

DE LA CAVERNA PLATÓNICA A LAS PRISIONES MODERNAS: VISIÓN Y OSCURIDAD EN LA LITERATURA, EL CINE Y EL ARTE POLÍTICOS DEL SIGLO XX¹

Patrícia Vieira

Georgetown University

www.patriciavieira.net

piv2@georgetown.edu

Cita recomendada || VIEIRA, Patrícia (2014): "De la caverna platónica a las prisiones modernas: Visión y oscuridad en la literatura, el cine y el arte políticos del siglo XX" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 146-165, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mis-patricia-vieira-orgnl.pdf>

Ilustración || Laura Valle

Traducción || María José Navia

Artículo || Recibido: 08/04/2013 | Apto Comité Científico: 14/11/2013 | Publicado: 01/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || La luz ha sido asociada desde Platón hasta la Ilustración al Bien, al conocimiento y a la Verdad. Sin embargo, a partir del siglo XIX, se observa un repensar del discurso que valoriza la luminosidad como algo positivo y la oscuridad como ignorancia. El énfasis en la sombra y en lo oscuro, que empieza con el Romanticismo, se desarrolla en la literatura, el arte y el cine político del siglo XX. La luminosidad aparece asociada a los excesos de la razón que llevan a la deshumanización de las sociedades contemporáneas y al totalitarismo. En cambio, la oscuridad y la ceguera dejan de ser simplemente condiciones negativas y se transforman en una metáfora de la resistencia del individuo cuando confronta la opresión política. En este artículo, se explorará esta nueva comprensión de la oscuridad y la ceguera en el arte de Ana Maria Pacheco, en la obra teatral *La Muerte y la Doncella* de Ariel Dorfman, en la película *Garaje Olimpo*, dirigida por Marco Bechis, y en la novela *Ensayo sobre la Ceguera* de José Saramago.

Palabras clave || Luz | Oscuridad | Ceguera | Literatura política | Colectivo | Subjetividad | Arte.

Abstract || Ever since Plato and until the Enlightenment, light has been associated to Goodness, knowledge and Truth. However, the discourse under which light was regarded as something positive and that associated darkness to ignorance has been reevaluated from the nineteenth century onwards. The emphasis on shadows and obscurity, which emerged during Romanticism, has developed in the political literature, art and film of the twentieth century, when light has been linked to the excesses of reason leading to dehumanization in contemporary societies, and to totalitarianism. Conversely, darkness and blindness, rather than negative conditions, become metaphors of the resistance of the individual when confronted with political oppression. In this article, I explore this new understanding of darkness and blindness in the artworks of Ana Maria Pacheco, Ariel Dorfman's play *Death and the Maiden*, the film *Garage Olimpo*, directed by Marco Bechis, and José Saramago's novel *Blindness*.

Keywords || Light | Darkness | Blindness | Political Literature | Collectivity | Subjectivity | Art.

0. Introducción: La visión en la caverna platónica

El sentido de la vista ha estado en el centro de las reflexiones políticas, religiosas y filosóficas de Occidente, de la misma manera que ha sido privilegiado por las creaciones artísticas y literarias al menos desde la Antigüedad clásica. En la Antigua Grecia, las nociones de visión y ceguera se encontraban en el corazón de numerosos mitos y marcaron las bases de la filosofía como sistema de pensamiento, así como también de la literatura como un discurso que buscaba representar y re-imaginar la realidad. Algunas formas de visión eran descritas como una transgresión, muchas veces castigada con la ceguera, como en el caso de la figura mitológica de Tiresias, quien fue cegado por Atenea debido a que él, sin darse cuenta de lo que hacía, la había visto desnuda². Cuando su madre intervino en su favor, la diosa lo dotó de poderes proféticos. Esta idea, la de que la ceguera física podía ir de la mano de la capacidad de ponerse en contacto con otra realidad, era ampliamente sostenida en la Antigüedad y resurgió luego en el mito de la caverna de Platón, sin duda una narrativa fundacional para el pensamiento occidental.

Platón concibe el proceso de formación de un filósofo como un viaje hacia la esfera eidética. Postula la existencia de una cadena jerárquica de apariencias que culmina, en su punto más alto, en la realidad perfecta de las formas. La más conocida representación de este esquema es la alegoría de la caverna retratada en *La República* (Platón, 1963: 514a-517c). En este episodio, Sócrates conjura un submundo escasamente iluminado habitado por prisioneros que observan las sombras de los objetos proyectados en las paredes. Mientras se encuentran en la caverna, los humanos están imposibilitados de ver la realidad que los rodea, pudiendo aprehender solamente sus pálidas copias y reflejos. Se requiere un ascenso para la disipación de la oscuridad y el ingreso a la luz de la verdad. En la cima se encuentran las ideas que están clasificadas como «lo que existe siempre de una manera inmutable» (1963: 484b). El discurso de Platón sobre estas entidades recurre rutinariamente a metáforas de visión y luz, contrastando su luminosidad con la oscuridad de las apariencias. De hecho, el término del griego antiguo para «idea», ἰδέα, era el infinitivo aoristo, ἰδεῖν, del verbo «ver», εἶδω, que originalmente significaba «forma» o «la apariencia de una cosa, lo opuesto a su realidad». Aún más, «conocimiento», εἰδέναι, significaba «percepción mental» que usualmente se originaba en la vista, y «teoría» θεωρία quería decir «visión» o «contemplación» entre otros significados relacionados. La idea principal, que gobernaba a todas las demás, era el Bien, que Platón describió con la analogía del Sol:

[...] que me refería al Sol cuando hablaba del hijo del Bien, que este engendró a su semejanza y que, en el mundo visible, con relación a la

NOTAS

1 | Muchas de las ideas presentadas en este texto fueron desarrolladas en mi libro *Seeing Politics Otherwise: Vision in Latin American and Iberian Fiction* (Toronto: Toronto University Press, 2011).

2 | Moshe Barasch explica que existe otra versión de la historia de Tiresias que culpa a Hera de la ceguera de este. Zeus y Hera se encontraban discutiendo acerca del grado en el que experimentaban placer en el amor y le preguntaron a Tiresias por su opinión. Él dijo que una mujer obtenía más placer que el hombre por lo que Hera, en un arranque de ira, lo volvió ciego, mientras que Zeus le otorgó la inmortalidad (2001: 32). Por lo general, se cree que Tiresias fue cegado por los dioses por revelar sus secretos en forma de profecías.

vista y a los objetos visibles, es análogo al Bien en el mundo inteligible con relación a la inteligencia y a los objetos inteligibles o pensados. (1963: 508 b-c)

El Bien y el Sol son las condiciones de posibilidad del saber y del ver, respectivamente y, como tales, ellos preceden al conocimiento y a la vista. Sin embargo, a pesar de la constante asociación de las ideas con la visión y la luz en el pensamiento de Platón, el pasaje anterior deja claro que lo inteligible y lo visible ocupan dos regiones distintas. La luminosidad eidética solo puede ser aprehendida por el ojo de la mente, esto es, con un intelecto filosófico entrenado. La visión concreta se queda corta al intentar percibir objetos vinculados a la idea o, en palabras de Sócrates, «[...] por lo que a mí respecta, no puedo reconocer otra ciencia que lleve el alma a la contemplación de lo alto que no sea la que tiene por objeto el estudio del ser y lo *invisible* [...]» (1963: 529 b; énfasis añadido). El punto de vista platónico, por lo tanto, involucra una distinción entre la visión figurativa y la visión encarnada o propia de un cuerpo. Limitada a las apariencias, esta última se convierte en parangón de la oscuridad intelectual. Al mismo tiempo, la ceguera física funciona aquí como un prerrequisito para ingresar en el dominio trascendente, haciendo eco de la construcción mítica de la ceguera como una condición de posibilidad para un conocimiento que va más allá de lo que está presente en la vida diaria, como en el caso de Tiresias.

