ésta no se refiere solamente al hecho de vivir solo, sino a la incapacidad de "hacer compañía a alguien o a algo que está en nosotros", le explica Pessoa a Reis. También le cuenta que cuando estaba todavía enfermo y acostado en su cama, llegó el médico a verlo, y su media hermana le abrió y le dijo: "entre doctor, aquí tenemos a este inútil, el inútil era yo (Fernando Pessoa), claro, como ve la soledad no tiene límites, está en todas partes, Se sintió alguna vez realmente inútil, Es difícil responder, por lo menos no recuerdo haberme sentido verdaderamente útil, creo incluso que esa es la primera soledad, no sentirnos útiles, Aunque los otros piensen lo contrario, o nosotros se lo hagamos pensar, Los otros se engañan muchas veces, También nosotros." (*El año...*, p.228).

Existe, pues, esa otra soledad en la que uno mismo se puede hacer compañía, o puede acompañar al otro, acaso con el gesto o con la palabra, eso que parece descubrir Ricardo Reis al final de la novela; es decir al final de su vida. Me refiero a esa soledad que, como explica Pessoa, en algún instante le pueda restituir un sentimiento de *utilidad*, un cierto modo de estar con el otro, con él mismo. Un instante que en la novela no sólo será significativo para la vida del personaje, sino que se convierte en la revelación misma que tendrá lugar a través de la muerte del hermano de Lidia. Un desconocido para Reis, y probablemente ese acontecimiento muy particular lo despierta de su letargo para enfrentar lo que está pasando en el país, afuera, pero también dentro de sí mismo, donde puede reconocer su amor por Lidia. Esa muerte (la del hermano de Lidia) que, como tantas otras, de alguna manera Reis presenció, cobra significado porque en ella puede ver su propia muerte e imaginar también la muerte de un hijo que todavía no tiene, en un mundo no muy diferente a ése.

Esa muerte que le descubre su propia fragilidad, su soledad, su impotencia para intervenir en una realidad donde los condicionamientos exteriores se han vuelto tan demolidores que los movimientos interiores ya no pesan nada.

En efecto, el último día de la vida de Ricardo Reis parecía mentira que pudiera ocurrir algo. Cuando entró a bañarse oyó el primer cañonazo, se puso los zapatos, la chaqueta y salió rápidamente. "No eran los barcos de guerra bombardeando la ciudad, sino el fuerte de Almada disparando contra ellos (...). Qué barco es éste, (...) Es el Alfonso de Albuquerque. Era, pues, allí, donde estaba el hermano de Lidia, el marinero Daniel, a quien nunca había visto..." (*El año...*, p.420). Marineros portugueses que se rebelaban en favor de la República Española, y que a pesar de la bandera blanca, de la rendición, el bombardeo siguió, era fácil imaginar la masacre que se había cometido. Ricardo Reis se sentó en un banco, cabizbajo, se levantó, se fue a su casa, y ahí "se tumbó sobre la cama deshecha, ocultó los ojos con el antebrazo para poder llorar a gusto, lágrimas absurdas, esta revuelta no era suya, sabio es el que se contenta con el espectáculo del mundo, lo diré mil veces, qué importa a aquel a quien ya nada importa que uno pierda y otro gane." (*El año...*, p.422). Cuando la muerte se convierte en espectáculo, en el acto fútil que arrebató la singularidad del rostro, es cuando se pierde también la intencionalidad de la mirada, su despliegue hacia lo Otro que está más allá de mí, atada solamente al reducido universo de su cavidad. Pues la implantación del miedo por las fuerzas arbitrarias de la sinrazón ha enceguecido a ese espectador incapaz ya de dar cuenta de lo que ve.

Sin embargo, y a pesar de que ya nada pueda importarle a Ricardo Reis, de asistir a su propia derrota y de pensar que puede contentarse con la derrota

del mundo. A pesar de todo ello, se levanta, se lava, se afeita, regresa al hotel Bragança, donde vivió casi tres meses y conoció a Lidia, la criada con la que se acostaba, escondidos por el miedo a los rumores. El médico, el cliente revolcándose con la recamarera, qué diría el gerente del hotel, qué dirían los empleados; pero esos rumores también los hace a un lado, busca a Lidia e intuye dónde puede estar al tener un hermano "revolucionario"; pero, aún así, pregunta por ella: "salió y no ha vuelto todavía, creo que su hermano estaba metido en el lío ese de los barcos..." (*El año...*, p.423), lo pone al tanto Pimenta, el maletero. El diablo se ha llevado a los marineros y es hora de decir: "Viva España, Viva Portugal". Ricardo Reis buscó el periódico vespertino y leyó los titulares que confirmaban la muerte del hermano de Lidia, Daniel Martins, veintitrés años, "Ricardo Reis quedó parado en medio de la calle, con el periódico abierto, en medio del silencio absoluto, la ciudad estaba paralizada, la gente pasaba como de puntillas, con el índice sobre los labios cerrados, de pronto se alzó un ruido ensordecedor, la bocina de un automóvil, el desquite de dos vendedores de lotería, el llanto de un niño a quien su madre arrastraba por las orejas...". (*El año...*, p.424). De pronto, también, pudo percibir cada detalle de lo que lo rodeaba; acaso en medio de aquella ruidosa banalidad, el poeta recuperaba una mirada que le devolvía la singularidad de cada cosa, la particularidad de cada rostro, como si el mundo apareciera de repente o como si él despertara súbitamente. El trayecto de Reis, su estancia pasajera en Lisboa, su extrañeza instalada en sus hábitos y sus costumbres, hacen de este personaje una revelación paradójica del silencio de lo narrado y del estruendo de la cotidianidad.

Cuando regresó de nuevo a su casa, Lidia no estaba esperándolo, estaría llorando la muerte de su hermano. Llamaron a la puerta, pero no era Lidia, era Fernando Pessoa que venía a despedirse, y también Reis sabía que había llegado el momento de partir con él. Ambos desaparecerán en la oscuridad, al mismo tiempo que un resplandor apenas visible anuncia la extinción de los otros. Como escribe Raymundo Mier sobre la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*, parecería que la aventura civilizatoria repite sus múltiples cegueras: "la luminosidad habría de surgir de las aguas, pero sólo como un relámpago, como una llama frágil y vacilante, solamente para hacer más patente el horizonte de negrura y de enceguecimiento en que se precipita la aventura civilizatoria." (Raymundo Mier en Cohen y Martínez de la Escalera, 2002, p.127).

Finalmente, Reis es como una sombra que no puede intervenir en su entorno, ni con la gente con la que se cruza. Sus relaciones con Marcenda o con Lidia parecen quedarse en la necesidad insatisfecha, en el deseo frustrado de un hombre siempre demasiado ensimismado en sus propias debilidades. Y a pesar de que al final tenga un movimiento, quizá un deseo por hacer el gesto o por decir la palabra, nunca encuentra a Lidia para participarle su movimiento, y antes de que ella pudiera llegar, él se marcha con Pessoa hacia la oscuridad de la muerte. Probablemente resignado al silencio o ensombrecido aún más por el eco de un verso que algún día escribió: "sabio es quien se contenta con el espectáculo del mundo". Este Reis saramaguiano no parece muy contento con ese espectáculo y quizá tampoco con su mera *asistencia*. El último evento al que tenemos acceso por la conciencia de lo que mira Reis es éste: la indiferencia por la vida, la negación que se muestra en el asesinato de Daniel

Martins, rostro que es también el rostro de los rebeldes asesinados. Es quizá el triunfo una vez más de la ceguera de la humanidad, de la barbarie dictatorial, de la violencia civilizatoria. Probablemente José Saramago ahonda en la soledad y el retraimiento de la vida de Reis como imposibilidad de apertura hacia el otro en un panorama de dominio y represión, finalmente ambos personajes, Pessoa y Reis, se dedican a contemplar el estado del mundo. Sin embargo, Reis con esa visión súbita de la muerte y también de su muerte, pudo experimentar acaso toda la *sabiduría* y toda la *verdad* del espectáculo del mundo.

Ricardo Reis, el personaje de Saramago, se convierte en una alteridad que perturba, un extranjero que podemos entender al modo de Kristeva como aquel que "no pertenece a ningún lugar, ningún tiempo, ningún amor. El origen perdido, el imposible enraizamiento, la memoria que se sumerge, el presente en suspenso. El espacio del extranjero es un tren en marcha, un avión en vuelo, la transición pura que excluye la parada," (Kristeva, 1991, p.16). Extranjería que marca aún más su situación pasajera, su eterno trayecto, su ya casi inexistencia, su existir ficticio, como el libro que decide llevarse consigo a su viaje sin retorno —para dejar al mundo aliviado de un enigma. Reis es también el lector eterno que quiere sumergirse en el laberinto interminable de la novela para seguir buscando tal vez ese gesto y esa palabra que todavía faltan, para seguir "contando los cuentos que somos, los cuentos de que estamos

hechos, es decir nada, es decir todo" (Conferencia "¿Una novela de geografía? Tal vez una nueva novela", México, 1998).⁴⁶

⁴⁶ Palabras finalmente que expresan lo que ya había escrito Fernando Pessoa: "Soy los alrededores de una ciudad que no existe, el comentario prolijo a un libro que no se ha escrito. (...) Soy una figura de novela por escribir, que pasa aérea, y deshecha sin haber sido, entre los sueños de quien no supo completarme" (Pessoa, 1993, p.48). Palabras que quedan para seguir leyendo y escribiendo el libro.

LA LUMINOSIDAD DE LA CEGUERA (ENSAYO SOBRE LA CEGUERA)

No nos ha sido posible, no lo hemos querido, ser islas; los justos de entre nosotros, ni más ni menos numerosos que en cualquier otro grupo humano, han experimentado remordimiento, vergüenza, dolor, en resumen, por culpas que otros y no ellos habían cometido, y en las cuales se han sentido arrastrados, porque sentían que cuanto había sucedido a su alrededor en su presencia, y en ellos mismos, era irrevocable. No podría ser lavado jamás; había demostrado que el hombre, el género humano, es decir, nosotros, éramos potencialmente capaces de causar una mole infinita de dolor; y que el dolor es la única fuerza que se crea de la nada, sin gasto y sin trabajo. Es suficiente no mirar, no escuchar, no hacer nada.

Primo Levi

¿Cómo evitar que quedemos, nosotros, también inmersos en otra especie de blancura, que es la ausencia del sentir, la incapacidad de reaccionar, la indiferencia, la alienación?

José Saramago

Los ciegos han sido obligados a expresarse con las palabras de otros y en su nombre, en vez de invocar el suyo propio.

Evgen Bavcar

"Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven". Con esta reflexión termina la novela de José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*, que da fin a una epidemia contagiosa llamada ceguera blanca, pero también es el principio del reconocimiento de que el ojo aun viendo ya no es capaz de reconocer lo que ve. Al contrario de lo que pensaban los griegos acerca de la vista como el más privilegiado de los sentidos, aquél por el que se adquieren más conocimientos y por el que se descubren diversos matices de la realidad, José Saramago pensaría que el ojo ya no sirve para ver, sino que se ha enfermado de una ceguera tal que ya no puede mirarse a sí mismo ni al otro. Para el platonismo, los ojos son el instrumento directo de la sensación física, pero también tienen la capacidad para filtrar y ser cauce por

donde pasa "el manantial de la belleza"; una belleza que es frontera entre el conocimiento sensible y la forma superior e intuitiva del saber. Nada más alejado de la mirada que sobresale en la novela de Saramago. El ojo de la mujer del médico, la única que permanecerá viendo a lo largo de la novela, es el cauce por donde pasa el "manantial de la destrucción" provocado por la desorganización, la búsqueda de poder y, en suma, por la ceguera de la razón humana.

La crítica de Saramago se centra en la visión del hombre a lo demasiado visible y expuesto a un "ojo que se niega a reconocer su propia ausencia", dice uno de los ciegos del *Ensayo*. Esa ausencia de mirada es para Saramago no una excepción a la regla, sino la regla del estado de la vida actual de una humanidad que se ha contaminado con la apariencia excesiva de la realidad visible; de ahí que hable de una "ceguera blanca" que todo lo ilumina. Se pensaba incluso que la oscuridad en que los ciegos vivían no era, en definitiva, más que la simple ausencia de luz, y "que lo que llamamos ceguera es algo que se limita a cubrir la apariencia de los seres y de las cosas, dejándolos intactos tras un velo negro"; sin embargo, la ceguera de los personajes era una "alburá tan luminosa, tan total, que devoraba no sólo los colores, sino las propias cosas y los seres, haciéndolos así doblemente invisibles" (*Ensayo sobre la ceguera*, p.15) (en adelante *Ensayo...*). En definitiva, se trata de una realidad alejada del ojo que la mira, de la invisibilidad de las cosas: lo que está detrás o delante de ellas, su historia y su proyección a un futuro, y como escribe Fernando Pessoa: "No teniendo una idea del futuro, tampoco tenemos una idea de hoy, porque el hoy, para el hombre de acción, no es sino un prólogo del futuro" (Pessoa, 1993, p.154). Para Saramago el hombre de acción, es decir el que asume su responsabilidad, pues sin ésta "quizá no merezcamos existir", es aquel que tiene la obligación de "tener ojos,

cuando los otros los han perdido." (*Ensayo...*, p.287) Así, su novela es la narración de lo que el autor portugués piensa acerca de la responsabilidad de la mirada, una mirada que se encarna en los ojos de la mujer del médico. Aquí es preciso entender la acción no como algo desligado y separado de la mirada que contempla, pues, ¿no son, acaso, como lo piensa Nietzsche, los hombres de acción, sino los contemplativos, los que valoran las cosas y que los hombres de acción sólo actúan en virtud de esa valoración de los contemplativos?

En esta novela, los personajes (una pequeña muestra de una humanidad agobiada por la demasiada presencia de lo inmediato) son despojados de sus espacios conocidos y hundidos en las circunstancias más precarias, buscan entonces satisfacer sus necesidades más elementales. Con un cuerpo cada vez más exhausto y aniquilado, estos hombres y mujeres son víctimas de una ceguera contagiosa; epidemia que es necesario poner en cuarentena. El lugar de encierro es nada menos que un viejo manicomio: demencial laberinto que arrastra a los internos a aferrarse a un mínimo espacio que a toda costa tendrán que defender, para probar más que una lucidez una fuerza; más que la dirección cotidiana de una vida, el sobresalto, el desasosiego por un instinto de sobrevivencia. Así, hasta que una energía ya desgastada o una ceguera ya generalizada rompe las fronteras entre el adentro y el afuera, entre lo visible y lo invisible, entre el Yo y el Otro. Los espacios se confunden en una misma locura, en la que casi todos se hunden en la *más clara* oscuridad de una *civilización* que vive las consecuencias de su barbarie.

En medio de esa degradación de la condición humana, el signo visible que le pone nombre a esa deshumanización es, paradójicamente, la falta del nombre de los personajes. En ese confinamiento de personas siempre

vigiladas, donde todos sufren la misma condición de víctimas de una ceguera que se manifiesta de distintas formas, sólo existen la chica de las gafas oscuras, el niño de los ojos estrábicos, el viejo de la venda negra, el primer ciego, etcétera: ciegos sin nombre, donde unos fungen como opresores de sus mismos compañeros; otros se resignan a vivir en medio de aquel mal, y otros menos, se resisten para no contaminarse totalmente de aquella enfermedad. Quizá lo que salvó al pequeño clan de ciegos guiados por la mujer del médico, fue que nunca se acostumbró a vivir en ese estado de horror y de miseria, nunca se olvidaron de su propia ceguera. En la pérdida del nombre y en el largo recorrido hacia ningún lado, pueden reconocer que dentro de ellos hay algo que no tiene nombre y que eso es lo que los hace ser.

En el centro de esa catástrofe se forma un pequeño grupo de personas alrededor de la única mujer que conservará la vista, todos en busca de comida y de un sitio en donde dormir: "Volvemos a la horda primitiva, dijo el viejo de la venda negra, Con la diferencia de que no somos unos cuantos millares de hombres y mujeres en una naturaleza inmensa e intacta, y si millares de millones en un mundo descarnado y consumido, Y ciego, añadió la mujer del médico." (*Ensayo...*, p. 292). Este grupo será el protagonista de la catástrofe del mundo que se encuentra ya en el umbral de la destrucción: entre la pérdida del agua, de la energía eléctrica, la lucha por la comida y el incesante deambular de un lado a otro buscando algo a qué aferrarse. Todo ello en un ambiente de indiferencia por el que está al lado, ciegos guiados por la ley del más fuerte o por una ceguera más poderosa y, sobre todo, envueltos en una violencia que poco a poco se va gestando en nombre de la sobrevivencia; como siempre suele justificarse, una

violencia en nombre de dios, en nombre de la libertad o de una "guerra humanitaria".

Esa humanidad ciega se hunde cada vez más en el excremento, la basura y en los horrores de la condición humana cuando el hambre se convierte en el centro de sus vidas. Por otro lado, en ese pequeño grupo que se mantiene unido, en una minoría, se abren las rutas para recorrer no sólo una ciudad que huele ya a podredumbre humana, sino también para reconocer ese olor en sus propios cuerpos; pero, por otra parte, será el trayecto en el que construyan un particular modo de vivir, una cierta comunidad que expone su desnudez y su fragilidad a una mirada (la de la mujer del médico) cansada ya de no encontrarse con otros ojos que la miren, agotada de ser el único testigo de la catástrofe: "Por primera vez desde que entraron allí, la mujer del médico se sintió como si estuviera detrás de un microscopio observando el comportamiento de unos seres que ni siquiera podían sospechar su presencia, y esto le pareció súbitamente indigno, obsceno, No tengo derecho a mirar si los otros no me pueden mirar a mí, pensó." (*Ensayo...*, p. 80). Quizá porque la mirada es el tránsito entre el que mira y lo mirado, y lo mirado no sólo como objeto, sino como aquello que adquiere la condición de *mirante*, es decir, cuando lo mirado me mira. Por ello, el mundo que se asoma en el *Ensayo...* es un mundo que parece estático, muy cercano a la indiferencia y a la muerte, porque si lo mirado ya no mira, o si la mujer del médico ya no encuentra otros ojos donde mirarse, ya no hay movimiento entre lo visible y lo invisible, puesto que ahí la regla es la ceguera total, y la excepción, una cierta mirada. Una mirada por donde se cuele la del autor a un mundo que cada vez más desaloja la *oscuridad* por objetivos más *luminosos*, y esto puede ser, según Saramago, un claro engaño cuando miramos, apenas de reojo, el estado de la

vida actual. Por ello, afirma que "el escepticismo del *Ensayo sobre la ceguera* es radical porque se enfrenta, esta vez directamente, con el mundo"; y más adelante explica que "lo que llamamos estado del mundo es el estado de la desgraciada humanidad que somos (...) ¿Culpas? Oigo decir que todos las tenemos, que nadie puede enorgullecerse de ser inocente, pero me parece que semejantes declaraciones, que aparentemente distribuyen justicia por igual, no pasan, si acaso, de espurias recidivas mutantes del denominado Pecado Original, sólo sirven para diluir y ocultar, en una imaginaria culpa colectiva, las responsabilidades de los auténticos culpables. Del estado, no del mundo, sino de la vida." (Saramago, 1997, p. 592).

Saramago nos alerta de la indiferencia a lo Otro, no solamente como prójimo, como el que está frente a mí, sino también la ceguera a un porvenir cada vez más limitado de posibilidades. Así, la ceguera no sólo como un evento excepcional, como el horror inimaginado de un espacio ensombrecido por el horror, sino también como el mal que día con día se filtra en la experiencia humana. Al no ser capaces de ver esa ceguera se corre el riesgo de vivir en la inercia y la automatización y, con ello, en la degradación de lo humano, en la deshumanización. Si no se reconociera ese *mal* como un Otro, simplemente se asimilaría y se identificaría a lo Mismo, la humanidad se acostumbraría a su presencia hasta que desapareciera su forma monstruosa. Por ello, quizá una novela como ésta sea capaz de abordar el límite de la experiencia humana arrancando al sujeto de sí mismo. El *Ensayo sobre la ceguera* muy bien pudiera ser la alegoría de lo que Levinas describe de la historia: "como ceguera a lo Otro y laboriosa procesión de lo Mismo".

La novela se descompone en imágenes que nos va narrando la mujer del médico, imágenes que funcionan como una lente por la cual podemos ver diversas situaciones. En esa narración existe una mirada crítica, que se da como choque entre lo que la mujer ve —una humanidad desmoronada, sumida en la podredumbre y la impotencia frente a una violencia demasiado evidente— y lo que los otros son incapaces de ver, a pesar de que son ellos mismos las propias víctimas de esa ceguera. Será entre la ceguera y la mirada como podrá cuestionarse la realidad y la vida de cada uno de ellos.⁴⁷ "La mujer del médico le dijo al marido, El mundo está todo aquí dentro." (*Ensayo...*, p.116).

