

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA CEGUERA Y LA MIRADA COMO CONFIGURACIONES
SIMBÓLICAS DENTRO DE LA LITERATURA: LA SOCIEDAD
URBANA EN TRES NOVELAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO
XX, ASÍ COMO LO SINIESTRO Y LO OMINOSO PRESENTES EN *LOS
PEOR, ENSAYO SOBRE LA CEGUERA Y SOBRE HÉROES Y TUMBAS*

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de
Posgrado en Estudios de la Sociedad y la Cultura para optar al grado de Doctor en
Estudios de la Sociedad y la Cultura

ÓSCAR GERARDO ALVARADO VEGA

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2009

Dedicatoria

A Ileana, mi esposa, por todos los momentos y los años maravillosos que me ha obsequiado siempre.

A José David, por el mejor regalo que la vida me ha obsequiado, y por ser mi motivo de inspiración cada día. ¡Te amo mi bebé!

A mis papás, porque ellos siempre están presentes en cada uno de mis logros y mis éxitos.

A Patricia Fumero, gran amiga y baluarte para no decaer.

Agradecimientos

A Alex Jiménez, amigo y tutor de este trabajo, por su labor pero, ante todo, por su calidad humana.

A Juan Diego, amigo del alma, de quien aprendí mucho, y sigo aprendiendo con cada una de nuestras conversaciones.

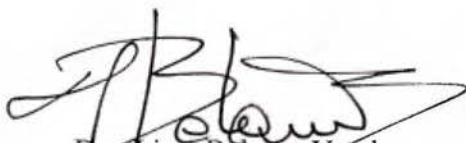
A Laura Chacón, una mujer sabia, amiga, por todas sus valiosas recomendaciones, por su paciencia y sus invaluable consejos en cada espacio de este trabajo.

A Patricia Fumero, una amiga de muchos años y una mujer inteligente, valiosa y un gran ejemplo como intelectual. Gran parte de este trabajo le pertenece.

A Ligia Bolaños, profesora, amiga e intelectual. Una valiosa mujer. Gracias por cada una de sus atinadas sugerencias.

A los compañeros del Instituto de Investigaciones Sociales, por todos los consejos que ayudaron a nutrir esta investigación, y por el aporte invaluable que ellos representaron para este trabajo.

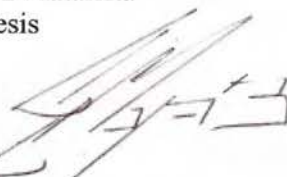
“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Estudios de la Sociedad y la Cultura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado de Doctor en Estudios de la Sociedad y la Cultura”



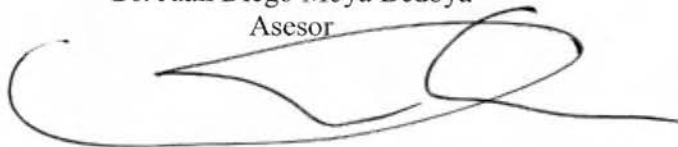
Dra. Ligia Bolaños Varela
Representante de la Decana
Sistema de Estudios de Posgrado



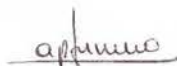
Dr. Alexander Jiménez Matarrita
Director de Tesis



Dr. Juan Diego Moya Bedoya
Asesor



Dra. Laura Chacón Echeverría
Asesora



Dra. Patricia Fumero Vargas
Directora

Programa de Posgrado en Estudios de la Sociedad y la Cultura



Óscar Gerardo Alvarado Vega
Candidato

Tabla de contenidos

Dedicatoria	ii
Agradecimientos	iii
Hoja de aprobación	iv
Resumen	vii
Introducción	1
Estado de la cuestión	10
<i>Los Peor</i>	10
<i>Ensayo sobre la ceguera</i>	15
<i>Sobre héroes y tumbas</i>	20
Perspectivas o referentes teóricos	38
Lo grotesco y ominoso como manifestaciones del entorno	38
Textos y contextos (las urbes como lugares de desencuentro)	43
La ceguera y la mirada como espacios de discusión (el caso de la literatura)	53
Sastre	55
Merleau-Ponty	58
Desde el psicoanálisis	63
Capítulo I	
Las novelas y la urbe: un espacio para lo siniestro	70
Argumento de <i>Ensayo sobre la ceguera</i>	70
Argumento de <i>Los Peor</i>	72
Argumento de <i>Sobre héroes y tumbas</i>	75

A propósito de la manifestación ominosa de la urbe	79
Mundos novelados: mirantes y ciegos como antihéroes en el espacio urbano.	
La ciudad: espacios y vacíos	84
Lo siniestro en tres novelas urbanas	103
Braunstein y lo ominoso	122
Kayser y lo grotesco como derivación novelada	126
Kofler y el espacio de lo absurdo	131
Lo abyecto y la literatura	135
Tres mundos escatológicos	137
Capítulo II	
Miradas insostenibles, viajeros urbanos y cegueras resultantes	145
Diferentes formas de la mirada: hacia un acercamiento del concepto	145
Encuentro de novelas: miradas y cegueras de la desfiguración	151
La mirada del otro y hacia el otro	151
La ceguera como mirada y evasión	174
Sartre y el proceso de la mirada	189
Merleau-Ponty: la distancia de una mirada literaria	194
Moshe Barasch: mirada y ceguera	201
Jean Pierre Vernant: el horror ante la medusa	202
Otros acercamientos a la mirada y la ceguera	204
A manera de conclusiones	208
Bibliografía	224
Notas	243

Resumen

La ceguera y la mirada responden a una lectura e interpretación de lo que significan los espacios en que se mueven los personajes novelescos. En medio de ese mundo, y a partir de lo metafórico que estos grandes ejes expresan, se tiene como punto de confluencia el urbano. Tres novelas en las cuales lo que se mira y lo que queda oculto se convierten en insoportables para mirar y, por lo tanto, siempre hay algo que se relega al espacio de lo oculto, y ambos vienen a constituir los grandes espacios de confluencia en los tres textos abordados en esta investigación.