La conexión platónica entre luminosidad y conocimiento prevaleció hasta la Ilustración, un movimiento que postulaba como su meta la erradicación de la superstición, del prejuicio, así como también de la fe ciega, que debía ser reemplazada por las leyes universales de la racionalidad, o sea, por la luz de la razón. Esta conjunción de iluminación y razón es la fuente de la palabra «Ilustración» en muchos idiomas europeos como el inglés, el francés o el alemán. La concretización de este ideal fue la Revolución francesa, que, al igual que el trasfondo filosófico que le dio origen, se apoyaba en metáforas de luz y visión para enunciar su promesa de libertad. Un ejemplo de esto es la República, que adoptó como uno de sus símbolos la imagen de Diógenes iluminando su travesía en busca de la verdad con la luz de una lámpara. El ojo masónico que todo lo ve localizado dentro de un triángulo y rodeado de rayos expresaba visualmente las aspiraciones del nuevo movimiento (Jay, 1994: 94-96).

El proyecto de la Ilustración, que planteaba la emancipación del individuo a través de la razón, y sus consecuencias políticas, fue puesto en duda con el advenimiento del Romanticismo, movimiento que recuperó tópicos que incluían lo emocional, lo escondido y lo irracional. Los escritores románticos alemanes como Herder y Novalis, por ejemplo, alabaron la oscuridad de la noche y contribuyeron a destronar la primacía de la vista poniendo en su lugar los sentidos

del oído y del tacto. La fascinación del Romanticismo con lo no convencional, lo subterráneo y lo oscuro ganó una expresión científica a comienzos del siglo XX con el psicoanálisis, que privilegiaba lo inconsciente como algo fundamental para entender el comportamiento humano.

La filosofía postromántica, como el psicoanálisis, heredó una tradición no homogénea de reflexionar acerca del ver de tal manera que favorecía a las sombras que habitaban en la visión. En su revelador estudio, *Downcast eyes*, Martin Jay señala este giro teórico desde una ferviente fe en las promesas de la visión a un creciente pesimismo en relación con la vista:

Para los años 60 [...] el discurso antiocular-céntrico se convirtió en un rasgo persistente, si bien no siempre coherente o articulado conscientemente, de la tradición intelectual francesa. Instigado por una acusación políticamente causada por las tradiciones intelectuales y las prácticas culturales de la cultura occidental, se acabó por convertir en un ataque frontal, no solo contra el ocular-centrismo sino a menudo también contra la visualidad en cualquiera y cada una de sus formas. (1994: 327-8; traducción propia)

Jay postula que, particularmente desde el comienzo del siglo XX en adelante, la filosofía francesa se volvió progresivamente desencantada con la visión como medio de adquirir conocimiento y relacionarse con los demás. Basándome en el exhaustivo trabajo de Jay, yo diría que este cambio no estuvo solo limitado a la filosofía francesa, sino que ha permeado a un gran número de reflexiones sobre la visión. Esta crítica del ver se relaciona frecuentemente con la formulación de una ética que se resiste a la reducción del otro a un fenómeno para ser apropiado por la vista y con una política que trata de evadir las trampas de una mirada que todo-lo-abarque, que nivele y controle a todos en su rango de visión. Martin Heidegger fue un filósofo fundacional en su crítica a la vista, en cuanto recodificó la visión y el aparato teórico que esta genera como un modo deficiente de entender las cosas que no debería ser extendido al estudio filosófico de los seres humanos. Él sugería que el escuchar es una alternativa a las fallas de la visión. En la misma línea de Heidegger, Jacques Derrida concibe el movimiento del fenomenalismo como algo inaccesible a la visión, una aparición espectral de algo no aparente que transforma al sujeto en un objeto de contemplación. Filósofos como Heidegger y Derrida comparten una condena hacia el ocular-centrismo y un deseo de liberar sus pensamientos de la teorización y objetivación anunciada por una excesiva confianza en la visión³. Estos autores valoran la oscuridad como una forma de resistir a la mirada dominante tradicional que se apoderaba de todo a su alcance. Aún más, su énfasis en la ceguera y la oscuridad significan una aceptación de la finitud humana e impulsan una recodificación de estos tropos no como mera negatividad y ausencia

NOTAS

3 | Los términos «teoreticismo» y, posteriormente, «teorético» son usados en el sentido que tanto Martin Heidegger como, posteriormente, Emmanuel Levinas le atribuyen en su crítica a la «fenomenología» de Husserl, la cual privilegiaba la conciencia pura sobre la experiencia práctica del mundo. Estos filósofos relacionaban el «teoreticismo» con una postura contemplativa y distanciada frente a la realidad, lo que iba mano a mano con el status privilegiado que Husserl le otorga al sentido de la vista.

de luz, sino como la posibilidad de un acercamiento ético no intrusivo a la exterioridad, así como también a una política inclusiva.

En lo que sigue, sugiero que este entendimiento de la visión no está solo circunscripto a la filosofía contemporánea, sino que subyace también a las creaciones artísticas y literarias. La ceguera recorre muchas obras de arte que tematizan la violencia política desde el comienzo del siglo XX en adelante. Esto no es sorprendente, dado que las olas de agresión perpetradas en contra de los disidentes de regímenes dictatoriales, tanto de derecha como de izquierda, han llevado a muchos de quienes han vivido estos períodos a percibirlos como «tiempos oscuros». Muchas de las dictaduras del siglo XX adoptaron el discurso heliocéntrico de la Ilustración: estos gobiernos tenían como ideal la completa transparencia de la sociedad, que debería ser escudriñada por la visión del poder político, penetrando los espacios más recónditos del alma de los ciudadanos. Reservándose el derecho de ver sin ser vistos, los dictadores del siglo XX intentaron imitar la omnipotencia de Deus, convirtiéndose en una versión secular y terrena de la divinidad. La oscuridad metafórica de estos «tiempos oscuros» se vio equiparada con la ceguera literal de incontables presos políticos que fueron frecuentemente vendados, mantenidos en prisión solitaria, y torturados. La ceguera de los prisioneros contrastaba así con la visión panóptica de los regímenes dictatoriales. Sin embargo, planteo que la ceguera representada en estas obras de arte que respondieron, ya sea contemporáneamente como en retrospectiva, a estos verdaderos estados de emergencia, no fue un fenómeno con rasgos puramente negativos. Sumado a su innegable carácter debilitador, la imposibilidad de ver era frecuentemente considerada una condición de empoderamiento: una forma de resistencia a la violencia, un lugar de reflexión ética y política, o el último refugio para la interioridad psíquica de la víctima. Las obras a las que me referiré en el resto de este artículo comparten una crítica dirigida hacia el sueño de la visibilidad total como una quimera ético-política y un entendimiento de la ceguera como una vía posible para liberarse para siempre de esta ilusión.