Saramago bordea el límite entre la lucidez y la ceguera, puesto que la manera de mirar de la mujer del médico está contaminada por la ceguera de los otros, y la ceguera de los que la rodean está permeada precisamente por su mirada. Quizá por ello para Saramago la mirada oblicua implica la otra parte, aquella a la que hace referencia Maurice Blanchot: la que deja de permanecer en la seguridad de las formas o en la superficie de las cosas, la que trasciende la representación, la que, finalmente penetra en lo más interior, es decir en la más invisible. El escritor portugués logra que el acontecimiento más insignificante se abra a la perplejidad de la mirada en una proyección heterogénea que impide la identificación entre el que mira y lo mirado; más bien, hace que su acercamiento a la realidad sea de manera oblicua, como un constante desplazamiento, no solamente para dar la vuelta a las cosas, sino también para completar de nueva cuenta lo que se ve. Con esa mirada, pues, Saramago mira la historia, las

⁴⁷ Según Saramago es la fuerza de la costumbre de los hombres lo que les ha impedido ver. "El ver sin estar acaba siendo ver sin sentir, lo que plantea considerables cambios en nuestro modo de percibir y valorar el espectáculo del dolor y la sangre de los demás. Cuando estas imágenes de horror ya no son una excepción y se confunden con otras de pura banalidad, sin conciencia del origen y desenlace de unas y otras, el marco de nuestra sensibilidad está siendo expuesto a una nueva sustitución" (Bilbeny, 1997, p.23).

relaciones de poder, los evangelios y el mundo. Y es que el mundo, tal como hoy lo conocemos, está fragmentado en una multiplicidad de temas y acontecimientos de los que solamente nos llega su reflejo a través de medios que oscurecen y hacen más compleja nuestra mirada. El pensamiento no es una mirada que fija la identidad de las formas "es gesto, salto, danza, —como escribe Foucault— desviación extrema, tensa oscuridad". (Foucault, 1999, p.327).

Saramago recupera en sus novelas el acontecimiento como experiencia; esto es, aquella experiencia que está vinculada a un ojo que mira algo determinado, y ese instante entre el que mira y lo mirado se convierte en un momento particularísimo como un aquí y un ahora en un acto totalmente singular, o como lo llama Saramago, en una "aparición" que "durará mientras dure la vida":

Desde muy lejos se aproximó una brisa que era un murmullo. Movi6 los tallos tiernos de los hierbajos, las navajas verdes de los cañaverales, hizo ondular en un estremecimiento de luz las aguas pardas de la charca, alz6 como una ola las ramas extendidas, envolvi6 al muchacho en un r6pido remolino —y sigui6 adelante hasta el 6rbol que lo esperaba. Y subi6 por el tronco y por las ramas, murmurando siempre. Y las hojas volvieron hacia la luna su faz oculta, y todo el 6rbol se cubri6 de blanco hasta la rama m6s alta. Y a los ojos deslumbrados del muchacho, tr6mulo ahora de conmoci6n y asombro, la aparici6n del haya milagrosa se mostr6 en un vertiginoso segundo —que durar6 mientras dura la vida." (Saramago, 1999a, p.25).

¿Qu6 es la aparici6n sino aquello que nos sale al encuentro?, aquello a lo que simplemente no podr6amos sustraernos, una experiencia imposible de negar, pero quiz6 cada vez menos visible. En esa incapacidad se vislumbra la torpeza del pensamiento o, m6s a6n, la indiferencia para reaccionar frente a lo que nos rodea: "Qui6n sabe si entre estos muertos no estar6n mis padres, dijo la chica de las gafas oscuras, y yo aqu6, pasando a su lado, y no los veo. Es una vieja

costumbre de la humanidad ésa de pasar al lado de los muertos y no verlos, dijo la mujer del médico." (*Ensayo...*, p. 340).

Nos encontramos así en una época que exalta de manera exacerbada el sentido de la vista. Muy distinta a la exaltación griega que consideraba al ojo como el sentido por el cual se tenía acceso a la divinidad y a la belleza. Se miraba, quizá, buscando la invisibilidad de las cosas, el otro lado por el cual se adquiriría un mayor conocimiento de sí mismos y de lo que los rodeaba, del alma y el cuerpo. No es exagerado, entonces decir que pensamos con el sentido de la vista, el sentido de alguna manera más privilegiado en Occidente, y por lo que muy bien Saramago podría llamar a esta época como la "era del espectáculo", donde lo luminoso es lo que resalta, lo que llama la atención, lo que fija a la mirada. La exterioridad está ahí, apelando a la mirada; sin embargo, ésta se ha ensombrecido cada vez más por lo visto; como si se cubriera no de tinieblas sino, por el contrario, de una luz demasiado deslumbrante. Quizá estos sean tiempos no de la flama que permite estar en el umbral entre la oscuridad que está más allá de la luz que se refleja, y el pequeño entorno que alumbra cada paso; sino más bien, tiempos de *encandilamiento*, parecería que ya no hay posibilidad para la oscuridad, para el claroscuro. Ya no hay recovecos oscuros, pasajes con tinieblas que nos permitan imaginar lo que hay del otro lado. La oscuridad se ha vuelto peligrosa, por eso todo se ilumina demasiado. La ceguera de la que habla Saramago es una ceguera no oscura, sino siempre con luz, una ceguera blanca, que en su luminosidad pretende mostrar, encandilar, convencer, haciendo de lo exhibido el centro en el cual las miradas se tendrían que fijar, pero descartando todo lo que no le conviene. Centro que también es acontecimiento, acción, palabra. La falsa luminosidad, la claridad

que aparece es quizá más ennegrecedora. La modernidad ha desalojado lo oscuro de lo luminoso, es decir ha pretendido tener la claridad de las certezas en sus manos, para de pronto darse cuenta de que esa luminosidad no le ha dado sino una mayor ceguera. La mirada de la mujer recoge la escoria, los escombros y la muerte que a cada paso se encuentra, su olor nauseabundo que ahoga a la gran ciudad; también refleja el cansancio de la demasiada iluminación que ahuyentan a la razón y a la palabra.

La mirada de la mujer del médico es la que le sirve al autor como una gran lente por la cual se puede ver la inmundicia, la fragilidad, la crisis del hombre y, por tanto, de una humanidad que ha perdido *el sentido*. En ella se concentra la totalidad de la verdadera responsabilidad por los otros, la que asume en un momento la terrible tarea de mirar: "Yo soy la que nació para ver el horror del mundo", nos dice. El poder de la visibilidad que rodea la existencia de los hombres les ha arrancado la mirada a lo más lejano, y sólo les ha dejado la mirada a lo más próximo, a un presente que se tambalea entre la ceguera de un pasado y la incapacidad para vislumbrar lo por venir. Como escribe Walter Benjamin a propósito de Baudelaire cuando describe los ojos que han perdido la facultad de mirar: "las miradas son tanto más subyugadoras cuanto más honda es la ausencia superada del que mira. En esos ojos que sólo reflejan no está la ausencia aminorada. Por eso no saben nada de lejanías". (Benjamin, 1998, p.165).

La realidad, parece decirnos Saramago, ha perdido su poder sugerente, transformador, su invisibilidad; a cambio, ha ganado el dominio y el poder del hombre sobre todo aquello que ve: rostros sin nombre, reproducciones en serie que han destruido, como dijera Benjamin, el aura de las cosas; y, del mismo

modo, lo que estorba a su visibilidad lo extirpa, lo desplaza, lo mata. Mirar desde los nombres conocidos, las certezas aprendidas o los valores implantados, es seguir imponiendo una mirada y no dejando que lo Otro nos mire, para entonces recuperar la capacidad de "alzar la vista" y experimentar el aura de los fenómenos que nos rodean: "sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos", y poder decir "Esto me mira"; del mismo modo, añadía Benjamin "ésta es una de las fuentes mismas de la poesía" (Benjamin, 1998, p. 163).

Así, Saramago describe en su novela lo visible como la ceguera a lo Otro, como la incesante procesión a lo Mismo, a lo conocido, a lo asimilado ya por hábito y la costumbre. La mirada de la mujer del médico se enfrenta a las consecuencias de esa ceguera cada vez más profunda, para llegar al abismo que está frente a los ojos de los hombres y que éstos no alcanzan a ver. Su mirada, entonces, se altera, se transforma frente a la ceguera que la mira: "Ojalá no sea fiebre, pensó. No lo sería, sería sólo una fatiga infinita, unas ganas locas de envolverse a sí misma, los ojos, ah, sobre todo los ojos, vueltos hacia dentro, más, más, más, hasta poder alcanzar y observar el interior de su propio cerebro, allí donde la diferencia entre el ver y el no ver es invisible a simple vista" (*Ensayo...*, p. 184). Esa mirada se entrecruza, paradójicamente, con la ceguera del cronista-narrador. Como si no sólo la mirada estuviera muerta, sino también la palabra; esa "muerte de la palabra" que los propios ciegos anuncian en la novela. Acaso por la imposibilidad de nombrar cuando se traspasan los límites de la violencia y de la muerte. Como dice la mujer del médico cuando llega con otras mujeres ciegas, después de haber sido violadas por una ceguera con más poder, "murió, simplemente, no importa de qué, preguntar de qué ha muerto alguien es estúpido, con el tiempo se olvida la causa, sólo la palabra queda, Murió, y

nosotras ya no somos las mismas mujeres que de aquí salimos, las palabras que ellas dirían ya no las podemos decir nosotras, y en cuanto a las otras, lo innominable existe, y ése es su nombre, nada más." (*Ensayo...*, p. 210). Lo innombrable como la invisibilidad, existen quizá en la dimensión de una alteridad infinita que traspasa todo lo dicho y lo visible. La mirada saramaguiana quiere descomponerse, desintegrarse, destruirse, dejar de ver, "cerrar los ojos para ver", para mirar con otra mirada: aquella que nos vuelva hacia una intimidad más profunda,

Para Saramago la mirada oblicua es la que está atravesada por el error, la duda y la sospecha, es la que pone en cuestión lo que se mira o la que hace pensar en la posibilidad de otra respuesta a lo establecido, pensar que no hay verdades definitivas. Como dice Albert Camus pensar no es unificar, hacer familiar la apariencia bajo el rostro de un gran principio. Pensar es volver a aprender a ver, a estar atento, es dirigir la conciencia, es hacer de cada idea y de cada imagen a la manera de Proust, un lugar privilegiado. En este sentido, el lugar que Saramago privilegia en esta novela es acaso el nombre de lo visible, un nombre deshabitado y vacío y que, de alguna manera, se convierte en el centro de la búsqueda de cada uno de los personajes.

La manera como la mujer del médico relata a los otros todo lo que ve, es una forma no solamente de informarles sobre la situación del mundo, sino, sobre todo, es un relato de alguien que puede testificar porque vive la ceguera de los otros; testigo que da voz y nombre a lo que se ha vuelto invisible para los otros, los ciegos. Su percepción del mundo hace que las situaciones dejen de ser sólo eventos para convertirse en experiencias, en acciones. Al relatarlas, al fusionarse con lo que está afuera de ella, al reflexionar sobre lo que ve, al

asimilar la realidad hasta el grado de vomitarla es cuando puede entonces en un mismo acto: mirar y matar; mirar y amar, mirar y compadecer, mirar y comprender. Quizá es la mirada del testigo único, aquella que tiene el poder de valorar y actuar al mismo tiempo, como si hubiera añadido a su capacidad visual la capacidad de intervenir, de responder, de hablar.

Esa comunidad está cercada por la fragilidad, por la susceptibilidad de espíritu y de cuerpo. En ese lugar, la arquitectura, la estructura de la ciudad importa muy poco a la mirada de Saramago. La mirada de la única testigo que queda para ver la irracionalidad humana se fija precisamente en eso, en los individuos perdidos o más bien en la mirada ausente de los hombres. Esto hace que la mirada de la mujer del médico se centre más en los espacios cerrados, como el manicomio que utilizan para tenerlos en cuarentena, o la casa de la chica de las gafas oscuras, o su propia casa a donde finalmente llegan. Son los principales lugares donde se desarrolla la trama; aunque también hay un recorrido por la ciudad, que tiene una única finalidad: la de buscar un sustento para seguir sobreviviendo. En ese nomadismo del grupo de ciegos que va de un supermercado a otro, o de una casa a otra, pareciera como si descendiera a los infiernos, donde la muerte y el deambular de los hombres, que más parecen fantasmas, es lo que penetra en la mirada atenta de la mujer, que al mismo tiempo busca ir hacia dentro de sí misma. Quizá esa mirada íntima sea la que pudiera construir otra manera de habitar una casa, una ciudad, un cuerpo. Levantar la vista para reparar en lo que la mira, para presenciar la aparición del mundo, de lo Otro.

Saramago sabe, probablemente, que los hombres se confían demasiado al poder supremo de la mirada, y que se arriesgan muy poco para sumergirse en

los horizontes que están perdidos, en los terrenos baldíos o en el corazón de las tinieblas por temor a perderse en la invisibilidad y en la incertidumbre de una realidad que siempre se escapa, porque la "visión de algo invisible equivale a una ausencia sin fin" (Blanchot, 1992, p.124) y la ausencia más profunda no puede coincidir sino con la muerte. Mirar el mundo, pues, con el ojo de la pérdida, del vacío, de la ausencia, de la invisibilidad, es ya quizá transformar la manera de tener acceso a lo Otro.

La mirada lúcida, parece decirnos Saramago, no tiene coartada, te enfrenta a otro sitio, te empuja, te revela otra cara, te obliga a actuar de la manera menos pensada, te despoja de prejuicios e ideas dadas por supuestas como naturales; la mirada te expone, te altera. No es gratuito que la mujer del médico tenga que matar cuando nunca antes lo había pensado, al verse obligada a presenciar la violación, el abuso de poder, la violencia que sólo puede provocar la ceguera más atroz: la que es incapaz de sospechar siquiera la presencia de lo humano. En esta tensión entre lo humano y lo inhumano es donde parece escribirse la novela; el escritor lusitano es capaz de penetrar ahí donde el ojo conforme y resignado es ciego. Con el final de la novela, es decir con el reconocimiento de la ceguera, podemos imaginar una mirada que desea ser redimida al tomar conciencia de la propia ceguera, y desear por fin otra manera de mirar, otra forma de percibir la realidad.

Por ello, sólo reconociendo la catástrofe allí donde la mirada dominante ve progreso, es posible articular un pensamiento capaz de romper los mitos y las certezas. Sólo en la medida en que ambas dimensiones (civilización-catástrofe) se hicieran presentes, sería posible construir un pensamiento crítico de la dominación y abierto a la esperanza y a la redención. Un pensamiento

que sea capaz de ir más allá de los sueños mercantiles del progreso, que sea capaz de detenerse entre los escombros que va dejando la marcha inexorable hacia el futuro, solamente puede fundarse en ese punto de conjunción donde habitan la catástrofe y la redención.

No coincidir demasiado con lo que tenemos enfrente es sospechar, dudar de que la realidad corresponda a lo que hemos aprendido que debería ser, o que concuerde con el nombre que le hemos dado. Una relación no coincidente del todo es también una relación inconclusa, que siempre se está haciendo, transformando, tanto lo que se mira como el que mira. No hay imágenes fijas como no hay hombres fijos, hechos de una vez y para siempre; se trata más bien de aquello que incesantemente está por decirse, por vivirse, por mirarse. Descifrar nuevos espacios en esas grandes verdades que acechan a cada paso de nuestras vidas, en lo ya dicho, es destruir, incomodar o confrontar el nombre que nos dieron, para acercarnos, quizá, cada vez más al nombre que tenemos, o, a lo sin nombre: "dentro de nosotros hay algo que no tiene nombre, esa cosa es lo que somos", dice la chica de las gafas oscuras (*Ensayo...*, p. 314).

EL DESORDEN DEL NOMBRE (*TODOS LOS NOMBRES*)

Conoces el nombre que te dieron, no
conoces el nombre que tienes.

José Saramago

Así que para él no basta abrir los ojos.
Si quiere ver, tiene que dirigirse
primero hacia la cosa que se mueve,
pues la visión es un proceso que
solicita a todo el cuerpo. Y si bien
primero es testigo de la cosa que él no
es, una vez dado el primer paso, se
vuelve parte integrante de un
movimiento que desconoce fronteras
entre el yo y el objeto.

Paul Auster

Levantarse, tranvía, cuatro horas de
oficina o de fábrica; comida, sueño, y
lunes, martes, miércoles, jueves,
viernes, sábado al mismo ritmo: esta
ruta se sigue cómodamente la mayor
parte del tiempo. Únicamente que un
día surge el ¿por qué? y todo
comienza en este agotamiento teñido
de asombro. 'Comienza' esto es lo
importante. El cansancio se encuentra
al final de todos los actos de una vida
maquinal, pero inaugura al mismo
tiempo el movimiento de la conciencia.
La despierta y provoca las
consecuencias. Las consecuencias,
esto es, la vuelta inconsciente a la
cadena o el despertar definitivo. Tras
el despertar llega, con el tiempo, la
consecuencia: suicidio o
restablecimiento.

Albert Camus

Las palabras de Albert Camus que cito en el epígrafe parecen describir la situación del personaje principal de la novela *Todos los nombres*. En términos generales es la vida cotidiana, monótona, casi maquinal de un hombre llamado José, que vive con lo necesario, en la seguridad de una casa, de un empleo y de una rutina en la que no tiene que pensar demasiado, ni mucho menos decidir. Sólo que un día surge el por qué, o el "agotamiento teñido de asombro", como lo llama Camus; y si bien el cansancio es lo que se encuentra al final de una vida maquinal, inaugura también el movimiento de la conciencia,

o un despertar que provocará consecuencias en la vida de don José como lo veremos más adelante. Lo interesante será el ver cómo Saramago asocia ese despertar de la conciencia del personaje con un evento ajeno a su propia voluntad y totalmente azaroso. Una de las particularidades de la escritura saramaguiana es precisamente la *aparición*, como la llama él, de lo que existe; es decir, un acto, una persona, un acontecimiento, un objeto, en suma, algo de lo cual, el personaje no se ha percatado de su existencia, pero que ahí está. Se requiere entonces estar atentos para poder captar y asimilar una exterioridad que se escapa. En todo caso, se trata de una mirada lúcida capaz de aprehender la exterioridad del ser; lo importante en la vida de este personaje es que después de captar lo que el azar le ofrece (la ficha de una mujer desconocida), toma una decisión y da un giro a su vida. Es decir, toma conciencia de su actuar: de lo que lo motiva y de sus consecuencias. El saber el por qué de tal o cual acción o lo que ésta significa, es lo que Jacques Derrida llamará una "acción responsable"; puesto que, según el filósofo francés, generalmente entendemos la responsabilidad como un compromiso con el obrar, con el hacer o la decisión, sin apelar a la conciencia o a la constatación teórica: "para ser responsable hace falta poder responder a lo que quiere decir ser responsable" (Derrida, 2000, p. 33). No solamente se trata de adquirir un compromiso, a lo cual también nos podemos acostumbrar, sino saber responder por qué soy responsable de eso. Una decisión que anuncia la necesidad de una incesante actualización de la reflexión sobre los actos.

En este camino, la vida de un hombre cualquiera, rutinaria y establecida, toma otra dirección y opta así por un rumbo que implica una toma de conciencia de su propio actuar y, por ello, una decisión que responda a sus

causas y a sus fines. El personaje de esta novela, don José, trabaja en la Conservaduría General del Registro Civil, se mueve entre los archivos y los ficheros que guardan los nombres de individuos que nacen y mueren diariamente. Así, la realidad de don José aparece en medio de un laberinto de nombres sin referente, es decir sin un rostro ni un cuerpo que responda al nombre, de tal modo que el vínculo entre ambos ha dejado de tener relevancia para las funciones burocráticas y administrativas del registro de los nombres.

Por otro lado, en sus ratos libres, don José se da a la tarea de coleccionar noticias en revistas y periódicos sobre personajes famosos; pero para otorgarles mayor fiabilidad a las reconstrucciones de esas vidas, decide completarlas con los datos del Registro Civil donde trabaja. Sin embargo, en esa labor transgrede los límites establecidos por la Conservaduría, ya que tiene que entrar de forma clandestina y arriesgarse a ser descubierto. En esa tarea, en la que intenta reunir los acontecimientos de los personajes que colecciona, las fechas de nacimiento y quizá de muerte, si fuera el caso, de los nombres respectivos, se encuentra azarosamente con *otro* nombre, desconocido y no seleccionado por él. Este nombre que tampoco el lector sabe, se mantiene en el silencio y, por tanto, en el misterio; del mismo modo, será el inicio del trayecto que don José tendrá que recorrer, al poner en acto su decisión y responsabilidad para seguir su propia conciencia. Esta aventura se convertirá en el centro del relato y de su propia vida.