Ensayo sobre la ceguera, de José Saramago; *Los Peor*, de Fernando Contreras Castro; *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, se presentan como los textos a partir de los cuales confluyen los ejes de trabajo que aquí nos ocupan.

Por lo anterior, la confluencia y divergencia existentes en esos ejes, se han de desarrollar en este trabajo, sin dejar de lado la referencia a lo que representa el mundo de lo absurdo y de lo siniestro como espacios de encuentro también en estos textos, por lo cual de igual manera se han de encontrar estos acercamientos durante el proceso de la investigación.

Tres mundos en los cuales el encuentro y el desencuentro presente en las tres novelas vienen a constituir un continuo ir y venir con predominio del segundo y en donde los personajes, quiéranlo o no, son también los constructores de esos espacios, muchas veces caóticos, en los cuales les corresponde vivir y los que han alimentado con sus propias acciones por lo que se han hecho acreedores de estas.

Introducción

Se ha de efectuar una lectura cuyo eje temático tenga como fondo la discusión o análisis de la ceguera (o la idea de la mirada) desde la conformación de lo simbólico en la literatura, más que como fenómenos físicos, de carácter metafórico: incapacidad de ver, de leer, de percibir.

Para ello, la literatura brinda innumerables ejemplos, aunque el punto central de la discusión se ha de enfocar en tres textos, en los cuales los ejes de análisis adquieren un predominio indiscutible. Cuando se habla de la mirada está implícita la ceguera, por lo que se da un proceso de selección, y no existe, en definitiva, una sin la otra. Cuando se mira se deja algo sin ver, lo cual conduce a un conocimiento-desconocimiento inevitable. Valga recalcar el hecho de que nos referimos con ello a mirada y ceguera de carácter simbólico ambas, pues el aspecto físico se vuelve meramente circunstancial en mundos en los cuales la amenaza de la desposesión se cierne sobre todos de alguna manera.

Ensayo sobre la ceguera (1995), *Los Peor* (1995) y *Sobre héroes y tumbas* (1961) se manifiestan como producciones literarias desde las cuales ser ciego no necesariamente es carecer de visión, sino de la capacidad de interpretación, lo cual define, por ende, la ceguera de los que “ven”.

Hacer texto en discusión desde este ámbito de la lectura es conformar una reestructuración de lo que se ve y lo que no se ve, desde lo que se percibe y lo que parece percibirse y de lo que es y lo que simplemente parece ser.

Cuando se hace referencia tanto a la mirada como a la ceguera, grandes núcleos de este trabajo, se utiliza la literatura como una manera de desarrollar estos conceptos, y tratar, con ello, de efectuar una lectura de ambos elementos, desde el aspecto simbólico.

Al abordar la ceguera y la mirada, lo que intentamos es explicar el aspecto simbólico que estas revisten al ser trabajadas desde el ámbito de la literatura.

El análisis literario permite usar las novelas señaladas para analizar los ejes mirada-ceguera simbólicos.

La mirada es una forma de “percepción” que puede dar luces acerca de lo oculto, mientras que la ceguera es un espacio que en ocasiones permite dejar de ver aquello que es indeseable, que se procura ocultar, y que las tres novelas *Ensayo sobre la ceguera*

(1995), de José Saramago, *Los Peor* (1995), de Fernando Contreras Castro, *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato, insisten en hacer presente.

Cuando pensamos que una, dos o tres novelas sirven para trabajar el tema de la ceguera y de la mirada, nos damos cuenta de que la literatura es también una razón para explicar y conocer el entorno, el ámbito en el cual nos movemos. La mirada no es solo "ver" sino renunciar a otras posibles percepciones, pues se debe elegir, de la misma manera que la ceguera no es solo el no "ver" sino, en gran medida, optar por no hacerlo, con el fin de renunciar a lo indeseable, pero al mismo tiempo perderse la posibilidad de dar cuenta de algunas miradas, de algunas lecturas, que se producen en el plano de lo metafórico, de lo simbólico.

La mirada y la ceguera se cruzan aparentemente como contrarios, pero con el uso de ambos no pretendemos sino una lectura muy particular, sin dejar desde ahora el hecho de que quizás lo siniestro venga a resultar un derivado de estos dos, en tanto una sociedad permeada por la ceguera metafórica, por la mirada que selecciona desde lo ideológico (aun cuando así sean todas las miradas), es una sociedad siniestra.

En las tres novelas elegidas, nuestro propósito ha de ser amarrar una lectura de los ejes señalados, y cómo estos funcionan en cada una de ellas, ya sea de manera análoga, o con diferencias importantes.

En *Ensayo sobre la ceguera* (1995), ya desde el título, es clara la posibilidad de trabajar con la mirada-ceguera. De igual forma, en *Los Peor* (1995), esa manifestación ceguera-mirada permite darse cuenta de cómo se construye este proceso dicotómico, y en qué medida ello permite conocer la marginalidad y exclusión de quienes quedan por fuera de las reglas del mundo predominante y se incorporan a otras que emergen. En *Sobre héroes y tumbas* (1961) la crisis social y el mundo vacío de los personajes adquiere una significación primordial con la presencia de Fernando Vidal Olmos y la Secta de los ciegos, en una novela en la cual el tema y el tema ceguera están presentes a lo largo de esta.

Intentaremos explicar la forma en que los ejes fundamentales se comportan y funcionan en el plano de la literatura, como referente de un mundo al cual cada una de las novelas intenta dar una explicación y una aproximación.

Cabe pensar que los textos que complementan una visión de lo que representa el mundo, ya sea a partir de un sujeto o de una colectividad, son producciones marcadas o

cruzadas por todo un ámbito de significado del cual no escapan las interpretaciones, y es allí donde los sujetos y los objetos se cruzan y se (des)dicen. Es por ese motivo por lo cual nos hemos circunscrito al ámbito de la ceguera y la mirada como los grandes focos que utilizan a la literatura como una posibilidad de “describir” la condición humana y el medio en el cual se produce esta.