1. Los ojos vendados en el arte y la literatura

En la literatura y el arte que se centran en eventos que tuvieron lugar durante circunstancias políticas extremas como una dictadura, la oscuridad y la ceguera son a menudo relacionadas con el uso de la venda o su extensión, la capucha. Estos dispositivos eran empleados como un signo palpable de la degradación de los prisioneros, quienes se ven impedidos de mirar e identificar a quienes les infringen dolor. Empezaré la discusión acerca del tema de la visión y la ceguera en

la literatura y las artes considerando el peso simbólico del acto de cubrir los ojos en situaciones de tortura y violencia física. Abordaré trabajos que emergieron en el contexto de la oleada de gobiernos militares de derecha en el cono sur de Latinoamérica y Brasil en la segunda mitad del siglo XX para analizar las maneras en las cuales los artistas, escritores y directores de cine respondieron a estos hechos políticos, en un esfuerzo por resistir la violencia política y mantener viva la memoria de las víctimas⁴.

La artista brasileña Ana Maria Pacheco (1943) captura la imbricación del poder opresivo, la tortura y la venda en muchas de sus obras⁵. En sus pinturas y esculturas hay una amplia representación de figuras con los ojos cubiertos por vendas y capuchas. Estos cubren usualmente los ojos y los rostros de víctimas de tortura y mutilación cuyos miembros, atados por cuerdas, son representados como contorsionados en posiciones imposibles. Sin embargo, la ausencia de la vista no está usada de forma lineal para representar la deshumanización de estas figuras, cuyos cuerpos humanos son tan marcadamente prominentes. Por el contrario, son los agentes o los espectadores de este proceso los que aparecen como privados de rasgos humanos, ya que frecuentemente son representados como animales. La artista parece sugerir que, cuando las víctimas se encuentran con los ojos vendados, aquellos que los rodean son quienes se ven verdaderamente degradados.

En la obra de Ana Maria Pacheco, los individuos retratados con sus ojos o sus rostros cubiertos, no están nunca solos y su situación usualmente contrasta con la de uno o varios personajes, que dirigen su mirada hacia ellos. Estos asumen la posición de los torturadores que parecen o bien maravillarse o regocijarse, frente al dolor de sus víctimas. Al contemplar las obras de arte de Pacheco, el espectador se encuentra llamado a abandonar su voyerismo y aliarse con las figuras que llevan los ojos y rostros cubiertos, en un proceso de identificación que dispara una respuesta ética hacia las escenas descritas.

El grabado *Y ellos heredaron la tierra I* está estructurado alrededor de una sucesión de dicotomías, la primera de las cuales es la oposición entre la venda que cubre el rostro de la figura femenina y la máscara animal que pone un énfasis en los ojos de la figura masculina. Mientras que el rostro de la víctima está apuntando en dirección del aparato de los alambres de púas, las sogas y los ganchos que generan su dolor, su torturador la observa insistentemente. La imagen es ambigua en cuanto a la naturaleza de los ojos del opresor, en tanto ellos pueden ser considerados como ojos humanos, apareciendo a través de una ranura en la máscara animal, o bien como ojos no-humanos que forman parte de la máscara, lo que es sugerido por su forma y ferocidad. Esta última interpretación implicaría que la

NOTAS

4 | Según Idelber Avelar, las dictaduras en América Latina sirvieron como instrumentos en la transición de los países de la región desde un foco en el estado y las economías nacionales a uno centrado en las economías de mercado globalizadas (2003: 21). Los sistemas políticos totalitarios creados tanto en el Cono Sur latinoamericano como en Brasil, así vistos, comparten muchas similitudes, incluyendo afinidades en cuanto a los métodos de represión usados para controlar la oposición a estos regímenes. La tortura fue una práctica común ejercida en contra de los prisioneros en Argentina, Chile y Brasil, entre otros países.

5 | Ana Maria Pacheco es una escultora, pintora y realizadora de grabados que nació en Goiás, Brasil. Después de estudiar arte y música, así como de enseñar clases en la Universidad de Goiás, Pacheco se mudó al Reino Unido, en donde ha vivido desde entonces. Desde 1985 a 1989 fue la Directora de Bellas Artes en la Escuela de Arte de Norwich y, desde entonces, se ha enfocado solamente en su trabajo como artista. Ella ha exhibido sus trabajos en numerosas oportunidades, especialmente en Europa, Estados Unidos y Brasil.

figura masculina no posee un rostro humano detrás de su disfraz o que simplemente toma la forma de cualquiera sea la máscara que lo está cubriendo. De este modo, esta obra de arte revierte la tradicional connotación que asocia a los ojos, comúnmente considerados como los espejos del alma, con la humanidad, y los relaciona en cambio con las características bestiales del torturador, quien parece estar carente de rasgos humanos. Muchos de los individuos representados en las pinturas, dibujos e imágenes de Ana María Pacheco, visten máscaras similares con rasgos animales que cubren ya sea la parte superior o todo el rostro. Sin embargo, estas máscaras no son siempre feroces sino que a menudo expresan abatimiento e impotencia. No se encuentran allí para simbolizar los humanos completamente bestializados, sino más bien para señalar que estos asumen roles diferentes en variadas circunstancias y que su esencia se encuentra exactamente en su apariencia fluida y siempre cambiante. De esta forma, en *Y ellos heredaron la tierra I*, el torturador no es necesariamente una encarnación del mal, pero sí puede ser interpretado como un portador transitorio de su brutal máscara.