Saramago opta así por la aventura y el riesgo, por la transgresión a un orden establecido en el archivo de los nombres. Se trata de una mirada que se atreve a abrir brechas y caminos que impliquen, además de la resonancia con la realidad, también lo que ésta tiene de inagotable o inexpresable en su

presencia. Quizá, la mirada, en este caso de don José, como una manera de abordar el nombre que se tiene, y ésta es precisamente la idea que expresa Saramago en el epígrafe de la novela: "conoces el nombre que te dieron, no conoces el nombre que tienes." (Tomado del *Libro de las Evidencias*; un libro que, a la manera borgeana, Saramago ha inventado, y del cual ha dicho que nos olvidamos de lo evidente de tan conocido, dejamos de ver la realidad porque nos hemos acostumbrado a ella. De ahí la necesidad de volver la mirada, de nueva cuenta, a esos órdenes que se han quedado paralizados en el tiempo, en los nombres dados, éstos que cada vez menos nos conciernen).

En efecto, para don José ver el expediente de la mujer desconocida no sólo es un acto físico, sino que implica un compromiso íntimo. Desde el momento en que se plantea rastrear la vida de esa mujer, seguir las huellas que lo pudieran llevar a ella, don José transgrede el propio ritmo de su vida y opta por la subversión individual contra la opresión de las autoridades y contra una vida maquina. En este sentido recurro de nuevo a las palabras de Derrida cuando escribe que no hay responsabilidad "sin ruptura disidente e innovadora con la tradición, la autoridad, la ortodoxia, la regla o la doctrina..." (Derrida, 2000, p.35). Pareciera que la responsabilidad necesitara de la incesante constatación no con el orden establecido, con la tradición o autoridad sino con la conciencia propia, con la misma decisión; y quizá es imprescindible la ruptura con aquello, puesto que si no rompemos cabría el peligro de disolver la propia responsabilidad en los deberes y obligaciones colectivos; lo cual negaría la posibilidad de responder al saber temático de lo que se hace y de lo que significa la acción.

Siguiendo con la novela, veremos que es el sentido de la responsabilidad al poner en acto una decisión y a actualizarla constantemente, lo que lleva a don José a elegir una postura propia, distinta a la que venía obedeciendo a lo largo de los años en la Conservaduría. En esta novela, Saramago muestra la raíz ética de un evento tan insignificante en la vida de un hombre no menos insignificante. Esta raíz ética no conduce a una relación simétrica con el Otro⁴⁸, puesto que don José nunca logra estar frente a frente con la mujer desconocida y ni siquiera es eso lo que pretende. En todo caso, estaríamos hablando de una ética en el sentido levinasiano, donde el Yo no puede ser sino frente al Otro que siempre se le escapa. Una relación que Levinas ha llamado infinita y asimétrica, ya que ese Otro existe más allá de lo pensado y es a causa de ese acrecentamiento, de ese más allá, como la idea de infinito se convierte en deseo. Se trata de la desmesura del pensamiento y de entrar en relación con lo inasible (Cf. Levinas, 1993, p.63); una ética abierta a lo radicalmente Otro, sin culminación, sin un objeto determinado o una verdad preestablecida.

Don José, simplemente, es el nombre del personaje de esta novela, y aunque tiene un nombre con los apellidos que lo distinguen de otras personas, "nunca le sirve de nada pronunciar el nombre completo, dado que los interlocutores sólo retienen en la memoria la primera palabra, José...". (*Todos los nombres*, p.19) El don quizá lo agregan los otros por respeto, por obligación o por simple costumbre. La rebeldía de don José, que parece concentrarse en

⁴⁸ José Saramago se ha referido a esta novela, como aquella que se "puede resumir en la búsqueda del otro. No es del otro de uno mismo, sino del otro, del que está fuera. No otro como pareja ni otro como altruismo. Es el enigma de la existencia. El otro que se busca no se encontrará jamás. ¿Quién es el otro? No sabemos quién es el otro. No llegarás nunca a saber quién es tu padre, ni quién es tu madre, ni tu pareja. Tú te acercas y acercas y acercas, pero no llegarás nunca, porque el otro es el otro por excelencia." (Entrevista en *La Jornada*, 157, 8 de marzo, 1998, p.32).

un acto absurdo —buscar a una mujer desconocida— hace que recupere, de alguna forma, una humanidad arrebatada por el sistema. Esa búsqueda será la que lo redima de la *mecanización* de una vida entregada completamente a la fuerza del trabajo. Una búsqueda sin ninguna razón particular, lo que la hace aparecer como *irracional* frente a una lógica funcional y ordenada, que no permite la irrupción de lo desconocido, de lo caótico, de la pérdida, de la decisión particular, de lo absurdo; en suma que prohíbe la libre dirección de un pensamiento. La novela revela la idea de un poder autoritario, disciplinado, uniforme, que quiere borrar la individualidad, el rostro, el nombre para hacer una sola masa, un solo paquete que posibilite mucho más su control, olvidando la *diferencia*, fusionando a los individuos en una compacta y anónima totalidad, sin reconocer nada que los distinga.⁴⁹ De ahí la necesidad de don José por mantener su búsqueda en secreto; y será el secreto de su decisión lo que le permitirá *liberarse* de ese poder.

En la Conservaduría todos tienen una función, una jerarquía, un escritorio, una tarea, una obligación, un jefe, una cabeza. Todos están en un sitio determinado, así como los nombres de los vivos se encuentran en un lugar y los de los muertos, en otro; sin mezclarse, separados y ordenados según los nacimientos y las muertes registradas. Estos ámbitos, el de los vivos y el de los muertos, se encuentran delimitados según la lógica convencional al dividir lo bueno de lo malo; lo vivo de lo muerto; lo cultural de lo natural; etc. La primera transgresión de don José no es tanto mezclar estos ámbitos como ingresar en

⁴⁹ Como ha escrito Alain Finkielkraut acerca de los sistemas totalitarios: "Uncontrollable multitudes take the shape of a multiform being, manageable and disciplined. That is how humanity appears in a total war, in which existence is converted into energy and every individual—in the factory and on the front—is reduced to being part of the machine, a bit of willpower, a cog in the wheel. When the political movements raise this specter as their highest value, we call them *totalitarian*." (Finkielkraut, 2001, p.74).

ese laberinto de fichas cuando no debía hacerlo. Al irrumpir de noche y en secreto en la Conservaduría, a través de una pequeña puerta que lo separaba de su casa, para buscar las fichas que completaran el registro de las personalidades famosas que coleccionaba (dirección, hijos, matrimonio, bautizo, etc.) se cuela una que él no había seleccionado conscientemente. Quizá de ahí que don José reaccionara frente a la aparición azarosa de un nombre que en ese momento no esperaba ver: la ficha de una mujer común, es decir, una mujer que no siendo famosa era tan insignificante como el mismo don José. Los otros nombres que coleccionaba eran personajes famosos, con una vida pública de todos conocida y que don José recorta y ordena, reconstruyendo el historial de cada uno de ellos. Probablemente por esa inesperada identificación con alguien igual a él no pudo dejar de mirar esa ficha, como si de repente ella tuviese más importancia que todos los otros, por ser desconocida, pero también por estar en sus manos, y no en los ficheros junto con todos los nombres desconocidos.

Así, sin entender demasiado una acción que ya había cometido, "perseguía en el laberinto confuso de su cabeza sin metafísica el rastro de los motivos que lo habían llevado a copiar la ficha de la mujer desconocida, y no conseguía encontrar uno solo que hubiese podido determinar, conscientemente, la inopinada acción." (*Todos los nombres*, p. 44). El personaje reacciona por lo azaroso de la aparición, un acontecimiento que para don José tiene el peso de un signo, es decir un *gesto*, un hecho que dice algo más de lo que visiblemente revela. Esa otra ficha que aparece, impacta a don José, quizá y, precisamente, por su desconocimiento, porque nada sabe de ella, porque es la aparición de una mujer como cualquier otra; y será ese no-

conocimiento e incertidumbre lo que lo impulse a la búsqueda y al desvío de su vida rutinaria, y a inaugurar a sus cincuenta y tantos años aventuras y riesgos que nunca imaginó que podría vivir.

En ese movimiento, que en realidad es un movimiento hacia el Otro, en lugar de completarlo o contentarlo, lo pone en una situación que, a decir de Levinas, "por un lado, debiera dejarme indiferente y no concernirme: '¿Qué he ido a buscar en este lío? ¿De dónde me viene ese choque cuando paso indiferente ante la mirada del Otro?' La relación con el Otro me cuestiona, me vacía de mí mismo y no cesa de vaciarme al descubrirme recursos siempre nuevos." (Levinas, 1993, p.56). Este choque es el que presenciamos cuando vemos que don José no se puede desligar de aquel descubrimiento. En la atención desmedida que presta a ese nombre, se le revela también *otro* lugar desde el cual puede abordar su realidad, para saberse extraviado y exiliado en medio de la misma rutina y de las mismas cosas. La mirada es una manera de estar en el mundo, de hacer frente a la indiferencia y al *choque*. Esta mirada a lo Otro, esa búsqueda del nombre será también el trayecto para encontrar otras formas de habitar el mundo, de habitar el nombre que tenemos.

El *encuentro* con el nombre de la mujer desconocida, más no la *reunión*⁵⁰ con ella, significa percibir la otra mirada que lo mira; pues, no sólo la mirada capta al mundo, sino también el mundo, en la diversidad de sus formas, atrapa a la mirada atenta, aquella que todavía puede percibir diferencias; es decir, la que se contrapone a toda indiferencia. Por ello, don José desde que encuentra esa ficha parece atrapado por el nombre o "tomado por una

⁵⁰ "An encounter, not a meeting; a revelation, not an unmasking. There is certainly a lot to read in a human face," (Finkelkraut, 2001, p.33) escribe Finkelkraut refiriéndose al evento ético levinasiano en la revelación del Rostro

decisión", como reflexiona el narrador de la novela, "En rigor, no tomamos decisiones, son las decisiones las que nos toman a nosotros. La prueba la encontramos, en que nos pasamos la vida ejecutando sucesivamente los más diversos actos, sin que cada uno vaya precedido de un periodo de reflexión, de valoración, de cálculo, al final del cual, y sólo entonces, nos declararíamos en condiciones de decidir si iremos a almorzar, a comprar el periódico o a buscar a la mujer desconocida. Por estas razones, don José, aunque fuese sometido al más intenso de los interrogatorios, no sabría decir cómo y por qué tomó la decisión...", (*Todos los nombres*, p.47). En un diálogo imaginario, Saramago ubica a don José en una especie de autointerrogatorio, donde la voz del personaje se descompone en otras voces que lo ponen en cuestión; como ésa que aparece cuando mira el techo de su casa —o mejor su pequeña habitación, que forma parte también del edificio de la Conservaduría, como si su vida privada fuera una prolongación del trabajo que realiza—, cuando se mira pensando; o aquella otra, que lo interroga en su intimidad como si se tratara de la voz de un juez que puede juzgar los actos que se desvían del orden establecido.

Cuando don José encuentra la ficha de la mujer, su primer movimiento es visitar el domicilio que ahí aparece; vio la ficha, se puso los zapatos y salió sin pensarlo. Desde afuera pudo ver a través de la ventana a una mujer, pero también a un hombre y a un niño; en realidad no sabemos si lo soñó, si lo imaginó o si realmente estuvo en ese lugar, por eso en su diálogo imaginario, una voz le advierte: "O sea que no tiene testigos, Qué testigos, La persona que lo hubiera atendido en la puerta, de haber subido, el conductor de un tranvía o de un autobús, por ejemplo, Y serían testigos de qué, De que estuvo realmente

en la calle de la mujer desconocida, Y para qué servirían esos testigos, Para probar que todo eso no fue un sueño, Dije la verdad, sólo la verdad y nada más que la verdad, estoy bajo juramento, mi palabra debería bastar..." (*Todos los nombres*, p.49). En este diálogo entre don José y una voz autoritaria que, finalmente, está por encima de él, juzgando su comportamiento, Saramago muestra con ironía, cómo el orden burocrático es capaz de inmiscuirse en la intimidad de los hombres, desvaneciendo cada vez más la frontera entre lo público y lo privado. Como si se tuviera que dar cuenta de los actos particulares de una vida, de los sentimientos y los deseos; o más aún, como si no bastara con dar cuenta, sino que se requiriera de la constatación del otro para mostrar la veracidad de los actos o para otorgar mayor realidad a la existencia. Quizá por ello, don José siente la necesidad de mantener en secreto su búsqueda, y rebelarse, en el fondo, contra el poder autoritario, contra la mirada vigilante.

En el siguiente párrafo de la novela, Saramago sigue mostrando lo absurdo e irracional del condicionamiento exterior que a veces limita la vida individual: la voz del juez sigue hablando:

... su palabra podría bastar, tal vez, si no hubiese en su relato un pormenor altamente delator, incongruente por así decirlo, Qué pormenor, La corbata, Qué tiene que ver la corbata con este asunto, Un funcionario de la Conservaduría General del Registro Civil, no va a ninguna parte sin la corbata puesta, es imposible, sería una falta contra la propia naturaleza, Ya le dije que no estaba en mí, que fui tomado por la decisión. Es una prueba más de que soñó, No veo por qué, Una de dos, o usted reconoce que tomó la decisión como todo el mundo, y yo estoy dispuesto a creer que fue sin corbata a la calle de la mujer desconocida, desvió de conducta profesional censurable que por ahora no pretendo examinar, o insiste en decir que fue tomado por la decisión, y eso, más la irreversible cuestión de la corbata, sólo en estado de sueño sería admisible (...) Entonces no cree en mí, No, Por qué, si me permite la pregunta, Porque lo que afirma que ha hecho no entra en mi realidad, y lo que no entra en mi realidad no existe, El cuerpo que sueña es real, por tanto, salvo opinión más autorizada, también tiene que ser real el sueño que está soñando, El sueño sólo tiene realidad como sueño, Quiere decir que mi única realidad fue esa, Sí, fue esa su única

realidad vivida, Puedo volver al trabajo, Puede, pero prepárese porque todavía vamos a tener que tratar la cuestión de la corbata. (*Todos los nombres*, pp. 49-50).

De nuevo la ironía de Saramago al centrarse en un pequeño detalle, la corbata. En un diálogo sumamente absurdo (pero verosímil) entre ese orden inamovible y la persona singular, entre una abstracción y una particularidad, muestra cómo el poder autoritario, desde su *abstracción*, sólo es capaz de reconocer la realidad que él mismo ha impuesto y negar radicalmente la otra parte, ajena y extraña a *su* realidad, la que se sale de lo cánones impuestos. Es importante hacer énfasis en esta cita ya que la novela se va a mover precisamente entre la decisión personal, por un lado, y la ruta establecida por un orden impuesto desde la Conservaduría, por el otro. Veremos cómo la personalidad de don José, sumiso y resignado a una vida segura y casi ya determinada, es capaz de romper y levar anclas para dar inicio a su odisea. Palabra (odisea) que pareciera en un primer momento un rasgo extremo en una vida tan rutinaria y común como la de don José; sin embargo, Saramago logra darnos en esta novela esa categoría: la de un viaje interminable lleno de peripecias y aventuras, de riesgos y confrontaciones, en el que don José será el protagonista, el *viajero*. Es decir aquel que no se instala en la sola presencia de los hechos sino que busca algo más allá de ellos. Si bien se trata del viaje interior de don José, el viajero requiere para ello desviar la mirada hacia lo Otro, lo extraño, lo extranjero: la mujer desconocida.

Así, el inicio de la novela y el comienzo del "movimiento de la conciencia", lo que provocará ciertas consecuencias; y es que ese cierto despertar de don José hacia lo que parece no tener ningún sentido, lo hace desobedecer a una causa y a un fin, y transgrede entonces todo lo esperado,

en cuanto a su conducta, por los otros y por él mismo. Esto lo lleva a optar, finalmente, por una acción que, en el fondo, desata tres consecuencias importantes, como las que describe Camus en el Mito de Sísifo, al referirse al absurdo: "mi rebelión, mi libertad y mi pasión".⁵¹

Conforme va tomando conciencia de la decisión, don José le da otras formas a su vida rutinaria y repetitiva, sin separar su decisión-deseo de la transgresión-acción; como si una cosa desencadenara la otra, sin poder sustraer los efectos de cada acto. Tres consecuencias que irá descubriendo en el transcurso de su búsqueda: su "rebelión" frente al poder invisible de la Conservaduría, su "libertad" concentrada en el secreto de su decisión, y su "pasión" por indagar todo lo que concierne a la mujer desconocida. La búsqueda del nombre, del Otro, también significa darle una dirección a su propio ser, significa decidir y actuar en consecuencia.

Don José se acerca cada vez más al nombre (de la mujer desconocida), al territorio que lo pone en cuestión, en contradicción con el orden de su trabajo y de su vida. Opta por el camino que sólo él puede recorrer; escondido cada vez más en la fuerza de su deseo, de su *secreto*, pero en medio, literalmente (puesto que ahí vive), de la Conservaduría General del Registro Civil. Expuesto así al poder que rige el sitio de los vivos y el de los muertos, y que archiva cada uno de los nombres que necesariamente tendrán que registrarse.

Finalmente se trata del Ojo que nunca deja de mirarlo, y frente a la

⁵¹ Cuando Camus habla del absurdo y del suicidio, pensando si la vida tiene que tener un sentido para ser vivida, aclara que será mucho mejor si no tiene un sentido determinado: "Vivir una experiencia, un destino, es aceptarlo plenamente. Ahora bien: no se vivirá este destino, sabiendo que es absurdo, si no se hace todo por mantener este absurdo que evidencia la conciencia (...). Vivir es hacer vivir el absurdo. Hacerlo vivir, es, ante todo mirarlo. Al contrario que Eurídice, lo absurdo no muere cuando uno vuelve la cabeza. Una de las únicas posiciones filosóficas coherentes es así la rebelión. Ella es un confrontamiento perpetuo del hombre y de su propia oscuridad. Es la exigencia de una imposible transparencia. En cada uno de sus segundos discute al mundo." (Camus, 1981, p.130).

mirada de ese Ojo, don José vive bajo la sospecha de que es culpable; ya que el secreto que guarda parece transgredir no sólo la lógica del orden impuesto, o las reglas de la Conservaduría, sino más allá de eso, el acto mismo de querer buscar a una persona en un sistema que sólo permite la acumulación de los nombres, pero no su conocimiento; porque sólo se autoriza el acceso a los nombres vacíos y desligados de quien los lleva, a los nombres que nos han dado y no al nombre que tenemos.

Saramago sabe que los nombres nos dan muchas veces la ilusión del conocimiento de las cosas o las personas; y, en su desgaste, nos conformamos con lo que apenas alcanzan a nombrar, aquello que vemos o percibimos a través de los ojos resignados, que cada vez más se resisten a perforar la superficie de los rostros. Por ello es casi seguro que don José, confrontado con el orden establecido, se sienta temeroso y más aún angustiado. Mientras se siga la misma ruta que por años se ha establecido, sin saber a ciencia cierta quién así lo dispuso, la angustia seguramente no aparecería, ni siquiera el cuestionamiento. En un diálogo imaginario entre la angustia y la razón (muy acertada oposición) de don José, aparece todavía la posibilidad de desistir de la búsqueda y resignarse a la misma vida rutinaria y maquinales sin nada que la desvíe:

Una angustia repentina le apretó la garganta, mientras la razón afligida intentaba resistir, quería que él mostrase indiferencia, que dijese, Mejor así, menos trabajo tendré, pero la angustia no desistía, continuaba apretando, apretando, y ahora era ella quien le preguntaba a la razón, Y él qué hará, si ya no puede realizar lo que pensaba, Hara lo que siempre ha hecho, coleccionará recortes de periódicos, fotografías, noticias, entrevistas, como si no hubiese sucedido nada, Pobrecillo, no creo que lo consiga. Por qué, La angustia, cuando llega, no se va fuera con esa facilidad, Podrá escoger otra ficha y luego ponerse a buscar a esa persona, El azar no escoge, propone, fue el azar quien le trajo la mujer desconocida, sólo al azar le compete tener voto en esta materia. (...) Quienes somos nosotros para hablar de consecuencias [dice la

angustia], si de la fila interminable que incesantemente camina en nuestra dirección apenas podemos ver la primera. Significa eso que algo puede suceder todavía. Algo, no, todo. No comprendo. Vivimos tan absortos que no reparamos en que lo que nos va aconteciendo deja intacto, en cada momento, lo que nos puede acontecer. Quiere eso decir que lo que puede acontecer se va regenerando constantemente. No sólo se regenera como se multiplica, basta con que comparemos dos días seguidos. Nunca pensé que fuese así. Son cosas que sólo los angustiados conocen bien. (*Todos los nombres*, p. 54).