Cuando hablemos de Fernando Vidal, de Jerónimo Peor o de los sujetos innombrados (en la tercera novela) procuraremos ver en estos un medio por el cual los grandes ejes se hacen patentes. Lo que estos ven o no ven se convierte en la gran materia que alimenta el presente análisis, por lo cual el desarrollo de cada una de las novelas confirma el paradigma que estos dos grandes temas ejercen.

La mirada se lee y se interpreta pero, de igual manera, la ceguera exige una lectura a partir de la cual se efectúa una interpretación, pero se dejan de lado las cosas que no se leen, precisamente porque la ceguera no permite verlas, pues quedan ocultas. Mirar es elegir, y por lo tanto dejar por fuera, dejar de ver otras potenciales miradas. Quizás se lee el horror y se ignora lo positivo, como una manera de hacer patente lo oscuro del ser humano. La mirada implica un desvío o un desconocimiento de algo que no se ve, lo mismo que la ceguera implica, no una selección para mirar, sino para no mirar; de allí su interrelación.

¿Qué es entonces lo que miré, y lo que dejé de percibir, lo que la ceguera me impidió observar? Quizás la crudeza social, pero de igual manera lo hermoso que en ella pueda presentarse. Mirar es elegir, seleccionar, y la ceguera es también una mirada que deja en la oscuridad otros elementos que terminan escapándosenos.

Es por ello que nuestra lectura enfrenta uno o más textos con el objeto de leerlos desde la óptica de una mirada en la cual se ve lo que otros no ven, se mira lo que para otros es imposible, y se lee e interpreta lo que para los demás es inexplicable e ilegible en tanto su “vista” tiene por objeto lo físico más que lo interpretativo, es decir, “ven” con los ojos, no con la capacidad de interpretar lo que la interioridad le brinda en tanto transformación de un entorno determinado.

Cuando textos como los que abordamos tienen como parámetro fundamental el tema de la ceguera o la percepción “alienada” de este entorno en el cual se *mueven*, y dan de estos una visión que se desprende de la de aquel más inmediato físicamente, tal “observación” tiene como punto de partida para los demás una idea evidente de locura,

de enajenación, mientras que para el observador (el personaje, en este caso) tal lectura y tal enfoque no son sino evidencia clara de que su mundo no es el de los otros, o que al menos está inserto en el de los demás pero lo lee y vive de forma diferente, aun cuando no sea consciente de esta vivencia.

No se puede dejar de lado que también posee enorme importancia dentro de esta perspectiva, para lo cual la ceguera sufre una especie de desplazamiento para dar lugar a la “contemplación”, a la lectura de lo que se ve desde la óptica de la individualidad y que cercena lo que los otros ven y descifran para asumir una interpretación que marca desde esta “locura” para algunos e ilegibilidad para otros, pero que se constituye en una lectura. Qué es lo que se ve, y qué lo que se interpreta, nos abre ya el texto y nos impele a darle una lectura particular desde la óptica de cada una de estas visiones antagónicas, divididas en al menos dos posibilidades.

Nos mueven fundamentalmente los conflictos que atañen a los sujetos en medio de la sociedad y de un mundo urbano carente, y encontramos, o intentamos encontrar en la ceguera-mirada, una prueba de lo (in)decible social, y lo que allí se manifiesta, en relación con los propios personajes y sus condiciones de vida.

Las tres novelas desarrollan situaciones en grandes sitios urbanos que hacen manifiesto el acontecer de los personajes envueltos en una ciudad que reprime y ahoga a quienes se mueven permanentemente en su espacio, víctimas de sus miedos y frustraciones, incapaces de hallar, la mayor parte de las ocasiones, una salida, atados a (y en) ese medio represor pero que terminan por asimilarse y “adaptarse” a ese medio. Es la ciudad violenta y hostil de Buenos Aires, es el San José degradado por el paso de los años y los cambios que se van dando, es la ciudad innominada que se construye en la novela de Saramago (posiblemente Lisboa, pero que igual puede ser cualquier ciudad del mundo), en la que campea el egoísmo y la violencia, el abandono y la marginalidad, el fracaso y la (des)esperanza, el triunfo y, la mayor parte de las ocasiones la derrota.

La referencia permanente a la mirada y la ceguera como posiciones discursivas por las cuales pasan muchos de los personajes, en sus relaciones con el mundo y los sujetos inmediatos, les va configurando una determinada percepción del entorno, de sus vidas, de sus interacciones, lo cual da paso a esas configuraciones simbólicas, en donde se mira con otros sentidos que van más allá de lo visual.

En nuestro intento de leer desde una óptica particular estas tres novelas, construimos no solo la lectura de la mirada y la ceguera como dimensiones poco abordadas en el análisis literario, aunque como temas a la literatura no le son ajenos, y establecemos interrelaciones entre ellas, de forma que podamos apuntar aspectos en común, para esclarecer las grandes divergencias que pueden –y deben- emerger.

Ensayo sobre la ceguera (1995), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Los Peor* (1995) no solo apuntan a la problemática de los sujetos envueltos en un entorno que deviene siniestro como lo es la ciudad, con todos sus vicios sociales y su deformación, sino que también construyen a estos sujetos desde un espacio tal que la mirada y la ceguera (qué se mira y qué se deja de mirar) pueden convertirse en síntomas de una desfiguración social y en una evasión de la cual dan cuenta los textos, una configuración “macabra”, siniestra, u ominosa de los acontecimientos.

Seleccionar estos textos, entre tantos otros en el cual el tema de la ceguera está presente, se explica porque los acontecimientos de cada uno se llevan a cabo en el espacio urbano, y en los tres encontramos personajes ciegos (físicos y metafóricos) que, a su manera, construyen “UNA MIRADA” del entorno en el cual viven. Es por ello que este trabajo tiene como marco la configuración de lo simbólico-metafórico expresado en la puesta en texto de los ejes de la ceguera y la mirada.