Esta banalidad de la brutalidad y del mal y su carencia de fundamentos ontológicos, fue el tema de reflexión de Hannah Arendt con relación al juicio contra Otto Eichmann, un oficial nazi de alto rango que jugó un papel fundamental en la instrumentalización del Holocausto. En sus observaciones, Arendt concluye que las atrocidades no son perpetradas por psicópatas marcados por la anormalidad sino que son cometidas por personas comunes que se ven puestas en la situación de hacerlo. Jean Améry, un ex miembro de la resistencia al régimen nazi que fue torturado después de ser arrestado por la Gestapo en 1943, también hace referencia a las motivaciones de los torturadores. Améry está de acuerdo con Arendt en que sus secuaces no eran intrínsecamente sádicos, en un sentido patológico. Sin embargo, cree que ellos sí eran sádicos en el sentido filosófico, ya que su meta era «la negación radical del otro» (Améry, 1990: 35; traducción propia). El sádico filosófico quiere anular a los otros seres humanos para poder lograr una soberanía completa sobre ellos, y así recurre a la tortura, donde hay una «total inversión del mundo social», predicado en la coexistencia y las limitaciones mutuamente impuestas (1990: 35; traducción propia). La figura masculina en *Y ellos heredaron la Tierra I* puede ser vista como un ejemplo de ese mal banal del que hablara Arendt. Parece derivar su crueldad de la máscara que está llevando, lo que sugiere que, debajo de esa cubierta, puede esconderse un individuo común. Sin embargo, una vez que se pone la máscara de la violencia, el personaje se transforma en un sádico, cuya satisfacción se alimenta del sufrimiento y la aniquilación del otro. La imagen sugiere que la tarea transforma a la persona que la ejecuta y que la ontología del torturador es tanto relacional como situacional.

El contraste entre la venda que cubre los ojos de la víctima y los ojos abiertos del opresor en *Y ellos heredaron la tierra I* resulta enfatizada por el hecho de que la figura masculina también lleva la luz, ya que sostiene una gran vela encendida. La luminosidad está aquí asociada tanto con la violencia física infringida contra la sufriente mujer como con la mirada del verdugo que ella no puede devolverle. Más aún, la luz se encuentra ligada a las manos que usa el torturador para causar dolor, las cuales son, irónicamente, su único rasgo humano visible, además de la forma general de su cuerpo. Otro elemento dicotómico en la imagen se encuentra en la representación de las bocas de las dos figuras. La boca de la víctima parece remplazar a los ojos en su expresión del sufrimiento y en el hecho de que parece indicar, levemente, la posibilidad de que esté gritando. La boca del torturador, por otra parte, tiene contornos inhumanos y sus colmillos protuberantes sugieren que está a punto de rugir o morder a la mujer. Ana Maria Pacheco ha dedicado particular cuidado en su trabajo a la elaboración de las bocas, que están revestidas con dientes reales, una opción técnica que contribuye a borrar la distinción entre representación y realidad (Schelling, 1994: 7). En las esculturas de madera de múltiples figuras llamadas *Cierto Ejercicio de Poder* (1980) y *El Banquete* (1985), donde la artista también representa escenas de tortura, los dientes afilados de uno de los verdugos insinúan que las relaciones humanas son caníbales, con los opresores devorando siempre a los oprimidos, una noción corroborada por el hecho de que, en ambas esculturas, las víctimas se encuentran desnudas. *El Banquete* va aún más lejos en su analogía, ya que, en él, el torturado yace sobre la mesa y, como es insinuado por el título, está a punto de ser devorado vivo por sus torturadores. La artista retrata la abolición del otro por la tortura como un acto caníbal, en el cual la diferencia del otro es asimilada y la víctima se ve forzada a la conformidad a través del acto de la digestión.

El espectador de las imágenes y esculturas de Ana Maria Pacheco que muestran cuerpos sufrientes se ve puesto en una posición incómoda. El observador de estas obras contempla a las víctimas vendadas y encapuchadas, así como a sus verdugos: posicionado fuera de la escena, ella o él observa a otros percibiendo a aquellos que sufren y se encuentra, así, doblemente alejada/o de los eventos que, a su vez, se encuentran ya mediados por el arte. ¿Cuáles son las consecuencias de esta posición? La naturaleza dicotómica de muchas de las obras de Pacheco lleva a declarar sus alianzas y a tomar partido por alguna de las facciones representadas. En el proceso de observar, se está llamando a abandonar la posición de espectador al colocar una venda o capucha figurativa, que va a destruir la distancia establecida por la contemplación estética del arte, y a participar en la experiencia representada. Quien observa, se identifica con las víctimas impotentes e indefensas cuyos ojos vendados, rostros encapuchados y su frágil corporeidad, condenan

la mirada violenta de las figuras que las observan. Las pinturas, imágenes y esculturas de Pacheco, de este modo, se transforman en un sitio de paso, un umbral que impulsa al observador a moverse a través del arte, más allá del arte, en dirección a una respuesta ética a lo que está contemplando.

En sus obras, Ana María Pacheco representa la tortura y el sufrimiento en su desarrollo. La pieza de teatro de Ariel Dorfman, *La Muerte y la Doncella* (1990), por otro lado, se centra en las secuelas de eventos como este y explora las consecuencias individuales y sociales de la tortura, la posibilidad de la justicia y la política de la memoria⁶.

La venda sobre los ojos es central en *La Muerte y la Doncella*. A pesar de que el acto de cubrir los ojos no se ve representado en ningún momento durante el montaje, este se vuelve, en términos de Derrida, en el suplemento presente del núcleo de la trama. El personaje principal, Paulina Salas, encuentra a un hombre, el Doctor Miranda, cuya voz es la de una de las personas que la torturaron durante un régimen político dictatorial, posiblemente el de Chile. Sin embargo, ella es incapaz de identificarlo inequívocamente pues está siempre con los ojos vendados durante el tiempo en que se encuentra en la cárcel y, por lo mismo, nunca ha visto su rostro. El hecho de que ella no haya visto a los perpetradores de las atrocidades que tuvo que soportar, vuelve a Paulina incapaz de oficiar como un testigo en su contra, lo que contribuye a su inhabilidad de procesar los eventos traumáticos por los que tuvo que pasar. La obra enfatiza su rechazo de la impunidad creada por la ceguera impuesta sobre ella durante las sesiones de tortura. Ella aprisiona a su antiguo verdugo, reproduciendo así la situación de tortura que experimentó. Su esposo Gerardo, que es abogado, queda con la tarea de intentar una mediación entre el torturador y la torturada, al insertar los procedimientos de la justicia en una relación que excluye toda sociabilidad.

El final abierto del texto sugiere que ni el personaje principal de Paulina ni la sociedad chilena en su totalidad serán capaces de encontrar una solución completamente satisfactoria a su dilema⁷. El espejo gigante que desciende frente al escenario en el momento en que Paulina está a punto de decidir si mata o no a la persona que ella cree fue su torturador parece dejar la elección en manos de los espectadores, quienes están forzados a mirar a su propio reflejo. El público es llamado a participar en el juicio del Doctor Miranda y a llegar a su propio veredicto acerca de cuál es el mejor final para la obra. La audiencia representa metonímicamente a todos los ciudadanos (de Chile), quienes necesitarán determinar cómo enfrentarse a su pasado. Las luces parpadeantes que iluminan a algunos espectadores en medio del colectivo sugieren que cada persona va a tener una opinión diferente acerca del camino correcto a

NOTAS

6 | *La Muerte y la Doncella* fue escrita por Ariel Dorfman (1942-) en 1990 y el primer título de esta obra fue *Cicatrices sobre la luna*. La obra fue presentada al público por primera vez en una lectura realizada en el Instituto de Arte Contemporáneo en Londres el 30 de noviembre de 1990. La primera puesta en escena del texto tuvo lugar en Santiago de Chile el 10 de marzo de 1991.