Si la mujer desconocida fuese aquella que él había visto desde afuera, con el marido y el niño, ciertamente su búsqueda terminaría; pero don José no quería resignarse a seguir siendo quien era, es decir a seguir haciendo lo que la razón había dicho. Así que trató de pensar e imaginar algo que lo hiciera saber, o por lo menos dudar de que aquella mujer no fuera la misma. De pronto recordó que en la ficha de la mujer desconocida constaba un matrimonio y un divorcio, y si aquella mujer del edificio fuese la misma, tendría entonces que haber aparecido otro matrimonio en la ficha. Tratando de pensar lo que más le convenía para mantener en pie su búsqueda, don José no quería olvidar lo que ya había aparecido ante sus ojos: la ficha de la mujer desconocida, finalmente el nombre que pudo despertar su deseo.

La búsqueda de don José está basada en la incertidumbre, en el riesgo o la inseguridad, lo que la hace aparecer más irracional o absurda, sin ningún apoyo real, sin ningún conocimiento previo; pues generalmente buscamos algo, no sumergidos en lo desconocido, sino limitados por los parámetros de lo conocido, de lo impuesto, del deber, de lo Mismo. De tal manera que buscar lo desconocido aparece como una forma de rebeldía, de decir *no* a la apariencia de lo evidente. Se trata de una alteridad, de un Otro que irrumpe en la vida de don José, sin ningún sentido o causa determinada que lo pudieran justificar

ante el Ojo de la Conservaduría. Más bien, eso Otro lo abre a la posibilidad del secreto, de la intimidad y el deseo, es decir del acontecimiento ético.⁵²

Si bien toda la novela se centra en esa revelación, don José jamás logra estar frente a frente con aquella mujer. Sin embargo, los acontecimientos que se suceden en la vida de don José, a partir de ese encuentro, tienen que ver con la historia de esa mujer; y así, logra hacer de la distancia que lo separa en esa búsqueda, la regla de los días que seguirán. Poco a poco, don José se va liberando de la uniformidad, del orden que su trabajo requiere, de la monotonía de una vida ya hecha y determinada por la fuerza del hábito y la costumbre. En suma, comienza a reconocer las consecuencias de su decisión. La novela no existiría si don José simplemente hubiera colocado de nuevo la ficha en el lugar correspondiente, es decir en los archivos de la Conservaduría; o si aquella mujer que él había visto hubiera sido la misma que buscaba. Si así hubiera sido, don José diría:

rompo la maldita ficha y no pienso más en el asunto. Sabía que estaba intentando encubrir la decepción, sabía que no soportaría regresar a los gestos y a los pensamientos de siempre, era como si hubiese estado a punto de embarcar para descubrir la isla misteriosa y en el último instante, ya con un pie en la plancha, apareciese alguien con un mapa abierto. No vale la pena que partas, la isla desconocida que querías encontrar está aquí, observa, tanto de latitud, tanto de longitud, tiene puertos y ciudades, montañas y ríos, todos con sus nombres e historias, es mejor que te resignes a ser quien eres, Pero don José no quería resignarse, continuaba mirando el horizonte que parecía perdido y, de repente... (*Todos los nombres*, p.55).

⁵² Quizá cabría mencionar que para Levinas el "encuentro", no la "reunión" con el Otro es de alguna manera revelación y no develamiento del Rostro, y ese acontecimiento propone un significado ético de la existencia. Cito a Alain Finkielkraut, quien habla precisamente del encuentro con el Otro para Levinas: "Ethics, according to Levinas, is neither a sovereign good nor an immediate given that comes from knowing the difference between right or wrong. It is neither the law of God imposed on men from high nor the manifestation in each man of his own autonomy; Ethics is first and foremost an event. Something must happen to me in order for me to stop being a 'force than continues on its way' and wake up instead to pangs of conscience. This dramatic event is the encounter with the Other, or more precisely, the revelation of the other's face." (Finkielkraut, 2001, p.35).

El personaje parece estar en continua discusión entre la *razón*, que lo confronta a lo irracional de su búsqueda, al peligro de perderlo todo, a lo ridículo y absurdo de su movimiento; y la *angustia* que parece fortalecer su voluntad y el deseo al descubrirle recursos propios de los que nada conocía. Es un hombre que se rebela a lo Mismo, es decir, no se parece a aquel que manifiesta mucho más su deseo de llegar a algo firme, de tener un punto de apoyo, un sostén, aquel cuyo instinto de debilidad se refleja también en una gran dolencia de voluntad. Esto significa, escribe Nietzsche, "que cuanto menos capaz de mandar es uno, con más ahínco busca alguien que mande con severidad, un dios, un príncipe, un Estado, un médico, un confesor, un dogma, una norma" (Nietzsche, 1999, p.234); ya que la toma de una decisión requiere asumir el *peso* de la libertad y el acto *responsivo*.

Si bien, don José es un hombre que aparentemente se mueve bajo las leyes de la Conservaduría, en el fondo, su búsqueda incierta, su ansia por conocer la vida de esa mujer, lo descubre como un hombre rebelde a la autoridad, pero incluso a su propia vida conservadora y a las limitaciones y razonamientos que la edad le impone. *Algo* sucede que lo desvía de su mismo camino. Se transforma, así, de un ciudadano común y corriente en un observador; disuelve la normatividad en la recreación de su aventura, y la mismidad en la alteridad; ya que nunca transforma ese otro mundo, esa vida que se le propone en el nombre, en un mundo cuya alteridad pueda hacerla propia, pueda domesticarla. Don José se rebela, incluso, a la reunión con esa mujer: "lo que da verdaderamente sentido al encuentro es la búsqueda y que es preciso andar mucho para alcanzar lo que está cerca" (*Todos los nombres*, p.78), como él mismo reconoce.

El entusiasmo de don José, es decir *aquello* que logra sacarlo fuera de sí o que es capaz de provocarle otro movimiento en su vida, no es por una imagen concreta y particular de la cual logra embelesarse; no se trata de la búsqueda que puede satisfacerse, sino, más bien, del movimiento incierto que precisa de una distancia para que nazca el deseo que jamás se colma de inmediato; (Cf. Blanchot, 1990, p.108) o, como diría Levinas, de una relación con el Otro, alcanzado pero no tocado. Por eso mismo lo que hace don José durante toda la novela es intentar leer lo que hay detrás de ese rostro desconocido, descifrar esa ficha que don José encuentra, ese pedazo de papel, como si de un pedazo de piel se tratara.⁵³

Don José colecciona papeles sobre las vidas de otras personas, al igual que va juntando pistas sobre la vida de la mujer, aunque lo más fácil fuera hablar por teléfono y preguntar por ella, y así al menos, como le dice su otra voz, se quedará en paz; pero don José le contesta: "Probablemente no le hablaré cuando la tenga delante, Siendo así, por qué la buscas, por qué andas investigándole la vida, También junto papeles sobre el obispo y no estoy interesado en hablar con él algún día, Me parece absurdo, Es absurdo, pero ya era hora de hacer algo absurdo en la vida, Me quieres decir que si llegas a encontrar a la mujer, ella no se enterará de que la estuviste buscando, Es lo más seguro, Por qué, No lo sé explicar... (*Todos los nombres*, p. 94).

Hacer algo absurdo es también un signo de rebeldía en don José, *absurdo* frente a esa lógica establecida y autoritaria que cree tener el *sentido* de las vidas de los que ahí laboran; y es que la dialéctica del raciocinio establece que si hay un orden y un sentido, lo contrario a éste sería absurdo,

⁵³ "This piece of skin is a mine of information because it always says more than its owner wishes." (Finkelkraut, 2001, p.33).

desordenado, irracional o sin sentido; por tanto no cabría dentro de *su* realidad. En su decisión, don José parece jugarse la vida, o mejor parece asumir su búsqueda como inherente a la vida del Otro (la mujer desconocida), construyendo en esa relación absolutamente asimétrica, el sentido (la dirección) de su propia vida; o, más aún, como si la vida de esa mujer se constituyera también, y de otra forma, gracias a la indagación de don José, aun más allá de su muerte.

En este contexto podemos seguir hablando de una responsabilidad, no sólo por la decisión de seguir un trayecto propio, sino también porque frente al llamado específico al Yo (como aquella presencia ausente que llama a don José), no se puede dejar de responder, ya que, como aclara Levinas, "ser Yo significa, por lo tanto, no poder sustraerse a la responsabilidad, como si todo el edificio de la creación reposara sobre mis espaldas. Pero la responsabilidad que vacía al Yo de su imperialismo y de su egoísmo —aunque se trate de egoísmo por la salvación— no lo transforma en un momento del orden universal, sino que lo confirma en su unicidad. La unicidad del Yo es el hecho de que nadie puede responder en mi lugar." (Levinas, 1993, p. 62).

Esta *respuesta* será sumamente importante, no sólo en esta novela sino en toda la narrativa saramaguiana. Estamos hablando de la responsabilidad de mirar más allá de la visibilidad de los hechos, donde lo que se pone en juego y se cuestiona es la vida del que percibe y de lo percibido; es decir cuando el Yo se siente apelado por una exterioridad. Por ello, quizá la importancia de un personaje como don José, un hombre como cualquier otro, que renuncia a la inercia de la ceguera que provoca el olvido y la costumbre, y en cambio, "toma

una decisión" o se deja "tomar por la decisión", y se rebela a ser "tomado" por un poder.

En la novela, el poder autoritario se impone para dominar la acción individual, pero también puede ser el *acontecimiento* para liberar la voluntad propia. "Cuando llegó al final del breve trabajo estaba exhausto, le sudaban las manos, tenía escalofríos en la espalda, sabía muy bien que había cometido un pecado contra el espíritu del cuerpo funcional, de hecho no hay nada que canse más a una persona que tener que luchar, no contra su propio espíritu, sino contra una abstracción" (*Todos los nombres*, p.29). Luchar no contra las demandas propias, sino contra las de una "abstracción" —como ya lo ha recreado Kafka en sus novelas, y como es el caso de este personaje saramaguiano—, se vuelve mucho más agotador y absurdo, pues esa abstracción nunca *da la cara*. Sin embargo, el cansancio, como dice Albert Camus en el epígrafe de este ensayo, inaugura también el movimiento de la decisión y las consecuencias de los actos; es decir, se requiere de una toma de conciencia. Saramago parece decir que hay individuos que se resignan al cansancio, hay otros que les gusta, y otros que, incluso, hacen del cansancio el sentido mismo de sus existencias y se enorgullecen de ello; pero hay también otros que, como don José, se enfrentan, repentinamente, a ese cansancio, apatía, costumbre, rutina, ¿cómo llamarle? Quizá se encuentra con el desgaste de los nombres y los gestos, con la ceguera y la sordera por seguir la misma ruta del día tras día, hasta que logra ver en la invisibilidad de la imagen, o logra oír, en el silencio del nombre: el rostro de lo desconocido. Es ahí, en el *desconocimiento*, donde transcurre la acción de la novela.

Si bien, don José tenía como entretenimiento armar el historial de personajes famosos y buscar la cronología de aquellos nombres, esa búsqueda en nada se parece a la de la mujer desconocida; en ésta se trata no solamente de conocer el nombre, sino de saber quién es esa mujer que tiene el nombre.⁵⁴ Dirigir la mirada hacia lo que está más cerca, hacia lo que parece más insignificante, a fin de ver a través de las cosas y los gestos, constituye una manera de aproximarse al mundo y así llegar a sus límites, como si éstos fueran el centro de otro comienzo de un mundo más secreto. Saramago ha expresado su preocupación por hacer de la novela el espacio para intentar explorar eso que somos, quiénes somos, o ese deseo de saber "lo que se encuentra por detrás de los actos que se ven y de las palabras que se oyen" (*Todos los nombres*, p.72) para dotarlas constantemente de sentido. Más allá del contar una historia, se trata del nombrar, es decir de crear sentidos; como dice el narrador de la novela: "al contrario de lo que se cree, sentido y significado nunca han sido lo mismo, el significado se queda aquí, es directo, literal, explícito, cerrado en sí mismo, unívoco, podríamos decir, mientras que el sentido no es capaz de permanecer quieto, hierve de segundos sentidos, terceros y cuartos, de direcciones radicales que se van dividiendo y subdividiendo en ramas y ramajes hasta que se pierden de vista." (*Todos los nombres*, pp.154-155). Porque incluso cuando una vida parece llegar a su fin, como cuando don José encuentra que la mujer que busca está muerta, y ha

⁵⁴ En este sentido sería conveniente recordar la diferencia que Nietzsche establece en el conocimiento del nombre: "Hay una cosa que me ha producido la mayor confusión y sigue causándomela: es advertir cómo es infinitamente más importante conocer el nombre de las cosas que saber lo que son, la fama, el nombre, el aspecto, la importancia, la ordinaria medida y peso de una cosa fueron en su origen las más veces un error, una calificación caprichosa puesta sobre las cosas como una vestidura y completamente ajena a su manera de ser y hasta a su apariencia superficial; pero por la fe que se les otorga, por su desenvolvimiento de generación en generación, poco a poco se van adhiriendo a la cosa y con ella se identifican y a ella se incorporan." (Nietzsche, 1999, p.71).

sido ella misma quien así lo ha decidido, suicidándose; ni esa nueva pista en la investigación lo pudo detener y dar por cerrado el caso: "estando muerta, podrá seguir buscándola." Paradójicamente, esa mujer en vida y ahora muerta, quizá nunca vivió tan intensamente en alguien, como vivió para don José. Como ha escrito Esther Cohen, "el nombre permanece y se perpetúa en el otro" (Cohen, 1999, p.15). Este nombre es el que a Saramago le interesa, y el que finalmente don José reconstruye en "la remembranza y en el eco mismo de su nombre" (Cohen, 1999, p.15). El suyo que se revela, incluso en la muerte misma de la mujer desconocida, quizá "porque somos en el nombre, la memoria misma de nuestros muertos" (Cohen, 1999, p.15).

Cuando don José se dirige al cementerio para estar por fin frente a ella, frente al nombre, se pierde en el laberinto de tumbas, de nombres muertos, y ya tarde decide pasar ahí la noche, como queriendo saber qué pasará después, qué seguiría en ese recorrido que parecía llegar a su fin, cuál será su próxima decisión: "La mujer está, pues, allí, se cerraron para ella todos los caminos del mundo, anduvo lo que tenía que andar, paró donde quiso, punto final, sin embargo don José no consigue liberarse de una idea fija, la de que nadie más, a no ser él, podrá mover la última pieza que quedó en el tablero, la pieza definitiva, aquella que, desplazada en la dirección correcta, dará sentido real al juego, bajo pena, si no se hace, de dejarlo empatado para la eternidad." (*Todos los nombres*, p.272). Probablemente es aquí, en este párrafo, donde el narrador, muy cercano a la voz del autor, establece una dimensión ética en la urgencia de responder desde la singularidad a lo que está más allá de mí, y desde la presencia del nombre a lo que está detrás de él. Mover la última pieza no para dar significado a esa muerte ni para dar un orden al transcurso de los

acontecimientos, sino quizá para que vida y muerte se confundan en ese desorden de nombres que también es la novela; dándole así un nuevo *sentido* a la búsqueda de la mujer y no deteniéndola de una vez y para siempre en el archivo, en la tumba o en el olvido.

Saramago quiere hacer común el acontecimiento de la muerte, de la muerte del otro; no como un acontecimiento separado y desligado de la vida, sino al igual que don José, hacer de ese acontecimiento, el lugar de la posibilidad, al que sólo a él le incumbe llenarlo de sentido. Y si bien él no eligió el campo de la visibilidad, es decir, el nombre que apareció, tampoco se negó a indagar las consecuencias que se le presentaban en esa nueva historia. Según Saramago, nos hemos olvidado de los nombres porque ya no vemos lo que "sale a nuestro encuentro", y es a ese *vacío* al que nos hemos acostumbrado. Nombres desligados del ser, al margen de la conciencia y de la busca; nombres sin consecuencias y sin respuestas, sin el amparo de una mirada que invente otras formas de habitarlos. Como diría Derrida, habitar la lengua del otro para encontrar otra manera de estar en el mundo; transitar el nombre desconocido que nos hace ser y que, al mismo tiempo, no podemos poseer.

El conservador, el jefe de don José, comprendió el absurdo de separar en el registro los nombres de los muertos del de los vivos, pues la manera más sencilla de encontrar las fichas de los muertos sería, precisamente, en el lugar de los vivos: "puesto que a éstos, por estar vivos, los tenemos permanentemente delante de los ojos, pero, en segundo lugar, representa también un absurdo desde el punto de vista de la memoria, ya que si los muertos no estuvieran en medio de los vivos más tarde o más temprano

acabarian por ser olvidados..." (*Todos los nombres*, p.240). En ese archivo único se trataba de edificar algo para la posteridad y no el simple "alejamiento burocrático de quien ha sido mandado a juntar papeles con papeles." (*Todos los nombres*, p.243). "Se procederá a la reintegración de los muertos del pasado en el archivo que vendrá a ser el presente de todos..." (*Todos los nombres*, p.241), para que lo pasado se convierta en el presente actual, y que Yo pueda ser el contemporáneo de lo Otro.

Don José establece una alianza con el nombre ausente, en una relación que será, finalmente, un enigma; sin embargo, en ese vínculo más allá de la muerte con un muerto, en el pasado y en la intimidad, se engendra el tiempo futuro, la proyección que si bien es de una vida particular, la de don José, rompe con una identidad para descubrirse en el Otro.⁵⁵ En ese descubrimiento se construye otro nombre, es decir, otro aspecto de su propia vida, desborda su propio Yo para transformarse con el Otro.

Al saber que la mujer que busca está muerta, el personaje decide pasar la noche en el cementerio. Al amanecer se encuentra rodeado de ovejas y de su pastor. Medio adormilado y adolorido, don José le saluda y sigue una pequeña plática. En un cementerio, como en la Conservaduría, siempre se busca un nombre, la tumba o la ficha que finalmente no dirían mucho sobre quien se busca, como lo sabía el pastor. Sin embargo, la pregunta de a quién buscaba se dejó oír, y don José señaló la tumba todavía sin nombre de la

⁵⁵ "La imagen de los lazos entre vivos y muertos, y los ausentes todavía futuros confiere a la noción de experiencia un alcance que desborda una mera cognición, una mera comprensión de lo vivido, involucra una experiencia de lo otro, del sentido que surge de la presencia misma de esa otredad. (...) esa experiencia se crea con el desbordamiento de la identidad misma, radica precisamente en el inacabamiento del propio sujeto. (Raymundo Mier, "Una lectura de Benjamin: nombrar la finitud", en prensa).

mujer desconocida; era el terreno de los suicidas, y el pastor tenía un secreto que sólo le revelaría cuando don José hubiese jurado no decir nada:

Cual es la verdad del terreno de los suicidas, preguntó don José, Qué en este lugar no todo es lo que parece, Es un cementerio, es el Cementerio General, Es un laberinto, Los laberintos pueden verse desde afuera, No todos, éste pertenece a los invisibles, No comprendo, Por ejemplo, la persona que está aquí, dijo el pastor tocando con la punta del cayado el montículo de tierra, no es quien usted cree. De repente el suelo osciló bajo los pies de don José, la última pieza del tablero, su última certeza, la mujer desconocida finalmente encontrada, acababa de desaparecer, Quiere decir que ese número está equivocado, preguntó temblando, Un número es un número, un número nunca engaña, respondió el pastor, si levantasen de aquí éste y lo colocaran en otro sitio, aunque fuese en el fin del mundo, seguiría siendo el número que es, No le entiendo, Ya va a entenderme, Por favor, mi cabeza, está confusa, Ninguno de los cuerpos que está aquí enterrados corresponde a los nombres que se leen en las placas de mármol, No me lo creo, Se lo digo yo, Y los números, Están todos cambiados, Por qué, Porque alguien los muda antes de que traigan y coloquen las piedras con los nombres, Quién hace eso, Yo, Pero es un crimen, protestó indignado don José, No hay ninguna ley que lo diga, Voy a denunciarlo ahora mismo a la administración del cementerio, Acuérdesse de que ha jurado, Retiro el juramento, en esta situación no vale, Puede siempre poner la palabra buena sobre la mala palabra, pero ni una ni otra podrán ser retiradas, palabra es palabra, juramento es juramento, La muerte es sagrada, Lo que es sagrado es la vida, señor escribiente, por lo menos así se dice, Pero tiene que haber, en nombre de la decencia, un mínimo de respeto por los muertos, vienen aquí a meditar o a rezar, a poner flores o a llorar delante de un nombre querido, y ya ve, por culpa de la malicia de un pastor de ovejas, el nombre auténtico del enterrado es otro, los restos mortales venerados no son de quien se supone, la muerte, así, es una farsa, No creo que haya mayor respeto que llorar por alguien que no se ha conocido...
(*Todos los nombres*, pp. 277-78).