Se hace evidente la problemática planteada en estas novelas, y cómo, en esos grandes espacios urbanos, los sujetos experimentan sus frustraciones y se convierten en entes insertos en un medio en el cual lo anteriormente establecido como lugar familiar, deviene extraño, atemorizante, capaz de producir locura y enajenación, y con un alto grado de intolerancia hacia lo desconocido, lo marginal y lo amenazador. En medio de ese ámbito de lo urbano aparecen ambos ejes, metafóricos, propios de personajes físicamente ciegos, y de otros que, aunque no lo sean físicamente, lo son simbólicamente, lo que establece una relación dialógica entre unos y otros, y construyen una determinada perspectiva de los hombres y mujeres en estos espacios de (des)encuentros. La ciudad, el entorno en general, permite (des)cubrir a esos sujetos y determinar la forma en que se cons(des)truyen socialmente. Por ello, se intenta explicar a los personajes desde el texto en su relación social, con el fin de establecer cómo esa mirada y ceguera los van perfilando en sus relaciones con los otros.

El texto literario pone de manifiesto las desigualdades e injusticias sociales y se constituye en una voz de la cual nos servimos para manifestar que la palabra y la acción no siempre van de la mano, pues vivimos en un mundo en el cual la soledad, la degradación, la marginalidad, la pobreza, la enfermedad mental derivadas de una sociedad enferma, van aprisionando tanto a hombres como a mujeres, y estos se construyen y reproducen en esos espacios.

En tal espacio son no pocos los ciegos, que así como los pobres y los marginales, van a sufrir en mayor medida los resultados de esa sociedad invasora y marginante.

¿Cuáles son las razones fundamentales, en definitiva, para centrar el estudio en estas tres obras básicamente? Son varias las que enumeramos:

- 1) Las tres son novelas, lo cual las asimila, pese a las diferencias en su abordaje propiamente del tema.
- 2) En las tres el tema de la ceguera y de la mirada está presente, lo cual les confiere una relación particular, con las diferencias lógicas en las tres novelas.
- 3) El hecho de que tengan su desarrollo en el ámbito de lo urbano posibilita un eje fundamental para nuestro abordaje, en tanto los acontecimientos se llevan a cabo en lo que representa el gran laberinto de la ciudad (o ciudades), como espacio hostil, represor, y con todos los aspectos que se derivan de ese mundo en el cual se desenvuelven los personajes, con todos sus pro y sus contra. (1)
- 4) De alguna manera, responden a la problemática de lo que representa el mundo en vías de desarrollo, pues claramente la situación argentina, y la costarricense se ubica en este plano, y Portugal (y la situación portuguesa) no alcanza el nivel de desarrollo del ámbito europeo, por lo cual está más cerca de este parámetro señalado, con todas las implicaciones del caso, aun cuando el nivel de desarrollo de este país sea más acelerado que el de los países de Latinoamérica.
- 5) Finalmente, el hecho de que dos novelas sean latinoamericanas (una costarricense, otra argentina), y la tercera de carácter más universal, en cuanto a capacidad de distribución (europea, en este caso), nos permite abrir el tema de la ceguera y la mirada hacia la expansión de la literatura como fenómeno mundial. En otras palabras, tres textos de realidades espaciales diferentes nos permiten, aun así, llevar a cabo la discusión desde aspectos comunes, lo cual enriquece el abordaje como tal.

6) El mundo escatológico presente en las tres novelas, como espacio en el cual confluyen los aspectos bajos del ser humano, derivados de sus acciones y de su realidad inmediata.

Tales elementos nos han llevado a esta escogencia, aun cuando pueden existir probablemente otros textos que quepan dentro de estos parámetros, y que han quedado fuera.

Por lo anterior, es conveniente señalar, por lo tanto, la necesidad de decodificar los conceptos de mirada, ver y ser visto, en tanto referentes fundamentales acerca de lo que rodea al texto, en lo que a las características emergentes de un nuevo mundo se refiere. De igual manera, es importante establecer que la ceguera, por lo tanto, se manifiesta como una imposibilidad de ver (e incluso de no querer ver) las disímiles relaciones y los desencuentros que caracterizan el devenir de los seres humanos.

Cada uno de estos tres autores tiene a su haber una obra que le permite circunscribir una visión de mundo en torno al tema que nos ha de ocupar, por lo cual muy rápidamente referimos algunos datos básicos de estos:

Ernesto Sábato nace en 1911 en Rojas, provincia de Buenos Aires. Su primera formación es la de físico, en la cual obtiene un doctorado y es figura importante en ese momento en tal disciplina. Realiza también estudios en filosofía. Abandona esta para incursionar en la literatura. Participa e incluso milita en el partido comunista, el cual ha de abandonar con el paso de los años. Sus primeras novelas están marcadas por una fuerte tendencia existencialista, lo cual redundaba en una visión pesimista del ser humano, tal como se desprende de la novela que hemos de enfocar en este trabajo. Una visión más esperanzadora caracteriza sus más recientes producciones literarias.

Participa en la comisión de investigación sobre personas desaparecidas durante la dictadura argentina. Algunas de sus obras son: *Apologías y rechazos*, *Uno y el universo*, *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas*, *El escritor y sus fantasmas*, *Abaddón, el exterminador*, *Alejandra*, *Sartre contra Sartre*, *Antes del fin*, *La resistencia*, etc. En estos dos últimos textos, más que novelas, encontramos la reflexión de un hombre cercano a los 90 años, que ve el mundo de una manera diferente, con un dejo de esperanza y confianza en la juventud, algo impensable en sus años existencialistas. Ganó el Premio Cervantes en 1984.