7 | En la obra, no está claro si Paulina mata o no al Doctor Miranda. La Escena I del Tercer Acto termina cuando ella está a punto de dispararle y cuando él reaparece en la última escena lo hace envuelto en una luz «casi fantasmagórica», lo que sugiere que él puede ser real o una ilusión de Paulina (83).

seguir. El final de la representación teatral no coincide con la llegada a un acuerdo. Sin embargo, la presencia de Gerardo y Paulina en una sala de conciertos señala que, a pesar de las diferencias políticas, no tendrán otra alternativa que compartir un espacio público común con sus adversarios del pasado.

En *La Muerte y la Doncella*, los personajes masculinos se refieren continuamente a las cicatrices dejadas en Paulina por los eventos traumáticos que ella vivió como la histeria o la locura. El Doctor Miranda está entendiblemente ansioso por declarar a la protagonista como desequilibrada mental, ya que esto desacreditaría las acusaciones que ella ha levantado en su contra: «Señora, yo no la conozco. No la he visto antes en mi vida. Puedo sí decirle que usted está muy enferma» (Dorfman, 1992: 46-7). Sin embargo, el marido de Paulina también la acusa de locura:

Paulina: Es él.
Gerardo: ¿Quién?
Paulina: Es el médico. [...]
Gerardo: Pero si tú estabas [...] Me dijiste que pasaste los dos meses...
Paulina: Con los ojos vendados, sí. Pero aún podía oír... todo
Gerardo: Estás enferma.
Paulina: No estoy enferma
Gerardo: Estás enferma.
Paulina: Entonces estoy enferma. Pero puedo estar enferma y reconocer una voz. (1992: 38-9)

Gerardo no reconoce la validez de los argumentos de Paulina en contra del Doctor Miranda. El hecho de que ella identifique a su antiguo torturador a través de su voz, su piel y su olor no es aceptado por su esposo, quien entonces concluye que ella está loca.

En este pasaje, Gerardo yuxtapone la locura de su esposa con el hecho de que ella tuviera los ojos vendados. Foucault (*Madness and Civilization*, 1988) documenta que esta conexión entre ceguera y locura se remite a por lo menos la Edad Media, cuando la pérdida de razón era usualmente relacionada, metafóricamente, con la imposibilidad de ver⁸. En el texto de Dorfman, la locura de Paulina es asociada a la ceguera no solo debido a la venda sobre los ojos, sino también debido a las sombras y la oscuridad. Como es mencionado en las instrucciones para el montaje de la obra, la protagonista hace su primera aparición en la semipenumbra, iluminada solamente por la luz de la luna (1992: 15). Una de las razones por las que Paulina recuerda a su antiguo torturador es porque la oscuridad de la noche reproduce la ceguera que ella experimentó cuando se encontraba con los ojos vendados en prisión. La oscuridad que rodea a la protagonista sugiere que el torturador no logró penetrar completamente en su interioridad. Ella nunca reveló ninguna información acerca de sus actividades, ni tampoco delató el nombre

NOTAS

8 | Foucault describe la conexión entre ceguera y locura de la siguiente manera: «Ceguera: una de las palabras que más se acerca en esencia a la locura clásica. Se refiere a esa noche de casi-sueño que rodea las imágenes de la locura, otorgándoles, en su soledad, una invisible soberanía [...]» (1988: 105-6; traducción propia).

de su compañero, quien más tarde se convirtiera en su esposo (1992: 44). De este modo, la venda, a menudo utilizada como forma de degradar a los prisioneros, puede simultáneamente representar la resistencia frente al inquebrantable ojo del opresor. Esta opacidad es lo que previene la completa aniquilación de Paulina en la cámara de tortura.

La diferencia más profunda que separa al texto de Dorfman de su adaptación homónima al cine realizada por Roman Polanski (1994) consiste en no haber ambigüedades en la película, que termina con la verdadera confesión del Doctor Miranda acerca de su pasado como torturador⁹. Aun cuando el film explora algunos de los problemas relacionados con la legalidad y la justicia ya presentes en la obra, muchos críticos están de acuerdo en que despolitiza el argumento de la historia¹⁰.

En contraposición, la película *Garaje Olimpo* (1999), que también se enfoca en el período de la dictadura, en este caso en Argentina, es más exitosa al expresar la imbricación de las esferas pública y privada en una situación de violencia política. En esta película, la venda sobre los ojos contrasta con la translucidez de la autoridad del Estado y es presentada como un sitio de equivocidad que marca tanto el ilimitado poder de los opresores como el deseo de los prisioneros de escudarse frente a esa mirada.

Garaje Olimpo (1999), una película de Marco Bechis, se centra en la abducción, encarcelamiento y tortura de miembros de la resistencia de izquierda a la dictadura militar de Argentina (1976-83), un período durante el cual el país se encontraba gobernado por una serie de juntas militares de derecha. La protagonista, María (Antonella Acosta) es sacada de su casa por la policía militar y puesta en una cárcel disimulada como garaje. Una vez que ella ingresa en el ambiente sombrío de la prisión, ella es vendada y advertida por uno de los guardias de que nunca debe intentar ver lo que está pasando a su alrededor: «Este es el mundo del sonido para vos. A partir de ahora, no vas a ver más, nunca más. Y si ves algo te voy a sacar los ojos con una cuchara». En varios momentos de la película los prisioneros reciben la orden de ponerse una venda sobre los ojos y los torturadores dicen que esta es utilizada para proteger sus identidades. De hecho, la venda parece ser usada solamente cuando los prisioneros se encuentran solos o cuando están siendo transportados entre las varias locaciones dentro de la prisión. La discrepancia entre la manifiesta función de la venda y su uso concreto en la película lleva al espectador a concluir que su único propósito consiste en privar a los detenidos de las coordenadas espaciales para así acentuar su condición de impotencia. Los guardias estaban al tanto de que todas las víctimas iban a ser asesinadas y no iban a ser capaces de delatar la identidad de sus torturadores. La imposición

NOTAS

9 | La creación del guión cinematográfico de la obra *La Muerte y la Doncella* fue un proyecto colaborativo llevado a cabo por Dorfman y Roman Polanski.

10 | En una entrevista con David Thompson, Polanski afirma que, aun cuando uno imagina que el Doctor Miranda es culpable, su culpabilidad nunca es revelada completamente en la obra. El cineasta cree que la película necesitaba dar un sentido de cierre más poderoso: «[...] Tenía una idea clara de que algo no estaba bien al final de la obra. Sentía que no había un tercer acto y sabía que eso tenía que ser arreglado [...]. La obra no entrega una respuesta a la pregunta de “quién lo hizo” si bien parece tratarse de eso en sus primeras tres cuartas partes» (1995: 8; traducción propia).

de la venda sobre los ojos y la orden de no quitársela era, de este modo, un truco diseñado para acentuar la autoridad sin límites de los verdugos.