Cito este párrafo largo de la novela porque creo que muestra el fondo de la trama: buscar a alguien desconocido sería de alguna forma llorar o sufrir la muerte del otro, y quizá el sentido último de ello sea encontrarse con la muerte *otra* desde la vida. Mirar al otro es, como diría Blanchot, esencialmente morir, introducir la muerte como lo que se alcanza desde la vida. Esto no significa que todo se hunda en el vacío, por el contrario, "las cosas se ofrecen entonces en

la fecundidad inagotable del sentido que nuestra visión habitualmente ignora, ella, que no es capaz sino de un solo punto de vista." (Blanchot, 1992, p.141). La escritura funciona en la novela como un intento de mirar al Otro, al muerto. Así, el diario que usa don José para describir los acontecimientos de su búsqueda narra, de alguna manera, el nombre de la mujer desconocida, pero también la imposibilidad de aprehenderlo. En esa narración se acerca a la experiencia de la alteridad; y es en ese escrito donde se descubre a don José hablando de su deseo. En realidad se trata de una larga reflexión sobre la mirada desinteresada, que quiere involucrarse no sólo en los nombres y acontecimientos de sus personajes famosos, sino en ese nombre Otro, que le propone del mismo modo, una búsqueda infinita.

Después de la visita al cementerio, don José no quería dar por terminada la búsqueda, algo faltaba todavía, algo que no sabía qué era. Había dejado de ir un día más a su trabajo, y sabía que eso era peligroso para mantenerlo, pero ni eso le importó: "Don José decide que está todo hecho, que lo pueden despedir si quieren, expulsarlo del funcionariado, tal vez el pastor de ovejas necesite un ayudante para cambiar los números de las tumbas, sobre todo si anda pensando en ensanchar su campo de actividad, de hecho no hay motivo para que quede limitado a los suicidas, a fin de cuentas los muertos son iguales, lo que es posible hacer con unos puede ser hecho con todos, confundirlos, mezclarlos, qué más da, el mundo no tiene sentido." (*Todos los nombres*, p. 317). Antes de dejar el cementerio, don José sigue con la tarea del pastor y cambia también el número de la tumba de la mujer desconocida por otro que pronto irán a enterrar; pensando que, quizá, mañana el pastor, en su deseo por cambiar los nombres, cambie el de la mujer para ponerlo de nuevo

donde le correspondía. Así, lo que podía parecer mentira se convertiría otra vez en verdad. Quizá ahí radica la responsabilidad de don José. Todo comenzó cuando encontró la ficha de la mujer desconocida que le exponía una evidencia sobre una mujer, es decir un registro que contenía lo esencial para comenzar una aventura. Con todas esas pistas y huellas construye, así, a una mujer por su imaginación y su busca. En realidad nunca sabemos exactamente quién es esa mujer; lo que importa finalmente es el rumbo, la decisión y el giro que da el personaje a su vida: lo que construye la narración de la novela.

Lo único que podía seguir en su trayecto era visitar a los padres de la mujer. Con ellos no encontró mucha información, pero la madre le prestó las llaves del departamento de su hija, probablemente ahí podría encontrar lo que buscaba. La última aventura parecía ser ésta: visitar el último espacio donde la mujer había vivido antes de su muerte. Entró a escondidas, su presencia en ese lugar podía ser sospechosa, era un departamento pequeño para una sola persona, con lo necesario para vivir. Don José pensaba que podría encontrar alguna nota que le diera otras pistas para seguir *habitando* aquel nombre. Una mujer que tuvo una vida, un trabajo, un compañero que luego abandonó; una vida como podría ser la de cualquiera, con un nombre registrado en la Conservaduría, como el de todas las personas vivas; pero también, como aclara el narrador, "una mujer cuyo nombre de muerta volvió al mundo vivo porque este don José fue a rescatarlo al mundo de los muertos, apenas el nombre, no a ella, que no podría un escribiente tanto." (*Todos los nombres*, p. 313).

La aventura de don José le exige una toma de posición desde la cual puede ser capaz de mirar lo que no está ahí, lo que rescata de la muerte.

Como un Orfeo que en su descenso al Hades saca de la muerte a Euridice, pero al contrario del mito, la mujer no desaparece al mirarla de frente, sino que en el acto de mirarla, la recupera del archivo y de la muerte. Don José se mueve constantemente entre lo que ya no es y lo que aún permanece en el registro, entre la ausencia y la presencia, creando de nueva cuenta el nombre, que también es su nombre.

La perspectiva que hace que don José tome una posición determinada al mirar lo Otro, le restituye también una manera de acercarse a su propia intimidad que, a decir de Blanchot, nos desvía "cada vez más por una conversión de la conciencia que, en lugar de llevarla hacia lo que llamamos lo real y que no es más que la realidad objetiva, donde permanecemos en la seguridad de las formas estables y de las existencias separadas; en lugar también de mantenerla en la superficie de sí misma, en el mundo de las representaciones que no es más que el doble de los objetos, la desvía hacia una intimidad más profunda, hacia lo más interior y lo más invisible." (Blanchot, 1992, p.128). La intimidad surge porque se es capaz de mirar y de escuchar el estallido del afuera. Cuando don José piensa en la mujer desconocida, en su invisibilidad y su ausencia, piensa también en la presencia y el ser de las cosas.

La errancia *absurda* de don José, sujeto tan sólo al "hilo de Ariadna" —que así le llaman a la cuerda que lo sujeta y que está amarrada al escritorio del jefe para volver de los archivos sanos y salvos— que lo regresa de nuevo a su *propio* lugar, le permite encontrar *allí* otra manera de estar *aquí*. Cuando ya no estoy sólo en mí, sino afuera, cerca de la sinceridad de las cosas; de algún modo, salvo tanto las cosas abriéndoles acceso a lo invisible, como me salvo

viéndolas (Cf. Blanchot, 1992, p.141). Se necesita tiempo para mirar lo que acontece, para reparar en los actos después de realizados, para transformar y crear nuevas imágenes de lo que vemos. En primera instancia, la mirada no parece preparada para asumir, aprehender lo que ve, tomar conciencia y decidir. Es preciso un lapso de tiempo para no perdernos en el silencio y el vacío de las imágenes. Saramago nos revela la duración de la existencia, el lapso eterno que Borges conocía muy bien, el instante no sólo que precede a la muerte, sino a todo lo que incumbe a la vida, convirtiéndonos constantemente en sus contemporáneos; pues no se deja nada fuera de sí, no se prohíbe a ningún ser, a ningún fantasma nacido de una cabeza humana, no se desecha ningún pensamiento (Cf. Blanchot, 1992, p.142). Paradójicamente, el secreto de don José parece tener otro significado cuando es revelado, cuando es comunicado, es decir cuando se abre al exterior, a los otros. Incluso, en el transcurso de su odisea y en su diario que escribe en secreto va dibujando una especie de mapa, de ruta que lo acerca cada vez más al nombre, el de la mujer desconocida pero también el de José.

El diario que va dejando la huella de su búsqueda es descubierto por su jefe, el conservador, y será, curiosamente, su interpretación la que le dará otro rumbo a la indagación de don José. Su diario de alguna forma quiere concentrarse en la búsqueda del desconocido, como el acto que registra lo inexistente a partir de su propia existencia. Como una vía para "experimentar lo inexperimentado", para penetrar en una intimidad que, sin embargo, existe fuera de sí. Las palabras le sirven para trazar apenas la silueta de aquella mujer, nunca será capaz de dibujarla en su totalidad, por ello quizá la novela termina con la incesante búsqueda del nombre. La mirada desinteresada de quien no

se aferra a si mismo, pues quiere ver desde la muerte del otro lo que aparece, es la mirada de aquel que ya no puede decir Yo; porque en su interacción con lo Otro del mundo puede descubrir que lo que mueve su búsqueda es, finalmente, la fuerza amorosa, en donde la libertad y el deseo se sobreponen a la necesidad y la presencia física. Así, una mirada exenta de deseo seguiría instalada en la seguridad de las formas y los nombres, en las costumbres y la rutina; en la permanencia pero no en el viaje.

"Nada en el mundo tiene sentido, murmuró don José" (*Todos los nombres*, p.317), cuando salía de la casa de la mujer desconocida; quizá lo que don José quería, no era tanto encontrar la nota final del suicida, que explicara una muerte que tampoco tiene explicación ni sentido, sino *asumir* la muerte de la mujer desconocida así como asumió su vida; exceder el propio espacio para penetrar en el espacio del Otro. Pero ¿dónde radica el exceso, aquello que me pone en cuestión? Blanchot escribe que no es en la relación conmigo mismo o en la conciencia de la muerte, sino en mi presencia en la muerte del otro, en su ausencia: "Mantenerme presente en la cercanía del prójimo que se aleja definitivamente muriendo, tomar sobre mí la muerte del otro como la única muerte que me concierne: he aquí lo que me pone fuera de mí...". (Blanchot, 1999, p.151).

En la búsqueda de la mujer, don José tendrá dos reuniones relevantes que le acompañarán, quizá de manera indirecta, en el trayecto de su aventura: una, con la "mujer del entresuelo derecho"; una mujer mayor que le revela nuevas pistas para su indagación, y se convierte en cómplice de don José al participar de su secreto. Y la otra con su jefe de la Conservaduría; una reunión de fuerzas opuestas entre el trabajador (don José), el subalterno, y su superior

(el conservador). Una conversación que se dará precisamente en la habitación de don José, pues siendo parte de la misma Conservaduría, el jefe también puede entrar:

No piense que se trata de una copia fraudulenta, las casas de los funcionarios, cuando las había, siempre tuvieron dos llaves de comunicación interna, una, claro está, era para uso del inquilino, la otra quedaba en poder de la Conservaduría, todo se armoniza, como ve, Excepto que haya entrado aquí sin mi autorización, consiguió decir don José, No la necesitaba, el dueño de la llave es el dueño de la casa, digamos que ambos somos dueños de esta casa, tal como usted parece que se considera lo bastante dueño de la Conservaduría para distraer documentos oficiales del archivo, Puedo explicarlo..." (*Todos los nombres*, p.320).

La sorpresa de don José no es solamente por encontrar al Conservador en su pequeña habitación, sino porque en realidad él estaba pendiente de su búsqueda y su deseo. "Mañana presentaré mi dimisión, Que yo no aceptaré, Don José lo miró sorprendido, Que no aceptará, No señor, no aceptaré, Por qué, si puedo preguntarle, Puede una vez que estoy dispuesto a convertirme en cómplice de sus irregulares acciones..." (*Todos los nombres*, p.321).

Después de que don José lo puso al tanto de los acontecimientos siguientes, ya que en su diario no estaban todavía plasmados los hechos del cementerio y de la casa de la mujer, la única conclusión lógica, según el Conservador, su jefe, era hacer una ficha nueva, igual a la antigua, con todos sus datos, pero sin la fecha de su muerte. Luego la colocaría en el fichero de los vivos, como si no hubiese muerto. Para don José tal propuesta parecía un fraude, "Si, sería un fraude, pero nada de lo que hemos hecho o dicho, usted y yo, tendría sentido si no lo cometiésemos..." (*Todos los nombres*, p.322). El conservador le aconseja que falta una cosa por hacer, buscar el certificado de defunción, que don José todavía no encontraba, y destruirlo: "Mientras no lo encuentre esa mujer estará muerta. Estará muerta aunque lo encuentre, A no ser que lo destruya, dijo el

conservador..." (*Todos los nombres*, p.323). Quizá porque el ser se encuentra mejor expresado por trozos, restos, huellas que ayudan más que a encontrar o descubrir, a habitar de otra manera, a seguir buscando. Porque también mirar es sentir que algo se escapa, y la acción de don José lo abre ineluctablemente al vacío y al vértigo de lo perdido.

Pareciera que don José, como otros de los personajes saramaguianos, renuncia a ser el contemporáneo de la conclusión, y en cambio actúa "sin entrar en la Tierra Prometida", sin encontrar lo que busca. Romper con las representaciones del nombre, como lo propone Saramago en su novela *Todos los nombres*, y penetrar mejor en lo que está más allá de ellos, implica una mirada atenta y desinteresada, capaz de construirse en el devenir de la existencia. Ahora don José tenía que ingresar de nuevo en el laberinto de los nombres de los muertos y los vivos, en el *desorden* que impulsa a seguir buscando el nombre: "Don José entró en la Conservaduría, fue a la mesa del jefe, abrió el cajón donde lo esperaban la linterna y el hilo de Ariadna. Se ató una punta del hilo al tobillo y avanzó hacia la oscuridad." (*Todos los nombres*, p. 323).

LA CAVERNA O EL FANTASMA DE LA MODERNIDAD (LA CAVERNA)

Sin embargo, el problema es que la referencia a la *aletheia* no es propiamente una doctrina de la verdad, sino una hipótesis historiográfica, que nos dice que cuando hemos comenzado a considerar la verdad como la conformidad de la proposición con la cosa, hemos olvidado algo, precisamente (según un argumento circular) la noción de verdad como *alétheia*, como la apariencia de las cosas.

Maurizio Ferraris

La *aletheia* como 'desamparo' reconduce a la errancia, sentido previsto por Platón (en el *Cratilo*). Por eso, el cuidado de no insistir en la frase muy conocida: 'Lenguaje, morada del ser'. Incluso en Platón, el mito de la cueva es también el mito del amparo: arrancarse de lo que ampara, obviarlo, desampararse, tal es una de las peripecias mayores, no sólo del conocimiento, sino más bien condición de una 'mudanza de todo el ser', como lo dice todavía Platón –vuelco que nos pone frente a la exigencia de la vuelta.

Maurice Blanchot

En el mito de la caverna de Platón que aparece en el diálogo de "La República o de lo Justo", Sócrates y Glaucón dialogan sobre la posibilidad de contemplar el bien en sí mismo y de elevarse hasta él por el escarpado camino del que ahí han hablado, para finalmente fortalecer el vínculo de los ciudadanos al Estado. Sócrates sabe que los hombres que se salen de la Caverna pueden juzgar mejor que los que se quedan ahí, las cosas que se ven y pueden distinguir los fantasmas de lo bello, de lo justo y del bien, porque ya conocen o han visto en otra parte la esencia de lo bello, de lo justo y del bien. (Cf. Platón, 1984, p.555). Se trata finalmente de pasar de las tinieblas a la luz; de la apariencia de las cosas a su esencia.

En la novela *La caverna* de José Saramago, el cuestionamiento último quizá sea el mismo que se hizo Platón en su "República" cuando habla del mito de la caverna: '¿Qué más pueden ver los habitantes de la caverna, puesto que

desde su nacimiento se hallan forzados a tener siempre inmóvil la cabeza? ¿Verán, asimismo, otra cosa que las sombras de los objetos que pasen por detrás de ellos? Finalmente ¿no creerían que existiese nada real fuera de las sombras que ahí aparecen?' "Sin duda", contestaríamos como contesta Glaucón, el interlocutor de Sócrates, y quizá también como él estaríamos dispuestos a soportar todos los males del mundo antes que seguir viviendo en el engaño y la mentira. Pero si acaso este hombre regresara y advirtiera a los que todavía no han salido de ahí, que eso no es la realidad, aquéllos probablemente no le creerían, pues no querrían ser sacados de su lugar de origen, un lugar seguro y conocido. Sócrates le contesta a Glaucón: "ésa es precisamente la imagen de la condición humana. El antro subterráneo es este mundo visible..."; Saramago diría: 'ésta es precisamente la imagen de la condición humana. El mundo en el que vivimos se ha convertido en un gran centro comercial, donde todo se ha vuelto demasiado visible'.

La caverna, conforma, junto con el *Ensayo sobre la ceguera* y *Todos los nombres*, la última parte de la trilogía, así pensada por el autor. En su conjunto, Saramago propone un acercamiento a la singularidad del hombre. En cada una de estas novelas hay un personaje central: Cirpiano Algor, la mujer del médico y don José, respectivamente, todos se ubican quizá en el límite entre el interior y el exterior de la *caverna*, es decir logran ver la apariencia que se desprende de la misma realidad, y por otro lado, se inmiscuyen en una realidad que escapa a lo visible, exponiéndose así a un lado más oscuro y soterrado; aquel que el poder dominante intenta siempre ocultar y negar, excluir y olvidar.

En general, el autor portugués quiere narrar la alegoría de una humanidad ciega de la razón, cuya ceguera colectiva afecta, irremediablemente, la vida individual. Se trata de una *enfermedad* contagiosa que sólo se podría vislumbrar su cura si se pudieran reconocer al menos sus síntomas. Sin embargo, los hombres se acostumbran también a padecer ciertos trastornos y, a la larga, a asimilarlos como parte del acontecer diario, es decir a vivir la enfermedad, la excepción, como la normalidad del mundo.

En el *Ensayo sobre la ceguera*, la alegoría de Saramago aludía a la catástrofe cuando el mundo se encontraba habitado por hombres que "viendo no ven"; en *La caverna*, en cambio, el sentido alegórico se pierde, a pesar de que desde el título se sugiere un acercamiento al mito de la caverna de Platón y, por lo tanto, a una alegoría del estado de la naturaleza humana. Si Saramago se olvida del sentido alegórico, retoma, en cambio, una escritura directa y demasiado obvia en su mensaje; no sobresale el poder de la alegoría y su fuerza irónica que radica, precisamente, en "decir algo muy diferente, e incluso opuesto, a lo que se parece proponer a través de ella". (Derrida, 1998, p. 83). No existe la ambigüedad de la condición humana entre lo bueno y lo malo que el autor portugués explora con toda profundidad en el *Ensayo sobre la ceguera*; en ésta se sabe perfectamente quiénes son los buenos y quiénes, los malos; quiénes son las víctimas y quiénes, los victimarios. Como si se pudiera tener en esa división simplista, en esa síntesis de la mirada, o en esa oposición, más por lo ideológico que por lo estilístico, una reflexión de la complejidad del sentido humano del bien y del mal que germina y crece en la humanidad.

Así, la alegoría que Saramago pudo representar en las dos novelas anteriores, en esta última, a mi juicio, se desvanece. Un poder alegórico que se inclinaba por el exceso y no por la síntesis; por la posibilidad de decir de otra manera, de decir "de otro modo algo acerca de lo otro" (Cf. Derrida, 1998, p.160), de dejar que lo otro hable. Se trataba, entonces, de personajes confrontados con el extrañamiento, con lo absolutamente diferente que arrebató y perturba, como la extraña epidemia de una ceguera blanca (*Ensayo sobre la ceguera*) o la búsqueda de una mujer desconocida (*Todos los nombres*). Estos dos acontecimientos, en cada una de las novelas anteriores, nos hablan de la singularidad de una mirada que quiere rebelarse a las formas impuestas por un poder; aquella que excede la representación para configurar otra manera de entender al hombre y lo que lo rodea; capaz de alterar y transformar el curso de la vida cotidiana. .

En esta última novela, en cambio, lo visible, lo representado, se impone a la mirada singular. El centro comercial (en adelante Centro) y las relaciones de compra-venta es lo que sobresale y lo que parece estar en oposición constante a la vida del personaje. En este caso, no es el personaje mismo quien se rebela, aunque así pudiera parecer, sino más bien se enfrenta a algo que tiene que desechar porque no es *bueno*, tiene que renunciar a la caverna (al centro comercial) porque, además de enfrentar ahí el mundo de la apariencia, se encuentra también con una terrible maquinaria de consumo, que oculta ciertas evidencias y pone en juego la legitimidad del desarrollo económico; evidencias que esconden a los ojos de los consumidores para no arriesgar el curso de las ventas y el del propio beneficio comercial.

Si bien el personaje principal, Cipriano Algor, renuncia a vivir ahí (en el Centro), su renuncia parece más una justificación que una decisión; pues en realidad él nunca quiso dejar su vieja casa, ubicada en las afueras de una ciudad que pareciera ser toda ella un gran centro comercial. Con esto, el autor resuelve fácilmente el conflicto interior de un personaje que, desde el principio de la novela, se negaba a habitar aquel mundo moderno, y esto le resta verosimilitud.