José Saramago es un escritor portugués, Premio Nobel de Literatura 1998. Nació en 1922 en Azinhaga, Rivatejo. Autor de una obra cuantiosa, militante comunista, autodidacta. En su obra en general se encuentra una reflexión profunda en torno a la sociedad, por lo cual cada una de sus publicaciones constituye una visión crítica de lo que representa los vicios sociales por ejemplo. A partir de 1975 se dedica de lleno a la escritura, después de haber pasado por diversos empleos. Ha recibido varios Doctorados Honoris Causa. Su producción es abundante y ello lo podemos ver en *Todos los nombres*, en *El evangelio según Jesucristo*, en *Ensayo sobre la lucidez*, en *La caverna*, *El viaje del elefante*, *Tierra de pecado*, *Los poemas posibles*, *Probablemente alegría*, *De este mundo y del otro*, *La maleta del viajero*, *El año de 1933*, *Manual de pintura y caligrafía*, *Objeto casi*, *La noche*, *Alzado del suelo*, *Qué hacer con este libro*, *Viaje a Portugal*, *Memorial del convento*, *El año de la muerte de Ricardo Reis*, *La balsa de piedra*, *La segunda vida de Francisco de Asís* (obra de teatro), *Historia del cerco de Lisboa*, *Cuadernos de Lanzarote*, *El hombre duplicado*, *Las intermitencias de la muerte*, *Las pequeñas memorias*, etc.

Su producción ha estado apegada a sus convicciones y a su pensamiento político, lo cual permite encontrar en ella un legado importante desde ese punto de vista.

Fernando Contreras Castro nace en 1963; es un escritor costarricense que ha explotado, fundamentalmente, el tema de lo urbano, lo cual encontramos en su primera novela *Única mirando al mar*, en *Los Peor*, en *Urbanoscopio* (libro de relatos cortos), *El tibio recinto de la oscuridad*, sin dejar de lado otro tipo de preocupaciones, tal como lo encontramos en su novela *Canto de las guerras preventivas*, etc. También publica *Sonambulario*, y su más reciente publicación es *Cierto azul*, la historia de un niño ciego y huérfano que transita por las calles de San José, y entra en contacto con un grupo de músicos de jazz. Su labor como docente universitario le ha permitido también poner sobre el tapete de la discusión una serie de temas importantes acerca de los cuales dialoga y conflictúa con sus estudiantes. Estudioso de Nietzsche y de Cortázar, es importante la influencia que estos han marcado en su obra.

Finalmente, es importante aclarar que cada vez que se haga alusión a una obra, ya sea artículo o libro, se ha de poner entre paréntesis la fecha de publicación de esta o la fecha de edición que hemos utilizado, por lo cual en algunos casos ambas fechas

coinciden, pero no como reglas establecidas para todo el trabajo. Predominará, sin embargo, la segunda, para nuestro uso particularmente.

Estado de la cuestión

Los Peor

Tatiana Lobo, en el prólogo de la novela de Contreras, señala que la identificación que podemos tener con los personajes de esta obra es relativamente fácil, en donde todos somos extranjeros en permanente estado de sorpresa, observando:

“...una existencia que nunca acabará por ser completamente nuestra con “ojos extraviados...ojos mudos...ojos vacíos...ojo embudo...” En esta novela, Contreras Castro juega con la mirada de adentro hacia fuera y de afuera hacia adentro para concluir que este mundo está tan disparatado que lo razonable es “cerrar los ojos para ver por dónde andamos.” (Lobo 1995: 4)

Señala Lobo que Jerónimo, el personaje central de esta novela, es el único capaz de borrar las fronteras entre la locura y la cordura, el sueño y la vigilia, el presente y el pasado, el saber y el ignorar, mientras camina por ese monstruo en forma de laberinto en donde se hallan chapulines, travestis, drogadictos, policías, mendigos, etc., en donde reina el caos cada día, y una irracionalidad pasmosa, que hace vivir muy mal. Es el loco, quien al final de cuentas, parece mostrarse más cuerdo y más adaptado a ese mundo “invisible”. Es el mundo de lo monstruoso, como apunta San Agustín en el epígrafe de esta novela, en que hay gentes y naciones monstruosos, como lo es la ciudad, como lo es la urbe devoradora y violenta.

En su artículo ““Si algo pudiera llevarme a la muerte eso sería el ruido del mar”: Una lectura de *Los Peor* como estética de los excluidos”, el filósofo costarricense Jorge Jiménez se refiere al tema de la ceguera y de la exclusión como marcas dentro de la nueva narrativa de finales del Siglo XX, en la cual campean los problemas sociales y, claramente, el rechazo hacia a la diferencia en un mundo en el cual, paradójicamente, la desigualdad está a la orden del día. En ese mundo urbano, lo que hemos de encontrar son desajustes y desencuentros, desarraigos. La ceguera en este es un no ver la injusticia, ser incapaz de soportar la fealdad del entorno, a pesar de que se debe vivir en este. Se da un movimiento centrípeto, más que centrífugo, términos que utiliza Fernando Aínsa, en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1986), con el fin de señalar la imposibilidad de escapar, y que al final termina por llevar a los

personajes en una especie de regresión ante la imposibilidad de escapar, en este caso, de la urbe que los contiene.