En la película de Marco Bechis, el gesto de arrancar la venda de los ojos de los prisioneros es presentado como un momento de gran violencia. El acto de descubrir los ojos es casi puesto a la altura de un desnudamiento, mediante el cual las víctimas se ven completamente expuestas a sus verdugos. Como uno de sus compañeros prisioneros dice a María: «El problema son los ojos. No se puede fingir con los ojos, ellos lo saben. Por eso, todo el tiempo te están buscando la mirada, para saber si mentís». Al quitarles la venda de sus ojos, los guardias buscan demostrar a los torturados que ellos no pueden esconderse detrás de la venda, que esta no va a protegerlos de la mirada implacable de los torturadores.

A pesar de las connotaciones negativas de la venda sobre los ojos, la película destaca el hecho de que muchas veces los prisioneros la usan cuando no tienen que hacerlo. La película muestra numerosas tomas de María sentada sola e inmóvil en su celda sucia con los ojos cubiertos. Ella es usualmente filmada desde un ángulo en picado, como si los espectadores estuvieran siendo invitados a observarla desde una posición privilegiada y, a través de esta postura desnaturalizada, al volverse conscientes de su rol como público. La opción de María de cubrir sus ojos estando sola podría indicar que ella obtiene cierto consuelo de la ceguera, la que la previene de ver la miseria que la rodea, y que ella experimenta cierto sentido de protección, aunque pasajero, gracias a la venda.

Una de las escenas más perturbadoras de la película ocurre cuando María está en su celda, mientras un hombre está siendo torturado en una sala adyacente al ritmo de una estridente música pop que suena en la radio y que disimula sus gritos. María está sola, y comienza a escribir sobre la pared con sus propios dedos. La secuencia empieza con la cámara filmándola directamente desde atrás en un plano medio americano, lo que es seguido por el paso a un ángulo general, y ligeramente elevado, que abarca todo su cuerpo dedicado a la actividad de escribir. La protagonista no puede ver lo que está escribiendo y los signos que ella forma con sus dedos no van a permanecer para ser leídos por otros. La incongruencia de la acción de María, que parece reproducir la ceguera en varios niveles, es la manera que tiene la protagonista de expresar la absurdidad de la tortura. Encerrada en su celda, impedida de defenderse a sí misma o de ayudar a sus compañeros de prisión, María se da cuenta de que las palabras han perdido su significado y que solo es capaz de responder a la situación con letras ciegas, invisibles, por medio de un testimonio que no puede ser ni escrito ni leído.

En *La Muerte y la Doncella*, y *Garaje Olimpo*, así como también en las obras de Ana María Pacheco, la venda sobre los ojos y la capucha están caracterizadas por la ambigüedad, en tanto la ceguera que estas generan es a menudo adoptada por los propios detenidos. El acto de cubrir los ojos parece así proteger la interioridad de las víctimas del escrutinio de sus verdugos y de la mirada implacable del poder político que los pone en la cárcel.

Asimismo, encontramos otro ejemplo de la posibilidad de repensar la oscuridad y la ceguera en las creaciones artísticas contemporáneas en la novela de José Saramago *Ensayo sobre la Ceguera*, en la cual la ceguera ya no está relacionada con el uso de la venda, sino que se encuentra representada como una epidemia.

2. Ensayo sobre la ceguera de José Saramago: ¿una reescritura del proyecto ilustrado?

Los numerosos comentarios sobre la novela de Saramago, *Ensayo sobre la Ceguera* de 1995, parecen confluír en su interpretación de la imposibilidad de ver como un emblema de la falta de razón. La epidemia catastrófica de ceguera blanca que recae sobre una región no identificada es frecuentemente explicada como una figuración que representa la organización irracional de las sociedades contemporáneas, en las cuales prevalece la desigualdad. Los comentarios de Saramago sobre *Ensayo* parecen confirmar esta lectura de la novela como una condena de la irracionalidad en las relaciones sociales. En una entrevista con Carlos Reis, el autor afirma: «Y es esta indiferencia en relación con el otro [...lo que] no puedo entender, y es uno de mis grandes tormentos. *Ensayo sobre la Ceguera* expresa este tormento» (Reis, 1998: 150; traducción propia). De acuerdo al escritor, la falta de respeto por el otro es incompatible con la definición de los seres humanos como seres racionales. En otras palabras, Saramago considera que la razón significa un reconocimiento de los derechos del otro, incluyendo el derecho a ser diferente. Si no se hace buen uso de la razón, si se maltrata a los demás, se debe estar ciego. *Ensayo* sería pues simplemente una manera de representar esta idea de forma literal.

Si la conjunción de razón y emancipación humana se presenta en *Ensayo* como el opuesto exacto de la ceguera irracional, se sigue que la novela debe ser leída como una defensa de la razón ilustrada: la solución a la ceguera concreta y metafórica representada en la novela parecería ser la brillante luz de la razón. Esto es de lo que los personajes en el texto y los lectores de la historia deben darse cuenta.

Considerar *Ensayo* como una alegoría que llama a la racionalidad en una sociedad crecientemente dominada por la falta de razón es ciertamente uno de los caminos posibles para interpretar la novela. Sin embargo, esta lectura no está carente de dificultades. En primer lugar, postular una razón universal que presupone la replicación infinita de la misma estructura en instancias múltiples contradice el imperativo del autor acerca del respeto a las diferencias individuales. Aún más, este acercamiento a la razón, implicaría la existencia de una misma verdad totalizadora compartida por todos. Finalmente, esta incorpórea noción de racionalidad contrasta con la omnipresencia de lo físico presentada por la novela. La admisión de estas paradojas interpretativas será el punto de partida para un replanteamiento de la correlación entre ceguera e irracionalidad en la novela de Saramago.

Una de las peculiaridades de la plaga de ceguera descrita en *Ensayo* es que su causa es una luminosidad blanquecina. La ceguera es usualmente descrita como oscuridad, esto es, como una completa ausencia de color. La oscuridad se limita a borrar la apariencia de los seres y de las cosas pero sin modificar sus esencias. En contraste, la aflicción retratada en la novela es un vórtice que atrae y absorbe a seres y cosas hacia la nada, en tanto son vueltos doblemente invisibles: ni observados ni experimentados. Al final, los mismos ciegos corren el riesgo de dispersarse en el vacío de la luz: «[...] ellos se diluyen en la luz que los rodea, es la luz lo que no les deja ver» (Saramago, 1995: 311). Su rasgo determinante es la luz que les impide ver.