No podemos olvidar que la visión ha sido el modelo de conocimiento de Occidente, y quizá ahora en la modernidad hemos abusado y explotado un sentido que, probablemente, ya ha perdido su propia facultad: la de mirar. La evidencia de las cosas y el artificio en nuestra experiencia visual, dada por supuesto como natural, es precisamente lo que en esta novela se pone en cuestión. Sin embargo, lo que pudieran ser los claroscuros de esa realidad que se manifiesta en otras de sus novelas, en ésta se convierten en delimitaciones muy claramente marcadas por una visión maniquea: el bien y el mal, separados e incapaces de mezclarse; oposición más que diferencia.⁵⁶

Por un lado, una familia de alfareros, el papá, la hija y el yerno, gente que vive de su trabajo y que habita en la periferia de la ciudad, una zona todavía alejada del trabajo masificado e industrializado; y, por el otro, un centro comercial al que ya no le importa ni comprar pequeñas artesanías ni tratar con los pequeños productores, incapaces de entrar en el catálogo mercantil de los grandes emporios. Si bien, la familia Algor había podido sobrevivir de esas ventas, llega el día en que les devuelven la mercancía y les cancelan la

⁵⁶ La diferencia, como escribe Hélène Cixous, es lo diferencial, y esto "justamente es lo maravilloso, que no puede haber diferencia si no hay al menos dos fuentes. Y que la diferencia es un movimiento. Ella siempre transcurre / ocurre entre los dos. Y cuando hay oposición, cosa horrible pero que existe, no hay sino el uno: es decir nada." (Cixous, 2001, p.118).

posibilidad de seguir vendiendo, bajo la disculpa de que ya no son artículos que la gente busque o utilice. Por otra parte, el yerno es guarda del centro comercial, un puesto que al suegro no le hace mucha gracia, y, a la larga, ese trabajo le exigirá vivir de tiempo completo en el Centro, como todo el personal. Sin embargo, en el lapso en que cancelan la mercancía y el día en que se van definitivamente a vivir al Centro, Cipriano Algor y su hija intentarán hacer otros artículos, quizá más acordes con las nuevas exigencias de una modernidad que ellos, desde su casa y alfarería, no alcanzan a vislumbrar. Pero ese esfuerzo tampoco les traerá buenas consecuencias y, finalmente, les cancelan el contrato y la mercancía.

Cipriano irá en su camioneta por su yerno cada fin de semana, y en esas idas y venidas se encarga de convencer a la gerencia de compras de que esos otros artículos que ahora presenta, serán del agrado de los consumidores. Este hombre de 65 años también tiene la limitación de las oportunidades de trabajo en un mundo nuevo como el que se construía en el Centro; un mundo que el personaje sólo podía percibir desde afuera, pues era un proveedor y no un cliente que pudiera consumir. Así, poco a poco, Cipriano se encuentra con las limitaciones para vender sus artículos, pues incluso las nuevas ideas fueron rechazadas; y en su proceso de cambio, porque finalmente su trabajo no fue aceptado, se enfrentará también a las limitaciones de la edad para vivir él solo en su casa de toda la vida. El día en que la hija y su esposo tienen que partir, porque así lo ha solicitado el Centro, Cipriano tendrá que hacerlo junto con ellos: pues ¿de qué viviría y cómo viviría una persona que ya es más vieja que joven, en un mundo más para jóvenes que para viejos? Un mundo que en la percepción saramaguiana se representa en el centro comercial, construido más

para gente fuerte y poderosa, más para inversionistas y vendedores que para pequeños creadores habituados a vivir de lo que hacen día a día, como la familia Algor.

En esta visión maniquea, delimitada por la oposición: opresores-oprimidos, vendedores-consumidores, el lector podrá adivinar cuál será su desarrollo y quizá su desenlace; pues es tan fácilmente predecible que pareciera estar leyendo no una novela que sugiere y busca, precisamente, en la oblicuidad de una narración, sino una, que alecciona y moraliza. Saramago propone más que otra forma de mirar o de habitar en ese mundo de sombras (aquello que por fortuna o por desgracia es creación de la modernidad), una negación absoluta de lo que para él representa ahora el centro comercial (la caverna) donde habitan sólo, como diría Platón, "los fantasmas de lo bello, de lo justo y del bien". Esos hombres que ahí habitan son engañados y manipulados por el ojo mercantil y poderoso de un ente, quizá neoliberal, del que todos somos víctimas, y que en su crecimiento y deseo de expansión irá apoderándose de aquello que, incluso, se encuentra en la periferia.

En el Centro se podían encontrar galerías, tiendas, cafés, restaurantes, un carrusel con cohetes espaciales, un centro para niños, un centro para tercera edad, un túnel del amor, un puente colgante, un tren fantasma, un consultorio de astrólogo, un despacho de apuestas, un local de tiro, un campo de golf, un hospital de lujo, otro menos lujoso, (...) una puerta secreta, otra con un letrero que dice experimente sensaciones naturales, lluvia, viento y nieve a discreción, una muralla china, un taj-mahal, una pirámide de egipto, un templo de karnak, un acueducto de aguas libres que funciona las veinticuatro horas del día, un convento de mafra, una torre de los clérigos, un fiordo, un cielo de verano con nubes blancas flotando, un lago, una palmera auténtica, un tiranosaurio en esqueleto, otro que parece vivo, un himalaya con su everest, un río amazonas con indios, una balsa de piedra, un cristo del concorvado, un caballo de troya, una silla eléctrica, un pelotón de ejecución, un ángel tocando la trompeta, un satélite de comunicaciones, una cometa, una galaxia, un enano grande, un gigante pequeño, en fin, una lista hasta tal punto extensa de prodigios que ni ochenta años de vida ociosa serían suficientes para disfrutarlos con provecho, incluso habiendo nacido la

persona en el Centro y no habiendo salido nunca al mundo exterior. (*La caverna*, p.400).

Esta enumeración quiere aprehender la totalidad del mundo para hacer del Centro una pequeña muestra de lo que para Saramago significa nuestra actual humanidad, donde todo, hasta la naturaleza, puede ser siempre apariencia, copia, reproducción en un lugar cerrado y controlado por el hombre. Este listado de objetos y de eventos nos da también la sensación de que ese mundo creado en el Centro pudiera ser totalmente conocido y controlado, y no existiera nada ajeno a su planeación y desarrollo; se parece más a un mundo artificial y ordenado, donde cualquier acto que vaya en contra de lo establecido se vería como sospechoso e incluso como algo que pudiera atentar al bienestar de la "comunidad comercial".

El problema para los habitantes del Centro como para los de la caverna de Platón, no es quizá la facultad de ver, que ya la tienen, sino que el ojo está orientado en una sola dirección; no se mira el entorno de las cosas, no se les rodea para mirarlas desde distintas perspectivas, desde fuera, desde lo otro y lo no seguro, sino que la mirada es una mirada enajenada en lo mismo, en lo ya visto, en lo manipulado por una fuerza poderosa; en este caso, por un sistema que tiene en sus manos el control del trabajo, la solvencia económica y la sobrevivencia de la colectividad. Sin embargo, Saramago cuestiona esa manera de vivir donde la decisión singular y la libertad individual pasan a segundo término, para que entonces, el individuo se vea obligado a sumarse a esa gran fuerza que le impone un estilo de vida determinado, renunciando así a una mirada propia; o dicho de otra forma, "cuando los hombres suelen ser privados del poder —escribe Blanchot sobre el mito de la cueva de Platón — o

del derecho de dar vueltas o darse vuelta", para conocer, y tener experiencias del mundo, para ver el otro lado o lo que está fuera de la caverna. Quizá es aquí donde Saramago quiere representar la alegoría de una humanidad que ha perdido el derecho a desviar su mirada hacia una intimidad más profunda, hacia el deseo propio.

Sin embargo, lo que molesta un poco de la novela es el elemento (el centro comercial) que utiliza precisamente para representar la "caverna platónica" en la que no se puede conocer la realidad, es decir, la fuente que proyecta las sombras que se encuentran dentro de la caverna; como si se pudieran separar las sombras del objeto que la produce. Y quizá ahí es donde Saramago olvida la mirada oblicua, aquella capaz de oscilar, de moverse de un lado al otro, pues es en el movimiento donde acaso nos podríamos acercar a la complejidad de la realidad. Ese Centro, que en este caso puede ser el mundo capitalista, en el que lo que rige las relaciones humanas es la relación comercial, probablemente es al que Saramago quiere catalogar como bueno o malo, más malo que bueno, y del cual piensa que su habitante no puede ser capaz de distinguir, precisamente, las sombras de la realidad que se le muestra, sino que tiene que ser *liberado*, como los prisioneros de la caverna de Platón, del engaño en el que lo han tenido. Parece que Saramago piensa como Platón que hay un mundo ideal, un mundo otro donde se encuentra la "verdad verdadera", si todavía podríamos creer en ella, ya que "lo verdadero no es verdaderamente verdadero, sino a menudo falso".

Su propuesta en esta novela llama mi atención sobre todo por la pérdida de aquella oblicuidad de la mirada, de la que he estado investigando a lo largo de mi tesis, y que le daba una dimensión ética a su literatura, no tanto para

juzgar lo bueno y lo malo, sino mejor para cuestionarlo; no para detenerlo en un juicio, sino para ponerlo en movimiento. Hablar de una ética de la mirada, involucra aquello que el ojo ya no percibe; del mismo modo, implica una mirada capaz de cuestionar y de crear alternativas para seguir viviendo en medio de esas *construcciones*, edificadas más para devorar al pensamiento humano, pensaría Saramago, que para su desarrollo y creatividad. Una ética que no significa un acto de buena voluntad o una fidelidad a una moral prescriptiva, sino el fundamento mismo de todo acto, y por tanto de toda realidad, en el que el Yo se enfrenta siempre con lo Otro.

En las dos novelas anteriores, no existía la escisión entre esencia y existencia, como parece proponer el pensamiento platónico que retoma Saramago. En este caso me parece que los personajes no logran involucrarse con la realidad de ese Centro y sus contradicciones; no se logra el tejido entre existencia y realidad, sino que la existencia de los personajes parece estar siempre en otra parte: en su casa, que es el refugio y la morada; y parecería que salir de ese refugio implica siempre una amenaza. En efecto, si se contrapone la casa con el centro comercial, lo privado con lo público, lo seguro y propio con lo ajeno y, de alguna manera, con la posibilidad de ser excluido de aquel lugar al que no se pertenece, seremos capaces de percibir esa gran distancia entre estos recintos que nos muestra la novela de Saramago. Sin embargo es, precisamente, la tensión entre ambos espacios y fuerzas lo que a mi juicio no se percibe en esta última parte de la trilogía, sino que la narración se queda en esa descripción de fuerzas en la que ya sabemos que gana siempre el poderoso, el victimario, el fuerte.

Se trata quizá de una posición que ahora quiere mirar desde la certeza y la verdad de lo visible y lo *real*; desde el radical confinamiento del hombre moderno a un espacio reducido y artificial como es el centro comercial, hasta la visión *romántica* de un hombre liberado del encadenamiento de los usos modernos, que le significarán al narrador el engaño y el dominio absoluto de los hombres por una fuerza más poderosa.

Los condenados de Platón, que desde su infancia habían estado encadenados en una caverna subterránea, sin la posibilidad de cambiar de lugar o volver la cabeza, podían ver tan sólo la realidad que estaba enfrente de ellos, "¡Extraño cuadro y extraños prisioneros!, y sin embargo se nos parecen punto por punto", afirma Sócrates de aquellos habitantes subterráneos. Sólo aquél liberado sería capaz de enfrentar, ya no la apariencia y la sombra sino la fuente de su origen: la esencia de lo justo, del bien y de la belleza. Los condenados de Saramago en *La caverna*, encerrados en el centro comercial, se conforman con la reproducción o imitación de la naturaleza, de lo que existe afuera, y son los Algor los que se enfrentan a una terrible verdad que la autoridad del centro comercial mantenía escondida: el descubrimiento de unos cadáveres que estaban amarrados y amordazados con el cuerpo dirigido hacia un mismo lugar. Con esa imagen, Cipriano Algor, el personaje principal, llega a una especie de deslumbramiento en el que se da cuenta de que esos cuerpos inertes y ultrajados, silenciados y dominados, son apenas una pequeña muestra de la humanidad que somos.

Cuando Cipriano Algor baja a la gruta que habían encontrado en el quinto nivel del sótano se da cuenta de que aquellos cadáveres, tres hombres y tres mujeres, son ellos mismos: "éramos nosotros": le dice a su hija: "Si

hubieses bajado conmigo comprenderías, todavía estás a tiempo de ir allí, Deje esas ideas, No es fácil dejar esas ideas después de haber visto lo que he visto, Qué ha visto, quiénes son esas personas, Esas personas somos nosotros, dijo Cipriano Algor, Qué quiere decir, Que somos nosotros, yo, tú, Marcial, el Centro todo, probablemente el mundo. Por favor, explíquese, Pon atención, escucha. La historia tardó media hora en ser contada. Marta la oyó sin interrumpir una sola vez. Al final, dijo, Sí, creo que tienes razón, somos nosotros." (*La caverna*, p. 436) Aquellos hombres y aquellas mujeres eran mucho más que simples personas muertas, y quizá es con esta imagen, casi al final de la novela, donde comienza la alegoría saramaguiana, de la cual tampoco vemos su desarrollo.

De alguna forma, Cipriano Algor al reconocer en aquellos cadáveres su propia realidad, al ver en ellos la verdad censurada por el sistema, desordena el orden, turba la quietud del refugio y pone en cuestión el estilo de vida que el centro comercial (la caverna) ofrece; precisamente lo que pasaría también en la caverna de Platón si alguien se atreviera a salir, según Sócrates. Cipriano Algor, como el prisionero que logra escaparse de la caverna de Platón, comprende que la luz (la naturaleza, el exterior) es la garantía de la verdadera existencia del mundo, de los seres vivos y de sus propias creaciones. Para él, los hombres que habitan en el Centro, no son libres sino que están atados a un poder absoluto capaz de dirigir sus vidas, de recrear con el artificio una naturaleza olvidada para, finalmente, tenerlos en un eterno engaño, en la enajenación más absoluta, en la prisión. La oscuridad del sótano, en el que ingresa Cipriano Algor, resultó ser más brillantemente esclarecedora que

ninguna otra falsa claridad que se contenta con ser un puro efecto de superficie.

La mirada se ha debilitado frente a una realidad que se ha vuelto cada vez más artificial, y en ese mundo artificial, donde lo único que se puede reconocer son apariencias, se corre el peligro de enajenarse, y de exponerse al riesgo de ser una apariencia más. Habría que mirar, pensaría Saramago el otro lado de la luz, la otra parte que se rebela a la sumisión de lo luminoso; la oscuridad que las imágenes contemporáneas rechazan y, en cambio, se aferran en hacer de lo visible la única realidad. Así, lo que permanece en las sombras, enterrado en la oscuridad, se da por perdido, es decir por olvidado.

La escena de los cadáveres que yacen debajo del Centro, le sirve a Saramago para que su personaje, Cirpiano Algor, pueda hacer una analogía con los habitantes del Centro; como si todos ellos estuvieran también amordazados por una fuerza superior capaz de dirigir cada una de sus vidas, quitando la libertad e imponiendo un estilo de vida donde todo se consume, donde todo se compra, y donde el artesano, como Cipriano, ya no tiene razón de ser. En un movimiento decidido, después de haber visto aquellas muertes, el personaje interrumpe la *novedad* y el asombro que le ofrece la modernidad del Centro, y decide regresar a su espacio conocido y familiar, quizá más pobre, más inseguro, pero también más natural y libre. Esta *interrupción* la vemos también en *Todos los nombres*, cuando don José cambia su vida monótona y ya hecha para optar por la construcción de su propio destino, viviendo, no una continuidad sino una fragmentación constante, donde el riesgo y la aventura serán los ejes principales que muevan su deseo, y por tanto su voluntad y decisión. Esta irrupción no significa solamente decir *no* a lo rutinario

y establecido por un poder más fuerte, sino poner en cuestión eso de lo que nadie se puede sustraer del todo, de lo que ninguno se puede aislar.

El engaño, en otro sentido, seguiría siendo para Saramago, la consecuencia de una ceguera de la razón, donde los hombres no se dan cuenta de que son manipulados, en este caso concretamente por el poder consumidor del mundo moderno, donde parecería que todo, hasta las sensaciones, se pueden comprar. Porque es otra vez un poder absoluto el que irá marginando lo que ya no sirve, lo que ya no le sirve a ese gran invento de la modernidad que es el centro comercial. El monstruo que se come al más pequeño, al indefenso que a su pesar se queda sin trabajo, sin posibilidad de elección, teniendo que fusionarse a él; porque quizá, pensaría Saramago, las opciones serían: la complicidad con el aparato capitalista o la desaparición del individuo.

En su estancia en el Centro, cuando Cipriano Algor decide vivir con su hija y su yerno, el personaje se da a la tarea de conocer la vida del nuevo lugar tan distinto de su casa, ubicada en una zona marginada, donde tenía su taller y su horno para cocer las figuras de barro que el Centro ya no le compra. Así, descubre cada día un espectáculo diferente, donde sensaciones y diversas *realidades* se muestran, para que la gente pueda, sin salir de ahí, experimentar cualquier cosa que desee: frío, calor, lluvia, nieve, arena, desierto, mar, selva, etc. Se crea así una *falsa* realidad de la que ya no importa distinguir de la *verdadera* (la que está afuera), mientras se pueda sentir, divertirse y distraerse de los problemas y circunstancias que lleven a la reflexión y a la crítica. Sus habitantes se parecen a los habitantes de la caverna de Platón que confunden lo falso por lo verdadero, la apariencia por lo real, las sombras por su original.

Platón sabe que es difícil distinguir entre la apariencia y la realidad, entre la imagen y su original. La naturaleza probablemente de esta dificultad no es que los hombres se relacionen con imágenes, sino que no sepan que son imágenes, que ya no sepan cuál es la realidad, como les pasa a los habitantes de la caverna, de ambas cavernas. La penumbra de la caverna refleja el estado de inconsciencia de los hombres. Lo importante es que cuando el prisionero regresa al lugar donde anteriormente vivía, le parece diferente, completamente otro, y él no será más el mismo; ya no se interesará más por el desfile de sombras sobre la pared. Así, es incapaz de seguir viviendo en la caverna, o lo que es lo mismo en el Centro.

Si el Centro pudiera ser una alegoría del mundo actual, existe el riesgo de que no pudiendo vivir fuera de él, sus habitantes se parezcan a esos seres amordazados, que más pareciera gente no pensante, incapaz de criticar el espacio en el que habita, de cuestionarlo y cambiarlo, optando así por un escape, una huida; o pensar que existe otro lugar donde por fin se encuentra el ideal de lo bello, de lo justo y del bien. Esto parece más una negación de algo irremediable, el mundo moderno; y quizá un no querer ver que también de aquellas construcciones que, a veces se comen al habitante, está hecha la sociedad. La crítica saramaguiana se detiene en ese paradójico movimiento del hombre moderno que, enfrentado a la irrefrenable construcción de apariencias, destruye la libertad y la posibilidad de felicidad. En esa edificación que Saramago imagina como un gran centro comercial, el hombre se enfrenta a la ignorancia del mundo que está afuera, conociendo apenas las sombras que le otorgan familiaridad y seguridad, a cambio del consumo y del gasto. Quizá lo

que oímos en su novela es un tremendo *no* a esa construcción deliberada y artificial, que pretende una afirmación radical a la seguridad de lo propio.

Casi desde el principio de la novela sabemos que Cipriano visita el cementerio donde está enterrada su esposa, y que al salir se encuentra con una mujer, su vecina que le ha comprado algunas vasijas, y que para su regocijo también es viuda. Y aunque ya es clara una posible historia de amor, Saramago nos muestra los cuestionamientos y miedos que un hombre de esa edad puede tener al comenzar una nueva relación. Sin embargo, es muy obvio que esa historia se hará realidad. Como lo es el hecho de que no abandonará totalmente a su perro llamado Encontrado. De hecho, cuando Cipriano decide irse con su hija y su yerno a vivir al Centro, deja al perro con Isaura, su futura compañera, y no nos queda ninguna duda de que Cipriano volverá y de que la novela tendrá un final feliz, a pesar de que *el mal* está ahí.

Parecería que el héroe de Saramago se rebelara a ese poder absoluto, a la mentira y al abuso, y eligiera libremente otro camino desconocido. Se trata otra vez de un hombre mayor, como el de *Todos los nombres*, que se aventura a seguir su deseo y que se arriesga a las consecuencias de su elección: sea perder el trabajo, no tener suficientes medios económicos o la seguridad de una vida establecida. Sin embargo, en Cipriano no hay un elemento que rompa con la continuidad que el lector ya imagina, de hecho él nunca quiso dejar su casa para ir a vivir al Centro, y pareciera que al ver esos cadáveres en el sótano del Centro, hubiera encontrado la justificación perfecta para volver feliz a su casa, pues sabía que lo esperarían su perro y la mujer que finalmente se atrevió a aceptar.