Por lo tanto, el rompimiento con lo social constituye ese paso inexorable a la monstruosidad que los posesiona y de la que se posesionan. Aún así, es el mundo que expresa la simpatía del narrador, pues es el mundo de los alienados, pero en resumidas cuentas, de “los mejor”. En medio del sistema opresivo, la marginalidad y la opresión les confieren un lugar que los valores predominantes no pueden otorgarles. Ese carácter diverso es bestializado, apunta Jiménez, pero ello no resta méritos a la emergencia de un carácter en el cual claramente son privilegiados desde la posición de un lector comprometido con la causa de los marginales. En ese mundo es donde se encuentra la solidaridad, la compasión, una comunicación mucho más eficaz, un mayor acercamiento, una ayuda sincera para los desvalidos, en fin, un verdadero lugar de encuentros que socialmente no es posible. Son los sin lugar, pero con su propio lugar. Como indica Jiménez, no tienen esperanza, son los lumpen, los mutilados, son personajes anacrónicos; es por ello que Jerónimo goza de una libertad de la que ningún otro, pues se desliga de lo que acontece a su alrededor, y no vive sujeto a esas normas, sino que se construye y se manifiesta de acuerdo con sus propias reglas:

“La sociedad en que viven los ha saqueado y arrojado. La cultura del capitalismo contemporáneo no les da belleza alguna ni menos esperanza. Únicamente en sus microespacios –la casa de putas, el patio, los fragmentos de la calle tomadas por la imaginación y el afecto – es en donde se pueden crear vínculos solidarios que doten de sentido a una vida que globalmente ha sido despojada de sentido.” (Jiménez 1998: 43-44)

En el San José horripilante se destiejen los sueños, apunta Jorge Jiménez, pues lejos de alcanzar un sueño se abre un futuro sin promesas en medio de una ciudad de escalofrío:

““Los Peor” nos instala sin vacilaciones en un San José que en los años noventa presenta un rostro amenazado por su propio maquillaje. Empaste gomoso y punzocortante a la vez, apelmazando grietas y llagas, el gesto de nuestra ciudad se resquebraja en la convulsión de una hipermodernidad atrofiada, que hace de San José un clon tercermundista en donde se despliega nuestra vida colectiva, con sus mil rostros que resultan ser ninguno, con sus miradas fugitivas y agitadas, con sus recodos que nos llevan a ninguna parte, rebosante de “moles”, cantinas, gasolineras y vídeo-clubes, entretejidos con caseríos sobre basureros o precipicios, “bunkers” y otros tipos de

intemperie, que nos empuja cada vez más al anonimato, la depresión colectiva y personal, acentuando hasta lo insoportable un hastío para el cual no tenemos remedio: el hastío de haber nacido.” (Jiménez 1998: 41) (2)

Señala Jiménez que en esa ciudad el día y la noche no corresponden pues son mundos diferentes, a tal punto que el conocimiento de uno es el desconocimiento de la otra, por su nivel de negación...son lugares distintos, y solo un ciego puede reconstruir con lucidez de poderosa visión interior un rostro urbanístico desaparecido ante la brutalidad de los cambios modernos y de los nuevos espacios de convivencia, en el que emerge el bestiario barroco de prostitutas, niños de la calle, travestis, músicos callejeros y otros, en medio de un dolor que golpea, en el cual se mueven los excluidos sociales de ese nuevo mundo, y que no son sino los emisarios de lo absurdo. Es el mundo de lo monstruoso y lo grotesco, apunta en equivalencia con el juicio que ha dado ya Tatiana Lobo:

“Los personajes de “Los Peor” como habitantes del “lado oscuro”, han logrado trasvasar los límites de la realidad cotidiana por una condición que los asimila a lo monstruoso y a lo grotesco: Pensemos en la demencia de Jerónimo, el mal congénito de Polifemo, la ceguera de Don Félix y su sociedad simbiótica con Cristalino. Pero en esa asimilación a lo monstruoso, los personajes de la novela alcanzan a construir un mundo simbólico que transforma su indigencia externa en una existencia enriquecida por la profundidad de unas relaciones humanas signadas por la entrega y la pasión.” (Jiménez 1998: 42)

En ese mundo “la monstruosidad” de estos personajes, y particularmente de Jerónimo y de Polifemo, se convierten en amenaza para el orden establecido, por lo cual son excluidos, eliminados, de alguna manera. Esa monstruosidad, apunta Jiménez, no solo les es conferida, sino que todos estos marginales se construyen desde ella, por lo cual la asumen como parte de sí, de su propia identidad:

“La monstruosidad fenoménica de “Los Peor” se produce –es cierto– como contrapartida de una sociedad monstruosa, como imagen especular de una cultura que demoniza lo diferente y se obsesiona por el consenso y la concertación, que en el contexto de la dominación social que padecemos se traduce en sumisión, en principio de muerte. De este modo, la monstruosidad de “Los Peor” constituye no sólo “un signo de nuestros tiempos” sino “el tiempo de nuestros signos”, es decir, el despliegue de ese extravío colectivo que hemos materializado como cultura finisecular.” (Jiménez 1998: 42-43)

Escribe Manuel Bermúdez, en el *Semanario Universidad*, lo siguiente:

“Se trata de la historia de Jerónimo y Consuelo Peor, dos hermanos que viven en un prostíbulo, donde ella realiza las labores domésticas y su sabio hermano es uno de esos locos extraviados en la ciudad o diríamos con mayor acierto, extraviados en la agresiva realidad corporizada en la ciudad, en lo anónimo (...) De ahí, de ese mundo que nadie quiere ver en una sociedad que se cree a salvo de sus vergüenzas, extrae este narrador sus posibilidades literarias. Pero no se crea que hablamos de un circo lastimero de deformes y locos, no, se trata de un grupo humano, demasiado humano, hasta en sus malformaciones y padeceres.” (Manuel Bermúdez 96: 3)

Apunta Bermúdez, además, que en ese mundo Polifemo es la sentencia, el ojo que mira, el reproche a un destino por lo demás cruel. Pero que en medio de ese mundo de injusticia, la pensión, donde están las putas, es donde pervive la solidaridad, muy ajena al resto de la sociedad.