Al describir la ceguera como un exceso de luminosidad, la novela impide una articulación sencilla entre la plaga y la irracionalidad. La unión entre la imposibilidad de ver y la luz, tradicionalmente asociada con la racionalidad y la Ilustración, desarma la lectura de la visión como sinónimo de emancipación en *Ensayo*. La novela postula la existencia de dos tipos de luz, o dos modalidades de lo racional, esto es, la razón de los ciegos y la de aquellos que pueden ver. Esta proliferación de luz, tanto concreta como figurativa, parece indicar una escisión dentro de la propia racionalidad, que es uno de los rasgos característicos de la modernidad inaugurada por la Ilustración¹¹.

Theodor Adorno y Max Horkheimer han identificado las contradicciones inherentes al desarrollo de la Ilustración. De acuerdo a estos pensadores, este movimiento, que aspiraba a liberar a los seres humanos de sus ataduras, ha llevado al desastre, vale decir, al advenimiento del Nazismo en Alemania. Partiendo de esta aporía, concluyen que «la tendencia, no solamente teórica sino que también práctica, hacia la autodestrucción, ha sido parte inherente de la razón desde el primer momento, y no solo del momento presente

NOTAS

11 | En su entrevista con Baptista-Bastos, Saramago describe *Ensayo sobre la Ceguera* como un texto que cuestiona la naturaleza de la razón humana: «Mi propósito, en este libro, es hacer la pregunta a mí mismo y a mis lectores acerca de nuestra racionalidad, acerca de si somos objetivamente racionales. Y si aquello que llamamos razón verdaderamente merece tal nombre. Y, si lo merece, si acaso usamos la razón de una forma racional, de una forma justa, como una defensa de la vida. [...] Lo que quiero en *Ensayo* es precisamente preguntarme qué es la razón para nosotros» (1996: 65; traducción propia). Saramago se aleja de una noción de racionalidad predefinida. Su novela puede ser leída como una suma de acercamientos a la pregunta sobre qué es la razón.

cuando está emergiendo al desnudo» (Horkheimer y Adorno, 2002: xix; traducción propia). Estos autores localizan el comienzo de la Ilustración en la mitología, que inauguró la creación de conceptos como unidades abstractas, marcando así la separación entre sujeto y objeto (2002: 11). Este desarrollo llevó, en última instancia, a la objetivación de la relación entre los seres humanos, tanto en su relación con otros individuos como con ellos mismos (2002: 21). De manera significativa, los autores relacionan la cultura de masas generada por la racionalidad ilustrada con la ceguera (2002: 28). Sin embargo, a pesar de su crítica a este golpe totalizador y reificador de la Ilustración, Adorno y Horkheimer creen que la sociedad no puede prescindir de ella. Es tarea para la razón ilustrada el reflexionar acerca de sí misma y sus múltiples manifestaciones, ya que la racionalidad totalizadora puede ser derrotada solo a través de la reflexión.

El entendimiento de la razón propugnado por Adorno y Horkheimer nos ayuda a comprender la noción de racionalidad que recorre la novela de Saramago. De modo similar a las ideas expresadas por los pensadores alemanes, la novela sugiere que existen múltiples formas de racionalidad, que pueden llevar tanto a una universalidad totalizadora, predicada en la igualdad, o bien a abrir un camino al establecimiento de relaciones sociales más éticas¹². En la novela, la incapacidad de ver dispara un proceso de reflexión en algunos de los personajes principales, lo que los lleva a reevaluar los principios que habían guiado hasta entonces sus vidas y a comprender la importancia de compartir y las recompensas de la vida en comunidad. Consecuentemente, en el texto, la situación de la ceguera no representa la irracionalidad sino que revela las paradojas de la propia razón, del mismo modo que la blancura de la luz ennegrecedora comprende todos los colores y, de forma metonímica, todas las posibilidades.

La ceguera retratada en *Ensayo* puede ser entendida, al mismo tiempo, como un resultado y como una llave para lidiar con la imposibilidad de reconstituir un sujeto ilustrado dotado de autonomía y basado en el ideal de la razón. La novela de Saramago busca una alternativa a este problema de la subjetividad emancipada nacida de la Ilustración, en la configuración de un sujeto colectivo.

Algunos de los personajes de la novela conforman una subjetividad común basada en sus interacciones sociales. Estos individuos, que se conocen en el sanatorio, solo comparten la condición de no ser capaces de ver, sus consecuencias, y el sufrimiento causado por estas. El momento fundacional del grupo coincide con el deterioro de las circunstancias dentro del sanatorio. Cuando un grupo toma posesión de la comida y exige pagos para la continuación de su provisión, esta comunidad, liderada por la esposa del doctor, invoca el «sagrado principio de la propiedad colectiva» y se afirma en la

NOTAS

12 | En una entrevista con Carlos Reis, Saramago reconoce que existen distintas manifestaciones de la razón. El novelista distingue que la racionalidad puede abarcar tanto la opresión como el respeto por el otro: «[...] incluso aquellas doctrinas que podríamos definir fácilmente como irracionales, son todas ellas productos de la razón» (1996: 149; traducción propia). Según Saramago, no existe una conexión necesaria entre la razón y la ética, lo que hace aún más importante que la primera se rija por la última, como él mismo afirma en su diario: «Si la ética no gobierna la razón, la razón va a repeler a la ética» (1996: 147; traducción propia).

noción marxista de justicia: «Daremos todos y lo daremos todo, dijo el médico, Y quien no tenga nada que dar, preguntó el dependiente de farmacia, ése sí, comerá de lo que los otros le den, es justamente lo que alguien dijo, de cada uno según sus posibilidades, a cada uno según sus necesidades» (Saramago, 1995: 165). En este pasaje, observamos la transición desde un individualismo posesivo al respeto por la propiedad colectiva que tenemos que entender en el contexto del marxismo de Saramago. Aquí se está siendo testigo de la transformación de un grupo de gente, reunido por el azar, en un solo sujeto colectivo, dueño de sus propios juicios y principios de acción.

El sujeto colectivo que emerge de este grupo formado por los protagonistas de *Ensayo*, se desarrolla en la segunda parte de la novela, después de que los personajes han abandonado el sanatorio y vagan por las calles de la ciudad en busca de refugio y comida. Cuando llegan a la casa del doctor, ellos comparten una cena. Dice el narrador: «No disponían los compañeros más que de este poco, y, aún así, fue una fiesta de familia, de esas, raras, donde lo que es de cada uno es de todos» (1995: 285). Esta manera común de abordar los hechos no es percibida como una opción entre muchas otras. Los acontecimientos, disparados por la plaga de la ceguera, llevan al grupo a darse cuenta de que esta es la única forma de sobrevivir: «Volvamos a la cuestión, dijo la mujer del médico, si seguimos juntos quizá consigamos sobrevivir, si nos separamos seremos engullidos por la masa y despedazados» (1995: 291). La ceguera hace a los personajes entender que la idea de un individuo autónomo es una ficción. La situación extrema ficcionalizada en el texto de Saramago solo acentúa este hecho, que debería ser evidente incluso bajo circunstancias normales, vale decir, que la colectividad es el principio fundamental en la organización de una sociedad justa.