Los tres personajes principales de la novela: Cipriano, la hija y el yerno logran ver en esos muertos un mundo hecho de represión y dominación; y si bien aquellos cadáveres nos hablan de un acontecimiento ya pasado, pueden percibir esa opresión en el presente e imaginarla de igual forma en el futuro. Cipriano tiene que descender, como Orfeo, al Hades, al territorio de la muerte, donde se encuentra la verdadera Euridice, es decir, donde salen a la luz los hombres y mujeres torturados y asesinados. En este caso se trata de un *hecho* que Cipriano llega a comprender: los habitantes del Centro como prisioneros de fuerzas superiores, invisibles a un ojo acostumbrado cada vez más al espectáculo, que también, como Euridice, desaparece al mirarlo de frente. El espectáculo distorsiona y desvanece cada vez más la realidad.

El engaño de esa mirada es la incapacidad para captar otras posibilidades que se desprenden de un mismo evento, y en cambio reaccionar a la lógica del progreso, no con la confrontación sino con la negación, no con la responsabilidad que implica el mirar o el participar de la experiencia, sino con la crítica resentida que implica la ideología del autor. Con lo cual la escritura se convierte, entonces, en el espacio finito donde se escucha claramente la voz del autor, sus ideas y opiniones, sus juicios ideológicos impuestos a las voces de los personajes. Deja de ser exploración para convertirse en exposición de un hecho: la crítica al punto de reunión que ha construido la sociedad moderna: el centro comercial, y establece así la analogía, que no la alegoría, entre el centro comercial y la caverna de Platón. En efecto, un lugar habitado por sombras que no ven la realidad sino su apariencia; aludiendo del mismo modo a un idealismo que establece que no es ahí, en la caverna, donde se encuentra la realidad, sino afuera; no en el Centro, sino en aquel territorio que se ha

quedado marginado: la orilla, la periferia. Pero también nos deja saber que la realidad no se encuentra en el espectáculo que propone el sistema, es decir en el juego donde nadie actúa y todos miran; sino en la recuperación de una especie de intimidad en la que todavía sea posible comunicar alguna experiencia.

El centro comercial se convierte en el sistema capaz de desaparecer cada vez más a los pequeños, a los indefensos y a los humildes, que para el marxismo trasnochado de Saramago son simplemente los buenos y desprotegidos, los débiles. Así, la ciudad se ha convertido en un inmenso centro comercial que a su vez ha absorbido la heterogeneidad de la misma, haciendo de ella una masa uniforme y ordenada, donde las vidas de los individuos (los compradores de artículos y servicios, los consumidores) son dirigidas y gobernadas por el poder que consume día a día la singularidad de la vida humana, haciendo de ello una gran masa vigilada y entretenida por el poder de las apariencias.

Esta novela es un intento por escapar a la dominación y a la hegemonía; es también la expresión de un poder excluyente, donde el excluido es aquel que no entra y que no se adecua a las prácticas mercantilistas, a la *normalidad* de un sistema que así lo ha establecido, y todo lo que se aleje de ésta será para el ojo dominante, sospechoso y amenazante. Quizá Saramago piensa que no somos todavía capaces de comprender el significado de lo *humano*; por ello su novela es un acercamiento a ese otro lado más olvidado y por tanto más excluido: la gente de bajos recursos económicos, la que todavía puede crear directamente con las manos, los viejos, los animales, algunas palabras, etcétera. Ese otro mundo que en su novela es el protagonista principal: una

familia de artesanos, un hombre viejo, una posibilidad amorosa a esa edad, un perro callejero cuyo nombre es Encontrado, unas estatuillas fruto del horno y de las manos de los Algor, y ciertas palabras que en su repetición constante van desgastando y perdiendo el significado original; habría que volver a pensar de nueva cuenta en ellas:

Cipriano Algor se alejó en dirección al horno, iba murmurando una cantinela sin significado, Marta, Marcial, Isaura, Encontrado, después en orden diferente, Marcial, Isaura, Encontrado, Marta, y todavía otro, Isaura, Marta, Encontrado, Marcial, y otro, Encontrado, Marcial, Marta, Isaura, finalmente les unió su propio nombre, Cipriano, Cipriano, Cipriano, lo repitió hasta perder la cuenta de las veces, hasta sentir que un vértigo lo lanzaba fuera de sí mismo, hasta dejar de comprender el sentido de lo que estaba diciendo, entonces pronunció la palabra horno, la palabra alpendre, la palabra barro, la palabra moral, la palabra era, la palabra farol, la palabra tierra, la palabra leña, la palabra puerta, la palabra cama, la palabra cementerio, la palabra asa, la palabra cántaro, la palabra furgoneta, la palabra agua, la palabra alfarería, la palabra hierba, la palabra casa, la palabra fuego, la palabra perro, la palabra mujer, la palabra hombre, la palabra, la palabra, y todas las cosas de este mundo, las nombradas y las no nombradas, las conocidas y las secretas, las visibles y las invisibles, como una bandada de aves que se cansase de volar y bajara de las nubes fueron posándose poco a poco en sus lugares, llenando las ausencias y reordenando los sentidos. (*La caverna*, p. 165)

"Llenar las ausencias", y "reordenar los sentidos" es quizá lo que Saramago pretende con su narrativa; sin embargo, el peligro radica en que al pensar que es posible llenar la ausencia o reordenar el sentido, nos tendríamos que preguntar quién lo va a llenar o desde qué ideología se va a considerar un sentido, o desde dónde iremos nombrando la ausencia y el sentido, ¿desde el poder o desde la exclusión?; o quizá, en el mejor de los casos, Saramago piense que esa sería la errancia eterna del lector y del escritor: moverse en un incesante deseo por llenar ausencias y por reordenar sentidos sin llegar nunca a colmarlos. Con esta cita Saramago se centra en la importancia de las palabras, no tanto en el significante sino en el significado, es decir en las

consecuencias del decir, o en la necesidad de volver a reparar en lo que se ha dicho. El narrador constantemente pone énfasis en la conciencia de lo que se dice, como si se olvidara que en el acto de hablar también se pone en práctica una acción. De ahí la responsabilidad y el cuidado que Saramago quiere expresar con las palabras: "La vida es así está llena de palabras que no valen la pena, o que valieron y ya no valen, cada una de las que vamos diciendo le quitará el lugar a otra más merecedora, que lo sería no tanto por sí misma, sino por las consecuencias de haberla dicho." (*La caverna*, p.50). Parecería que eso mismo sucede con la experiencia donde la idea de *progreso* hace que algunas palabras, profesiones, oficios e incluso algunos hombres, no tengan ya un valor, porque éste se ha centrado en lo que es útil para la modernidad. Así, lo que no es útil fácilmente es desechado o cambiado por algo que sí sirva. Ésta es quizá la mayor crítica de Saramago reflejada en el centro comercial: la deshumanización del progreso. Cuando de lo que se trataría es no desechar sino resignificar o crear nuevos sentidos y rutas por las cuales pueda desarrollarse o asimilarse también la parte que se ha excluido.

Ya no se percibe el nombre de las cosas, se trata simplemente de objetos capaces de entrar en un proceso de comercialización por el cual se les otorga algún valor. Frente a ese mundo que representa el Centro se pone de manifiesto una percepción distinta de la realidad, una transformación social, donde el que queda excluido (en esta caso la familia Algor) de la maquinaria comercial tiene que adaptarse, de cualquier forma, a los nuevos procesos de compra-venta. En ellos se pierde la singularidad de un objeto (en este caso las piezas artesanales de los Algor), para obtener mejor la reproducción tecnológica, el avance comercial, el progreso donde las imágenes sustituyen a

los pensamientos, al ojo crítico; donde, de alguna forma, lo artificial sustituye a lo natural, donde "lo que parecía único era plural, lo que es plural lo será aún más", escribe Saramago en *La caverna*, y es que lo que se pierde en ese proceso son las huellas de todo lo vivido y lo acontecido en la historia del mundo, como parece percibir la mirada del narrador de la novela:

Toda arqueología de materiales es una arqueología humana. Lo que este barro esconde y muestra es el tránsito del ser en el tiempo y su paso por los espacios, las señales de los dedos, los arañazos de las uñas, las cenizas y los tizones de las hogueras apagadas, los huesos propios y ajenos, los caminos que eternamente se bifurcan y se van distanciando y perdiendo unos de los otros. Este grano que aflora a la superficie es una memoria, esta depresión, la marca que quedó de un cuerpo tumbado. (*La caverna*, p.108).

Perder esa memoria singular en el proceso comercial, en el trabajo mecanizado es lo que le preocupa a Saramago; así como no convertir en conocimiento lo visto, o no buscar más el nombre de aquello que toca lo inefable, que roza lo indecible, aquello "que probablemente nunca llegará a recibir su justo nombre". (*La caverna*, p.103). De ahí quizá la importancia de resistir a lo conocido y seguir imaginando lo inefable, lo imposible, lo que tal vez nunca llegará a recibir un nombre, pero que también acaso sea lo único con lo que se pueda imaginar alguna esperanza.

La hegemonía de la visión en la producción del conocimiento está claramente expresada desde Aristóteles, sin embargo, Bachelard muestra que esto fatalmente lleva a considerar al mundo como espectáculo, como teatro o panorama. El sujeto de conocimiento es conducido a la posición de espectador, como objeto de conocimiento tiende a fundirse en una unidad homogénea y totalizadora; y el mundo como una masa objetiva ofrecida al ojo. La visión desde los griegos habría sido el paradigma de un saber inmediato cuya certeza

es tan fuerte que es garantía por sí mismo. Cuando Aristóteles habla en su *Metafísica* sobre el sentido de la vista como aquel al que se le ha atribuido un poder central frente a los demás, explica que la razón de ello es que la vista nos da a conocer los objetos y nos permite descubrir entre ellos un gran número de diferencias. Esta *diferencia* es la que parece percibir Cipriano entre el exterior y el interior del Centro. Una diferencia que sus habitantes ya no perciben, asombrados más bien de que ahí, *adentro*, puedan gozar del frío o del calor, de objetos o monumentos de otras culturas y otros tiempos, conformes y agradecidos con la reproducción. En cambio, Cipriano no entiende por qué conformarse con aquello, cuando *afuera* todo eso se puede experimentar.

Al ver la muerte de los otros, de los cadáveres amordazados, Cipriano Algor puede verse también a sí mismo, a su familia y a la humanidad entera: sentada, amarrada de pies y manos frente a un espectáculo inmóvil, paralizados y manipulados por los fantasmas, puesto que nunca se conoce el rostro verdadero de aquellos mercados, que cada vez más rigen las vidas de los hombres. Obviamente la autoridad del Centro no permite que sus habitantes lleguen hasta el sótano para que no sean sacudidos o despertados de su *feliz* letargo por una escena aterradora, capaz de cuestionar la tranquilidad del Centro. No vaya a ser que en su regreso a la *normalidad* se confronte el orden establecido, puesto que la verdad revelada convocaría en su regreso a una forma de violencia, de conciencia de lo Otro; como pasó con Cipriano Algor, que ya no quiso seguir viviendo en aquel Centro. Lo artificial del Centro nos hace pensarlo como un espacio siempre luminoso, y la demasiada

luz encandila y enceguece. Ahí el bien y el mal, la naturaleza y lo artificial se oponen radicalmente.

Saramago apela en esta novela nuevamente al ojo que se inquieta, que se altera y se abre siempre a un comienzo; donde la dirección de la trama se ve continuamente interrumpida, desviada hacia otro sitio, arrastrada quizá a un no lugar, a un error infinito, también nos deja un final abierto, pues Cipriano Algor, su hija, su yerno, Isaura y el perro Encontrado emigran hacia otro rumbo, que no sabemos cuál será ni cómo será. Lo importante para Saramago es quizá seguir diciendo *no* a esa engañosa claridad, a ese mundo construido con apariencias y mentiras, donde el más fuerte es el que puede sobrevivir.

Sin embargo, estas conclusiones en la novela parecen más producto de una ideología marxista que del peculiar estilo saramaguiano y de su énfasis en una mirada oblicua, que pueda percibir la multiplicidad de posibilidades, para no conformarse con una sola posición y negar lo que a su parecer no le convendría a los hombres para un mejor vivir. Tomar partido y hacer definiciones tan radicales de lo bueno y lo malo, le quitan a la escritura la ambigüedad y el claroscuro con lo que se manifiesta la complejidad de la realidad y, en cambio, se queda con el contraste y la contradicción entre dos elementos opuestos; siguiendo lo que Marx había manifestado como contradicciones de la sociedad debidas, sobre todo, al conflicto entre las "relaciones y las fuerzas de producción". Al final, el personaje de la novela renuncia a la enajenación de esas fuerzas, encarnadas en el centro comercial, y opta por la experiencia personal y por su propia realización. Lo espera una aventura que comienza apenas al final de la novela. No obstante, es una aventura bastante inverosímil, pues conociendo el afán rebelde de Saramago

en su narrativa en general, sabremos desde el principio de esta novela que los Algor jamás vivirán en el centro comercial. De ahí que sea un final que tiene mucho de artificial.

Sin embargo, es interesante el planteamiento de un centro comercial como representante del mundo moderno, pero también como el espacio que encubre y sepulta vestigios y restos de un pasado que permanece inmóvil. Una imagen que Saramago anuncia en esos cuerpos mutilados y amordazados, y que nos parece reconocer en ella la imposición de un poder dictatorial que simplemente puede esconder o deshacerse de aquello que le estorba, y que borra la memoria bajo los escombros. La recuperación de la memoria no se refiere, así, a un lugar o fecha determinada, sino al acontecimiento de la muerte. Una muerte que ha quedado cubierta por capas y capas de concreto; y quizá lo que se esconde detrás de esa gran *construcción* de la modernidad sea la muerte y la barbarie. Abajo, en lo más profundo, en la oscuridad, se encuentra el recinto que se vuelve el espacio más censurado y prohibido, pues ahí se encuentra la huella del sufrimiento y del dolor, de la tortura y la muerte de unos cuerpos ya sin vida, que murmuran apenas una historia.

Saramago quiere recoger las huellas de todo lo vivido y acontecido en la historia del mundo. La memoria a la que Saramago apela cuando habla de la mirada es la memoria oculta en la visibilidad de las cosas; es el tiempo otro, invisible a los ojos atrapados en los menesteres cotidianos para satisfacer las necesidades básicas. Una mirada memoriosa capaz de ver lo que ya no está o lo que todavía no es y, por tanto, una mirada que involucre irremediabilmente a la muerte: la muerte del otro que deja su huella en todo lo que incumbe al presente.

La modernidad queda así como un palimpsesto que ha borrado la singularidad de la vida y de la muerte, y que en su gran espectáculo se ha olvidado o ha marginado lo que se resiste a ser asimilado a su propia fuerza dominante. Una parte ignorada que Saramago quiere recuperar con su personaje Cipriano. ¿Y cómo la recupera? Quizá rebelándose al sistema que pretende seguir manteniendo ciegos a quienes ahí viven. Pero lo que no me acaba de entusiasmar de la novela, es que parece haber, más que rebeldía, que probablemente sea más clara en la novela *Todos los Nombres*, una actitud paternalista, con la cual Saramago sugiere que se tiene que abandonar aquel gran monstruo, creado sobre los restos de un pasado olvidado; puesto que quedarse ahí implicaría ser cómplices o seguir aceptando que se es prisionero de aquel sitio, como los prisioneros, también ignorantes de la realidad en la caverna de Platón. Esa actitud idealista de que *lo real* está en otro lugar, en el afuera, simplemente nos aleja de aquella mirada crítica y oblicua, que en su ubicuidad y sin la garantía de la luz es capaz de encontrar verdad en aquello que se mira.

Así como Platón pretende alejarse cada vez más de lo sensorial para acercarse al mundo de las ideas, pues para él el fin último del alma reside en el alejamiento progresivo de lo meramente sensorial y corporal, José Saramago hace una distinción entre el afuera y el adentro del centro comercial, y da a entender que el fundamento de la existencia misma no está en ese *gran cuerpo* que encierra la vida cotidiana de los hombres para hacerla cada vez más banal e intrascendente; sino afuera, en la búsqueda de una existencia más auténtica. Si el cuerpo es cárcel del alma, según la imagen platónica, el centro comercial, es, según la imagen saramaguiana, cárcel de la existencia humana. Saramago

como Platón, concluye que la *esencia* de las cosas y de los hombres se halla separada de su existencia; o que una realidad no visible se encuentra más allá de la propia realidad y no en la participación con ésta. O ¿será que la escisión entre esencia y existencia sólo fortalece más el pensamiento de lo binario y lo dual, del cual sólo se tienen absolutos que en nada ayudan a la comprensión del otro como lo radicalmente otro?

POR UNA ÉTICA DE LA MIRADA A MODO DE CONCLUSIÓN

¿Cómo podremos, insisto, aunque provoquemos la burla de las futilidades mundanas y el escarnio de los señores del mundo, volver a un debate sobre literatura y compromiso, sin que parezca que estamos hablando de restos fósiles? Espero que en un futuro próximo no falten respuestas a esta pregunta y que cada una de ellas, o todas juntas, puedan hacernos salir de la dolorosa y resignada parálisis de pensamiento y acción en que parecemos complacernos.

José Saramago

Cada ser humano necesita un cambio y una renovación radicales, y no obligar a los otros a tal transformación bajo el manto ejemplar del amor cristiano al prójimo o del sentimiento de responsabilidad social o mediante palabras bonitas y seductoras que anuncian cualquier cosa y provienen de un deseo inconsciente de poder personal. Sólo el recogimiento de cada persona en sí misma, el retorno a la esencia de la existencia humana, a los fundamentos del propio ser, de las condiciones individuales y sociales, pueden significar la curación de la ceguera que reina en el mundo de hoy.

Carl Jung

Se puede decir que la literatura portuguesa después del 25 de abril de 1974 quiso ser una literatura que buscaba redefinir el lugar de Portugal en el mundo y tomar conciencia de sí misma y de sus transformaciones,⁵⁷ Saramago no fue la excepción con sus obras de ese periodo; sin embargo, sus últimas novelas quieren salirse de ese contexto histórico de Portugal y participar en una propuesta más universal; con una preocupación más ética que histórica.

⁵⁷ Un ejemplo de ello es la escritora Agustina Bessa-Luis, quien es la primera escritora que en forma de ficción aborda la revolución de 1974. También Vergílio Ferreira, uno de los mayores exponentes de la literatura portuguesa contemporánea, hace de la revolución un retrato, pero subrayando, sobre todo, lo anacrónico de un discurso transformador que acaba ensamblándose a un tiempo ontológico de parálisis de la historia. (Cf. Luis Mourão en Gavilanes y Apolinário, 2000, p. 661.)

En la literatura portuguesa, Fernando Pessoa, en voz de algunos de sus heterónimos, le da especial relevancia al sentido de la mirada, no para buscar otra realidad más allá de la realidad visual, sino para ahondar precisamente en ella y en sus consecuencias. Pessoa a diferencia de Saramago no está obsesionado por una responsabilidad o por un deber al que me obliga lo que veo; obsesión que en la trayectoria de novelista se va agudizando cada vez más hasta transformar, según mi punto de vista, el sentido ético de la mirada en un sentido más categórico de ésta. Y si bien Fernando Pessoa es uno de los escritores más importantes en la formación de Saramago, ambos tienen acercamientos muy diferentes a la realidad.

Sin embargo, creo que estas dos concepciones del mundo y de la naturaleza, como belleza y barbarie, son necesarias en esa gran mirada oblicua de la que habla Saramago; se trata de aspectos esenciales en nuestra construcción y percepción del mundo. Por ejemplo en "El guardador de rebaños" de Alberto Caeiro, otro de los heterónimos de Pessoa, se refleja la necesidad de ver profundamente lo que existe, ya que es ahí, y sólo ahí, donde se encuentra la novedad y el movimiento de las cosas, y para Caeiro ése sería el único deber del hombre: estar de acuerdo con el mundo que se mira:

(...)

Mi mirar es nítido como un girasol.
Tengo la costumbre de andarme los caminos
mirando a la derecha y a la izquierda,
y alguna que otra vez mirando atrás...
Y a cada momento lo que veo
es lo que nunca por mí antes he visto;
y me doy cuenta muy bien que veo así...
Sé tener el asombro esencial
que tendría un niño si al nacer
advirtiese que nació de veras...
A cada momento me siento nacido
a la eterna novedad del Mundo...

Creo en el mundo como en una margarita
Porque lo veo. Mas no lo pienso,
Porque pensar es no entender...
El mundo no se hizo para pensar en él
(pensar es estar enfermos de los ojos)
sino para al mirarlo estar de acuerdo. (...)