Por su parte, Rodolfo Cardona Cooper ha de apuntar, entre otras cosas, el peso del tiempo como una forma de contraponer visiones de mundo en medio de un urbano en el que ya resulta difícil vivir, un mundo en el que el esperpento valleinclanesco parece tomar un especial lugar en cuanto generador de caos, y en el conocimiento que hace Polifemo de ese mundo exterior a la pensión:

“...tendrá otros tutores que son los niños de la calle quienes le introducen en los secretos de su precaria vida urbana. Encontramos el contraste temporal y espacial entre el San José que Jerónimo ve cuando lleva los ojos abiertos, y el San José que él “ve” cuando, con su bastón de ciego, anda por la capital con los ojos prestados de su amigo, el ciego. De esta forma se amplían las posibilidades de una visión crítica del medio en que se desarrolla la obra.” (Cardona 1996: 4)

Gerardo César Hurtado, filósofo costarricense, a su vez presenta esta novela como un mundo que se desarrolla en ese espacio de las calles, de las aceras de concreto, donde claramente se dibujan todos los horrores del mundo que nos toca vivir, y en donde el niño es el símbolo de ese entorno que ve dentro de la sociedad todas las desigualdades que diariamente insistimos en construir:

“La postración de un niño con un solo ojo es una certera mirada al interior de una colectividad que ha dejado la tolerancia por el oportunismo de todo tipo, es la apelación a los indiferentes de un mundo contaminado no solo por la basura sino por los horrores de un mundo que despliega sus límites en el ensañamiento de lo anormal de una sociedad acostumbrada a los desperdicios de otros, de la

conciencia y la falta de solidaridad, hermandad, humanismo y cultura.”(...) “...el ajetreo de un lenguaje gastado por usuarios decadentes que son ciegos, la sociedad los ha franqueado a solo ver aquello más próximo, más sensual, demasiado vislumbrado por lo cotidiano y lo menesteroso”(...) “...la vida citadina, y a la vez, representa a una sociedad sórdida, en su afán de estructurarse como mejor para sus habitantes, ahí los peligros, ahí la miseria, como un recordatorio de que existen periferias del abandono y miseria, recordándonos la existencia infernal de los desposeídos...” (Hurtado 1996: 1)

Tal mirada, o miradas, como percepción e interpretación de lo que rodea a los personajes en la novela, las atribuye fundamentalmente a Jerónimo, como un monje loco, al ciego don Félix y a Polifemo, al cual llama el niño ciclope, diferentes focalizaciones, cuyo gran centro es la pensión, y desde allí da cuenta del espacio urbano. Una red de miradas singulares y de miradas cruzadas que permiten esbozar el discurso del mundo contemporáneo, apunta.

El propio Contreras señala el espacio del discurso de Jerónimo en una sociedad, y en una ciudad, para la cual ya no tiene lugar, pues se halla desactualizado dentro de las normas de un mundo que enajena y descarta:

“Para construir el discurso de Jerónimo eché mano a todo cuanto debo haber leído en mi vida, porque la historia de Jerónimo es la historia de un lector, y su palabra no es sino el errar disparatado de los conocimientos para los que el sistema ya no cede su lugar; por eso dicen que él está loco porque su discurso es inoperante, obsoleto; no produce dinero, no genera plusvalía, ni se inserta en las exigencias del nuevo orden internacional.” (Contreras 96: 1)

En el texto “Regards sur la ville, dans *Los Peor* de Fernando Contreras”, la crítica María Enríquez Criccal, de la Universidad de Tours, apunta al suceso inmediato que produjo esta novela al ser publicada, en la cual los personajes con los que se trabaja son, señala, el *desperdicio*, el *desecho* de la sociedad. Esta investigadora habla de la mirada como uno de los ejes fundamentales de la novela, entre las posibles lecturas que se le pueden realizar, y es a partir de ese eje como desarrolla su texto, tomándolo como el gran conductor de los acontecimientos que suceden en esta:

“La notion de regard dans sa double acception de perception et d’interprétation parcourt tout le roman dans un dévoilement progressif de la réalité urbaine suivant deux axes spatio-temporels livrés

simultáneamente; un axe diachronique et an axe synchronique.»
(Enríquez Criccal *sine die*: 75)

El tema de la ciudad y las miradas diversas que se ciernen sobre ella, entre las que predomina lo negativo, un mundo de diversos vicios sociales, que incluso van animalizando a los seres humanos en su caminar de todos los días, se convierten en el gran tema que Enríquez Criccal va elaborando a lo largo de su texto, tal como se desprende de la siguiente cita:

“L’image des citadins est surtout celle d’une masse humaine toujours pressée, toujours en mouvement, aux prises avec les dangers de la circulation et de la violence. La violence urbaine est le fait des bandes de jeunes délinquants, certains d’entre eux fils des prostituées de la pension, ou ils trouvent un refuge occasionnel. Les agressions ludiques dont est victime Jerónimo au début du roman ont pour fonction de détruire l’image négative que l’on peut avoir de ces enfants impitoyables mais sans nier le coté dangereux qui existe dans la réalité. La violence est aussi celle qu’exerce la police a l’encontre des marchands ambulants ou des pensionnaires de la casona, paradigme des maisons de prostitution populaires et par la-même cible facile de l’arbitraire de la loi.

Le centre de la ville, enfin, abrite la pauvreté avec ces bandes d’enfants que des groupes organisés obligent à mendier, et les « classiques » mendiants, si l’on peut dire, dormant sur les trottoirs. Les ivrognes dans les *cantinas* et toutes les sortes de prostitution sont l’image de l’humanité dégradée». (Enríquez Criccal *sine die*: 78)

En definitiva, no es lo que se ve, lo que la mirada indica desde lo físico, sino más bien lo que permite construir desde lo aparente, y desde el doloroso entorno en que les corresponde vivir, y al cual termina por plegarse y por construirse como uno más.