Alfonso Lingis describe la subjetividad colectiva como «una comunidad formada por aquellos que no tienen nada en común». Para Lingis, no tener nada en común es ser absolutamente diferente de la otra persona, pero también, en el espíritu de la filosofía heideggeriana, tener el mismo destino que el otro, vale decir, ser mortal, un ser finito. Tal comunidad ha sido descrita por Jacques Derrida como «un lazo de afinidad, de sufrimiento, de esperanza, [...] sin la pertenencia común a una clase. [...] una suerte de contraconjuración, en la crítica (práctica y teórica) del estado de ley internacional, de los conceptos de Estado y Nación» (Lingis, 1994: 85-6; traducción propia). De manera similar a las comunidades delineadas por Lingis y Derrida, los miembros del grupo que se forma en el texto de Saramago, construyen una alianza subjetiva. Este colectivo evita los peligros del individualismo y de la racionalidad trascendental. En tanto que subjetividad, el grupo alberga la multiplicidad y opera a través de un permanente desplazamiento del poder, cuyas trayectorias erráticas

atravesan los diferentes cuerpos de los ciegos sin un núcleo unificado.

En *Ensayo sobre la Ceguera*, el personaje de la mujer del doctor introduce una asimetría dentro de la comunidad de los ciegos, como señala el anciano cuando la describe: «[era] una especie de jefe natural, un rey con ojos en una tierra de ciegos» (Saramago, 1995: 292). La mujer del médico reconoce que el carácter excepcional de su capacidad de ver la sitúa en una posición de autoridad. Sin embargo, ella no utiliza estas circunstancias a su favor. Ella considera su capacidad de ver lo que otros no pueden como una maldición, más que una bendición y, en muchos momentos a lo largo de la novela, expresa su deseo de volverse ciega como el resto de la población: «Serenamente deseó estar ciega también, atravesar la piel visible de las cosas y pasar al lado de dentro de ellas, a su fulgurante e irremediable ceguera» (1995: 72). Volverse ciega es aquí descrito como una trayectoria que se mueve desde la esfera de las apariencias a la del corazón de las cosas. Esto puede ser leído como una relación más íntima con el mundo, ya que la división entre sujeto y objeto, considerada primariamente como una construcción visual, colapsa, al penetrar el ciego en el cambiante núcleo de las cosas. Si muchos de aquellos que pierden la vista son incapaces de entender las posibilidades liberadoras inherentes a la ceguera, la mujer del doctor se convierte en un «líder natural» en tanto ella es capaz de percibir este potencial. Ella comprende que la ceguera de sus compañeros, que se convierte, hasta cierto punto, en su propia ceguera, fue un momento necesario en un proceso de rechazo al individualismo y de creación de lazos comunitarios.

En la ceguera se marca la encrucijada entre la razón y la falta de ella, y constituye el evento concreto y metafórico a través del cual emerge una subjetividad colectiva. La comunidad que se forma en la novela es un grupo sin núcleo, constituido por los desposeídos que solo tienen la ceguera como rasgo en común.

En este ensayo nos propusimos explorar la relación entre ceguera, ética y política delineada en muchas producciones artísticas y literarias que aluden a los abusos del poder político. Mientras la posibilidad de ver ha sido asociada con una reflexión sobre relaciones éticas y organizaciones sociopolíticas desde la antigüedad grecorromana hasta los tiempos contemporáneos, la modernidad tardía ha cuestionado la tradicional prevalencia de la vista como el medio fundamental para acercarse a la realidad y ha denunciado esta tendencia de recurrir a la visión, como algo que ha contribuido a la formación de un sujeto opresivo que lucha por dominar y poseer su objeto. La filosofía del siglo XX a menudo caracteriza a la ceguera como una forma de denunciar esta mirada totalizadora y como un punto de partida para forjar una subjetividad cimentada en la ética

que pudiera formar la base de una nueva forma de gobierno.

Las obras artísticas y literarias que acabamos de analizar están impregnadas de los discursos filosóficos de la modernidad tardía acerca de la carencia de la vista en tanto utilizan el tropo del ciego en su llamada a la emergencia de un nuevo sujeto político. El sujeto político enunciado en *La Muerte y la Doncella*, en los trabajos de Ana Maria Pacheco y en *Garaje Olimpo* es el sujeto escindido, que lleva los ojos vendados y que ha sido destrozado por la tortura y, consecuentemente, nunca se encuentra en paz consigo mismo. En *Ensayo sobre la Ceguera* de Saramago, el sujeto de la acción política es un sujeto colectivo, desposeído, una comunidad cuyos miembros no tienen nada en común y cuya unión fue provocada por la ceguera. Es esta nueva subjetividad lo que las obras de literatura, arte y cine, discutidas anteriormente, proponen como base fundamental para un ambiente político más justo.

Bibliografía

- AMÉRY, J. (1990): *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- ARENDT, H. (1994): *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Nueva York: Penguin Books.
- AVELAR, I. (2003): *Alegorias da Derrota: A Ficção Pós-Ditatorial e o Trabalho do Luto na América Latina*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BAPTISTA-BASTOS, A. (1996): *José Saramago: Aproximação a um Retrato*, Lisboa: Dom Quixote.
- BARASCH, M. (2001): *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought*, Nueva York y Londres: Routledge.
- BECHIS, M. (dir.) (1999): *Garage Olimpo*, Costa, A. y Echeverria, C. (acts.), Ocean Films.
- DERRIDA, J. (1994): *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Kamuf, P. (trads.), Nueva York y Londres: Routledge.
- DORFMAN, A. (1992): *La Muerte y la Doncella*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- FOUCAULT, M. (1988): *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, Nueva York: Vintage Books.
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. (2002): *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Stanford: Stanford University Press.
- JAY, M. (1994): *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- LINGIS, A. (1994): *The Community of Those Who Have Nothing in Common*, Bloomington: Indiana University Press.
- PLATÓN. (1963): *República*, Camarero, A. (trads.), Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- POLANSKI, R. (dir.) (1994): *Death and the Maiden*, Weaver, S., Kingsley, B., y Wilson, S. (acts.), Channel Four.
- REIS, C. (1998): *Diálogos com José Saramago*, Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, J. (1995): *Ensayo sobre la Ceguera*, Losada, B. (trads.), México, D.F.: Alfaguara.
- SARAMAGO, J. (1996): *Cadernos de Lanzarote. Diário III*, Lisboa: Caminho.
- SCHELLING, V. (1994): «Ana Maria Pacheco — in Context», in Pacheco, A. (ed.), *Twenty Years of Printmaking*, Kent: Pratt Contemporary Art, 5-9.
- THOMPSON, D. (1995): «I Make Films for Adults», *Sight and Sound*, 4, vol. V, 6-11.