El espíritu bucólico y pagano de Alberto Caeiro se propone restituir la Naturaleza absoluta al mundo civilizado, de ahí que tenga esa particular mirada capaz de advertir en cada momento la novedad del mundo; y si este heterónimo le da especial importancia a la naturaleza, Bernardo Soares (autor de *El libro del desasosiego*) se fija en la ciudad y sus habitantes, en la mirada que redescubre distintas formas de habitar un espacio. También, en algún momento de la creación literaria de José Saramago, es importante volver a mirar aquello que ha estado ahí, pero de lo que no nos hemos percatado, hasta que en un momento dado eso mirado *aparece* y se encuentra con ello como si fuera una realidad nueva.

Al leer sus crónicas, descripciones más cercanas a su realidad, percibimos que esas narraciones parten de una mirada que penetra en los eventos más cotidianos y ordinarios como un atardecer, una idea, un rostro, un recuerdo, un oficio, una sombra, una aparición, una persona que muere, etcétera; pequeños detalles que se descubren impregnados de una "memoria involuntaria", o experiencias que no sólo se vuelven irrepetibles sino que durarán mientras dure la vida. De esa lectura podemos darnos cuenta de que la mirada oblicua de Saramago se despliega para penetrar profundamente en las cosas ínfimas, en las situaciones que pasan como si nadie las viera, en los rostros olvidados o apenas reconocidos. Es una mirada que despierta en lo que ve lo que muy pocas veces nos percatamos; es decir, aquello Otro que también

nos mira porque hay un ojo que lo mira; este frente a frente viene a ser el acontecimiento de la responsabilidad del ser. El mundo no es un espectáculo esperando a ser registrado objetivamente, nos hace pensar Saramago en estas novelas que venimos analizando, es algo que está ahí a la espera de ser descubierto, de ser percibido no sólo para recibir algo de fuera sino para que eso percibido nos llame a responder; es decir a expresarnos, a salir fuera de sí. La comprensión y el conocimiento no son actos meramente receptivos; si no se añade algo a esa recepción de las palabras y del mundo sólo estaríamos reproduciéndolo o duplicándolo.

Las novelas de Saramago hacen énfasis en la *inmovilidad* que el mundo técnico representa como reducción de toda experiencia de la realidad a una experiencia de imágenes, y como escribe Vattimo refiriéndose a esto mismo en *El fin de la modernidad*: "nadie encuentra verdaderamente a otra persona; todo se ve en monitores televisivos que uno gobierna mientras está sentado en una habitación" (Vattimo, 1985, p.14). Saramago dirige su mirada hacia la imagen memoriosa e imaginativa en la que se pueda tener una experiencia común con el otro; rechaza quizá las imágenes como producto de una sociedad audiovisual, donde cada vez es menor el contacto con los otros. Si bien Saramago no habla en estas novelas concretamente de ese mundo convertido en imágenes televisivas si encontramos una alegoría del mundo artificial donde las imágenes que reproducen una realidad han dejado de considerar la singularidad de la condición humana.

El mundo artificial protege al hombre, de algún modo, del peligro que más lo acecha: la libertad. Esa libertad de vivir el propio deseo, libertad de ser, es el desafío que enfrentan los personajes saramaguianos. Propone así, una

perspectiva ética que confronte al hombre con una alteridad que ha quedado marginada y soterrada y, del mismo modo, quiere recuperar el espacio íntimo de la experiencia. De ahí que la mirada sea un tema primordial, puesto que la imagen visual es el punto donde convergen tanto la crítica a la modernidad —la imagen se aleja cada vez más de la experiencia vivida, y en este sentido, se vuelve indiferente hacia el otro— como la posibilidad de reencontrarse con el mundo conocido. Al ser consciente de lo que mira, el hombre puede experimentar el mundo, no como objetos de los cuales uno se apropia, sino como "horizonte y fondo en el cual uno se mueve discretamente", diría Vattimo. Por ello, la pregunta que me planteo a lo largo de toda la tesis es si ¿habrá que perturbar —como quisiera Emmanuel Levinas y también José Saramago— la mismidad del ser, sacudirlo éticamente? Lo que impera en la literatura saramaguiana no es tanto conocer lo *verdadero* como de afirmar y disponer un mundo que debe ser verdadero para *nosotros*.

Si el mundo ha venido a ser el espectáculo del sistema, para Saramago sería imposible comunicar alguna experiencia, lo único que se podría compartir es el espectáculo mismo: "ese juego en el que nadie juega y todos miran. Ahora cada cual tiene que intentar situar por sí solo su propia existencia, sus propios sufrimientos, en la inmensa arena del tiempo y del universo." (Berger, 1997, p.37). Sin embargo, también el peligro de hablar de la mirada es caer en el reduccionismo al creer que la ceguera se puede curar, o que se puede acaso mirar mejor para alcanzar un mundo más *verdadero*. Es conveniente distinguir entre una mirada que se conforma con el registro de las cosas, con la saturación que impone la demasiada información o con *asistir* al espectáculo del mundo, de una mirada que desea, sobre todo, saber por qué habría que

mirar, que se sienta seducida por lo Otro, o que quiera hacer de lo acontecido una experiencia de *encuentro*. Finalmente, esta ambigüedad de la mirada-ceguera es a la que alude la narrativa de Saramago, lo que también significa en muchos casos aludir a la pobreza de la mirada o lo que es lo mismo a la pobreza de la experiencia, como escribe Walter Benjamin en su ensayo "El narrador": "Cada mañana nos instruyen sobre las novedades del orbe. A pesar de ello somos pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza acontecimiento alguno que no esté cargado de explicaciones. Con otras palabras: casi nada de lo que acontece beneficia a la narración, y casi todo a la información". (Benjamin, 1999, p.112). No se puede llenar el vacío de lo inexpresable con más información, con más palabras, con más imágenes, sino que debemos sumergirnos en ello para sabernos siempre incompletos e inconclusos, habitando así una falta de la que no se puede dar cuenta, pero a la que tampoco se puede renunciar. Una falta, un residuo, un margen que sólo se podría denunciar, anunciar, señalar. La mirada en la que enfatiza José Saramago reclama una palabra que nombre de nueva cuenta lo conocido.

Aunque Saramago no se propone dar lecciones a nadie, su literatura parece a veces una lección moral, sin embargo él mismo apunta que "no me propongo estar dando lecciones, tengo un compromiso con la realidad, con el mundo, con la vida, con mi pequeño entorno, con la esperanza de llegar a algún lugar y a alguien." (entrevista en *La Jornada*, No. 157, 8 de marzo, 1998). Pero, entonces, ¿hasta dónde llega la "lección pedagógica" y hasta dónde el "compromiso del escritor"? ¿Hasta dónde llega la responsabilidad ética, de la que hemos hablado, y hasta dónde se desvirtúa en un código moral? ¿Hasta dónde la literatura sería capaz, como deseaba Pessoa, de inquietar, de

desasosegar, o, como parece quererlo Saramago, de alertarnos de los peligros de la modernidad? Quizá esa posible ambigüedad en la perspectiva ética de una novela es el riesgo de todo escritor al querer problematizar la realidad. Sus personajes, por lo menos los que aquí se han analizado, se cuestionan sobre su forma de vivir, o más bien se enfrentan de pronto con algo que los pone en cuestión: un rostro, una muerte, un nombre, un acto violento, un poder que siempre es más fuerte que el propio; en fin, algo que logra desviar el curso de sus vidas. Todos ellos son como prisioneros liberados que de pronto pueden percatarse de su propio estado, como el prisionero que sale de la cueva de Platón, y que en su regreso ya no puede ser igual a los otros, ya no puede seguir habitando aquel lugar del que ahora sabe que es sólo reflejo del verdadero.

Las consecuencias éticas no tanto de una ceguera como de una ilusión óptica, serían peores, pues el ciego reconoce que necesita del otro para orientarse en el mundo, en cambio el que está seguro que ve una realidad capaz de manipularse, de transformarse y de dominarse, creará sin dudarlo que lo que tiene enfrente es lo verdadero, cuando esto puede ser tan sólo la sombra de otra cosa, como es el caso del mito de la caverna de Platón y como quiere remarcarlo Saramago en su propia *Caverna*.

Gran parte de la narrativa saramaguiana se centra en las formas de dominio del hombre sobre otros hombres y su entorno, pero también en la indagación sobre nuevas formas de percibir la realidad, de estar atentos a la exterioridad. Sin embargo, en esa manera de confrontar la realidad he encontrado que difícilmente puede hacer a un lado su ideología marxista y una moralidad disfrazada, en ocasiones, de rebeldía.

La ceguera blanca de los personajes del *Ensayo sobre la ceguera*, la ceguera que los hace reconocer que viendo no son capaces de ver, pues no se han percatado de la barbarie de la que todavía es capaz el ser humano, se convierte en *Todos los nombres*, en un deseo por vislumbrar el nombre desconocido, un deseo del otro, por el cual el personaje se arriesga a la aventura de ver lo que hay fuera de sí. Y si esa ceguera es, en la primera novela, un creer que se ve, y en la segunda un deseo por ver más allá, en la tercera, *La caverna*, parece ser la certeza de la mirada. La certeza de que el mal está ubicado en un punto, en un *centro*.

Pienso que, en general, tanto en su literatura como en sus declaraciones políticas a lo que apela Saramago, más allá de estar a favor o en contra, es a la desaparición de la singularidad del hombre en una *civilización* que se ha convertido cada vez más en amenaza contra lo humano: por la indiferencia y la abstracción que reflejan los valores humanos, a los que en muchas ocasiones los hombres se someten por ignorancia, por obligación, tradición o por simple comodidad. La literatura saramaguiana quiere problematizar la realidad y se inclina, pienso, por la mirada lúcida capaz de ir más allá de la conmoción, del choque, de la *incomodidad* que provoca el enfrentamiento con ciertos acontecimientos, con injusticias o atropellos que, más bien, nos harían desviar la mirada o perder la memoria. Sin embargo, el escritor portugués opta por una postura ética que desborde la identidad y busque la experiencia de la alteridad.

En esta época donde los hombres se afirman más por la seguridad y las certezas, por la utilidad y el dominio de las cosas, la literatura debiera como diría Blanchot, descender hacia ese punto donde nada tiene aún sentido, para que mantenga el movimiento, la inseguridad y la desdicha de lo que escapa a

toda captación, a todo fin. El artista y el poeta debieran involucrarnos con ese espacio donde todo lo que nos proponemos, lo que hemos adquirido y lo que somos, todo lo que se abre sobre la tierra retorna a lo insignificante, donde lo que se aproxima es lo no serio y lo no verdadero, como si quizás brotara de ahí la fuente de toda autenticidad. (Cf. Blanchot en Levinas, 2000, p.40).

Finalmente, en las novelas de Saramago prevalece la idea de no estar de acuerdo con un sistema, lo que al mismo tiempo sugiere la necesidad de una constante actualización de *mi* decisión. Quizá como busca la filosofía derridiana, el escritor portugués sabe que el origen de la responsabilidad es lo "indecidable", de ahí la urgencia de generar constantemente decisiones; ya que son éstas las que permiten poner en acto no el simple registro de lo que se ve, sino la reflexión y el cuestionamiento de ello. Todo esto muestra la inestabilidad que hay detrás de toda estabilidad; lo Otro que puede desestabilizar, violentar, sacudir, lo cual significa un riesgo y quizá una amenaza, pero también la convicción de que las cosas pueden ser de otro modo, pueden transformarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Juan
1998 *José Saramago: El amor posible*. Barcelona, Editorial Planeta.
- Bajtín, Mijaíl M.
1990 *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI.
- 1997 *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova, Barcelona, Anthropos-Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- 2000 *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Trad. Tatiana Bubnova, México, Taurus-La Huella Del Otro.
- Barthes, Roland
1973 *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- 1985 *El grano de la voz*. Trad. Nora Pasternac México, Siglo XXI.
- 1987 *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. México, Siglo XXI.
- 1987 *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean
1990 *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. México, REI.
- 1994 *El otro por sí mismo*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama
- Benjamin, Walter
1990 *El origen del drama barroco*. Madrid, Taurus.
- 1998 *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- 1999 *Para una crítica de la violencia*. Madrid, Taurus.
- Bilbeny, Norbert
1997 *La revolución en la ética*. Barcelona, Anagrama.
- Berger, John
1997 *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid, Árdora Ediciones.
- Berrini, Beatriz (comp.)
1999 *José Saramago Uma Homenagem*. São Paulo, Fapesp educ.

- Blanchot, Maurice
 1990 *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Avila Latinoamericana.
- 1992 *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.
- 2002 *La comunidad inconfesable*. Madrid, Arena Libros.
- Bloom, Harold
 2002 *El futuro de la imaginación*. Barcelona, Anagrama.
- Bolivar Botia, Antonio
 1990 *El estructuralismo: De Leví-Strauss a Derrida*. Madrid, Editorial Cincel.
- Bubnova, Tatiana
 1982 "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado de M. Bajtín", en *Acta Poetica* No. 4-5, México, UNAM.
- Buck-Morss, Susan
 1989 *Dialéctica de la mirada*. Madrid, Visor.
- Candido, Antonio
 1995 *Ensayos y comentarios*. México, F.C.E.
- Camus, Albert
 1981 *Ensayos*. Madrid, Aguilar.
- Carse, James P.
 1987 *Muerte y existencia*. México, F.C.E.
- Castoriadis, Cornelius
 1986 *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa.
- Cixous, Hélène
 2001 *Fotos de raíces. Memoria y escritura*. Trad. Silvana Rabinovich, México, Taurus-La Huella del Otro.
- Cohen, Esther
 1999 *El silencio del nombre*. Barcelona, Anthropos-Fundación Cultural Eduardo Cohen.
- Cohen, Esther y Ana María Martínez de la Escalera (coord.)
 2002 *Lecciones de extranjería. Una mirada a la diferencia*. México, Siglo XXI Editores.

- Costa, Horácio
1998 *Mar abierto*. México, UNAM-Fondo de Cultura Económica.
- Culler, Jonathan
1982 *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. New York, Ithaca, Cornell University Press.
- De Man, Paul
1982 *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York, Oxford University Press.
- 1990 *Alegorías de la lectura*. Barcelona, Lumen.
- De Ventos, Xavier Rupert
1996 *Ética sin atributos*. Barcelona, Anagrama.
- Derrida, Jacques
1977 *Posiciones*. Trad. M. Arranz, Valencia, Pre-Textos.
- 1989 *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- 1997 *El monolingüismo del otro*. Trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL.
- 1998 *Memorias para Paul de Man*. Barcelona, Gedisa.
- 2000 *Dar la muerte*. Barcelona, Paidós.
- Descombes, Vincent
1988 *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Trad. Elena Benarroch. Madrid, Cátedra, Colección Teorema.
- Detienne, Marcel
1990 *La escritura de Orfeo*. Trad. Marco Aurelio Galimari. Barcelona, Ediciones Península.
- Didi-Huberman, Georges
1997 *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- Diccionario de Filosofía* en CD-R, Barcelona, Herder.
- Finkielkraut, Alain
2001 *In the name of humanity. Reflections on the twentieth century*, London, Pimlico.

- Flory, S.F.
1998 "O Texto-Laberinto e a presença do leitor em Virgílio Ferreira e José Saramago", en T.F. Earle (ed.), *Actas do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 1-8 de Setembro de 1996, 3, vols., Oxford-Coimbra, Lidel, I, pp. 687-696.
- Foucault, Michel
1989 *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI.
1999 *El orden del discurso*. Barcelona, Fábula Tusquets.
1999a *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós.
- Frier, David G.
1998 "In the Beginning was the Word: Text and Meaning in Two Dramas by José Saramago", en *Portuguese Studies*, 14, pp. 215-226.
- Gavilanes, José Luis y Antonio Apolinário (eds.)
2000 *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Cátedra.
- Heidegger, Martin
1972 *Carta sobre el humanismo*. Buenos Aires, Ediciones Huascar.
- Jay, Martin
1994 *Downcast Eyes: The denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- Kertész, Imre
2002 *Un instante de silencio en el paredón*. Barcelona, Herder.
- Kolakowski, Leszek
1992 *Tratado sobre la mortalidad de la razón*. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Kristeva, Julia
1991 *Extranjeros para nosotros mismos*. Traducción: Xavier Gispert. Barcelona, Plaza & Janes Editores.
- Kundera, Milan
1987 *El Arte de la Novela*. México, Vuelta.
- Lain Entralgo, Pedro
1988 *Teoría y realidad del otro*. Madrid, Alianza Editorial.

- Levinas, Emmanuel
- 1977 *Totalidad e infinito*. Trad. Daniel E. Guillot. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- 1982 *Ética e infinito*. Madrid, Visor, Col. La balsa de la Medusa, 41.
- 1993 *Humanismo del otro hombre*. México, Siglo XXI.
- 1994 *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid, Cátedra.
- 2000 *La huella del otro*, México. Taurus-La Huella del Otro.
- 2000a *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid, Trotta.
- Lima, Isabel Pires de
- 1998 "Saramago Pós-Moderno ou tal vez não", en T.F. Earle (ed.), *Actas do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 1-8 de Setembro de 1996, 3, vols., Oxford-Coimbra, Lidel, I, pp. 939-943.
- Madrugá, Conceição
- 1998 *A paixão segundo José Saramago*, Oporto, Campo das Letras.
- Magny, Claude Edmonde
- 1970 *Ensayo sobre los límites de la literatura*. Venezuela, Monte Ávila Editores.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradillas
- 2000 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- Merleau-Ponty, Maurice
- 1970 *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral.
- Nietzsche, Friedrich
- 1999 *La gaya ciencia*. Madrid, Alba.
- Novaes, Adauto, et al.
- 1988 *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Pessoa, Fernando
- 1997 *Poesía*. Madrid, Alianza Editorial.
- 1993 *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Seix Barral, Barcelona, Biblioteca Breve.
- Platón
- 1984 *Diálogos*. México, Editorial Porrúa, Col. "Sepan Cuantos".

- Rebelo, Luís de Sousa
 1999 "A Tribute to José Saramago", en *Portuguese Studies*, 15, pp. 178-181.
- Ricoeur, Paul
 1982 *Finitud y culpabilidad*. Trad. Cecilio Sánchez Gil, Madrid, Taurus.
- Safranski, Rüdiger
 1997 *El maestro en alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Barcelona, Tusquets.
- Saramago, José
 1987 *O ano de 1993*. Lisboa, Editorial Caminho.
 1992 *Viaje a Portugal*. Madrid, Alfaguara.
 1996 *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid, Alfaguara.
 1997 *Cuadernos de Lanzarote*. Madrid, Alfaguara.
 1997 *El año de la muerte de Ricardo Reis*. México, Alfaguara. (1984, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa, Caminho).
 1998 *Todos los nombres*, Madrid. Alfaguara. (1997, *Todos os nomes*. Lisboa, Editorial Caminho).
 1998 "¿Una novela de geografía? Tal vez una nueva novela", Conferencia, México.
 1999 *Manual de pintura y caligrafía*. México, Alfaguara.
 1999a *El equipaje del viajero*. México, Alfaguara.
 2000 *La caverna*. México, Alfaguara.
- Saraiva, Antonio José
 1970 *Historia literaria de Portugal*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
 1974 *Breve historia de la literatura portuguesa*. Madrid, Ediciones ISTMO.
- Seixo, Maria Alzira
 1987 *O Essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda
- Serres, Michel
 2002 *Los cinco sentidos*, México, Taurus.

- Soucy, Pierre-Yves
1999 "Paul Auster: el ojo y el muro" en *Fractal*, 16.
- Steiner, Georges
1992 *Presencias reales*. Barcelona, Destino.
- Subirats, Eduardo
2001 *Culturas virtuales*. México, Ediciones Coyoacán.
- Todorov, Tsvetan
1995 *La vida en común*. Madrid, Taurus.
- Tur Planiells y Alberto Rodríguez Herrera
2000 "Conversación con José Saramago" en *Casa del tiempo*,
México, Universidad Metropolitana.
- Varios
1970 *Situação actual da literatura portuguesa*. Coimbra,
Livraria Almedina.
1990 *Estudos Universitários de língua e literatura*. Rio de
Janeiro, Tempo Brasileiro.
1995 *José Saramago*, Madrid, Semana de Autor, Ediciones de
cultura hispánica.
- Vattimo, Gianni
1985 *El fin de la modernidad*. Barcelona, Planeta-De agostini.
1991 *Ética de la interpretación*. Trad. Teresa Oñate, Barcelona,
Paidós.
- Vernant, Jean-Pierre
1986 *La muerte en los ojos*. Trad. Daniel Zadunaisky. Barcelona,
Gedisa.