Ensayo sobre la ceguera

La filóloga Carolina Sanabria agrega que el individualismo, a pesar de las pequeñas comunidades que se formen, prevalece en la novela, en la cual la ley del más fuerte se sobrepone, y lo que cada uno consiga ha de ser para sí, sin necesidad de compartirlo con otros, lo que, efectivamente, da esa idea de sociedad en crisis, en permanente decadencia, en un universo en el cual unos subyugan a otros si ello les representa poder y un lugar de privilegio en la sociedad. Solo la mujer del médico es la que puede ver, afirma, para ser testigo del horror de ese mundo de individualidad, de egoísmo, de desencuentros, en donde el mayor castigo es precisamente el ver, más que

el mirar. La ciudad es el lugar del castigo, pues la referencia al campo, en su momento, es la de un mundo en el cual podrán encontrar alimentos, mientras que en la ciudad solo hay muerte, basura, podredumbre, egoísmo, separación, desencuentro, soledad, etc. La ciudad reprime y los va matando no solo físicamente, sino también moral y éticamente.

La novela es, como dice Saramago, una visión aterradora de un mundo trágico, en el cual ha de prevalecer la crueldad, lo descarnado, y nada ha de ayudar a atenuar las duras descripciones que allí se presentan. De modo que las personas están ciegas porque viven en un mundo irracional, lo cual no promete sino un infierno para cada uno de los personajes. Es un espacio en el cual prácticamente no existe la tregua para estos, lo cual los va minando poco a poco. Es la colectividad humana la gran protagonista de la novela, apunta Andrés Sorel en su texto *Saramago: una mirada triste y lúcida*, en la cual los personajes tienden a ser marionetas sin voluntad, expuestos a condiciones de poder que no pueden manejar y que los enajena. Es una visión pesimista de la sociedad actual:

“...parábola que habla de la extinción del pensamiento, de la enfermedad, de la impotencia de las personas para participar en la construcción de una sociedad más racional y justa, de su ceguera actual.” (Sorel 2007: 248)

La novela tiene como protagonistas a los hombres, mujeres y niños, víctimas de una colectividad en la cual existe una lucha manifiesta entre el bien y el mal, y en donde unos y otros pasan por momentos de triunfo y de derrota, pero inmersos en una sociedad en la cual la carencia de la vista hace que todo aquello que en principio está elaborado con el fin de darles comodidad, se convierta en la marca de la hostilidad contra el ser humano:

“En 1996, el portugués José Saramago publicó **Ensayo sobre la ceguera**, novela sin nombres propios, en donde el mal no tenía explicación, llegaba como una epidemia fulminante. El grupo de ciegos protagonistas, recluidos en cuarentena por el gobierno, sobrevive gracias al cuidado de la esposa de uno de ellos, que sólo finge no ver. El manicomio donde son instalados es, literalmente, el infierno. Luchas entre bandos rivales, violaciones, peleas por la comida, suciedad, tienen en Saramago un insoslayable tinte socio-político: el lugar reproduce a escala una sociedad dictatorial controlada por las armas. Es sintomático que la mujer que ve (que entiende), sea la única incapaz de acostumbrarse a ese infierno.” (Estramil 1998: 9)

La doctora Carolina Sanabria, en su artículo “José Saramago: la (des)humanidad y la ceguera” (*sine die*) apunta a los conflictos propios que de un entorno como la ciudad puedan venir, en donde la sensibilidad humana se pierde y se acentúan los problemas en un lugar en el cual resulta casi imposible la colaboración ante situaciones límite:

“Ante los ojos –que ya no pueden ver- de los perplejos ciudadanos, el mundo se ha ensombrecido (o más bien encandilado) por una ceguera blanca. Conforme se contagian, los habitantes de esta ciudad innominada –que puede ser cualquiera- van siendo recludos en un hospital psiquiátrico abandonado, con lo que se recupera la antiquísima práctica social –propia de las comunidades pre-modernas- de aislar a los apestados (lepra, locura o cualquier enfermedad infectocontagiosa, como en este caso). En ese lugar se forman comunas o grupos de poder, uno de los cuales, mediante la violencia, termina ejerciendo un poder arbitrario sobre los otros” (...) “esta situación acentúa, a nivel general, no sólo la pérdida del órgano de la visión, sino de la sensibilidad humana.” (Sanabria, *sine die*)

Esta novela, cuyo desarrollo fundamental se lleva a cabo en la ciudad y en el manicomio (inserto en la ciudad, por lo demás) tiene como gran referente ese mundo urbano, inhóspito en el cual se van construyendo (y destruyendo) los personajes. Es una novela en la cual la ceguera no es solo física, sino una ceguera que obnubila la razón, según apunta:

“Nos estamos encerrando cada vez más. Las ciudades se vuelven cada vez más violentas, cada día hay más riesgo si pones el pie en la calle a partir de una cierta hora. Todo contribuye a que cada vez nos encerremos más” (Saramago en Arias 1998: 78).

Acerca de esta novela, el propio Saramago ejemplifica el porqué considera la rudeza de un mundo que contiene a todos y los lleva dando palos de ciego:

“¿Qué es la razón para nosotros? Ante una situación determinada todos nos comportamos de un modo irracional. Esta es la idea: las personas están ciegas.” (Saramago citado por Sorel 2007: 190)

Saramago justifica el porqué en esta novela opta por no poner nombres a los personajes en un mundo de desposesión:

“Soy consciente de la enorme dificultad que será conducir una narración sin la habitual, y hasta cierto punto inevitable ruleta de los nombres, pero justamente lo que no quiero es tener que llevar de las manos esas sombras a las que llamamos personajes, inventarles vidas

y prepararles destinos. Prefiero, en esta ocasión, que el libro sea poblado por sombras de sombras, que el lector no sepa nunca de *quién* se trata, que cuando *alguien* se le aparezca en la narrativa se pregunte si es la primera vez que esto sucede, si el ciego de la página cien será o no el mismo de la página cincuenta, en fin, que entre, *de facto*, en el mundo de los demás, esos a quienes no conocemos, todos nosotros.” (Saramago 1997: 118)

Es una novela en la cual el propio autor reconoce, en *Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)*, que es un mundo espantoso, contrario a la nostalgia que le brinda su niñez. Es el reconocimiento a la crudeza de una novela que le representó un esfuerzo tremendo, por la crueldad del mundo que se manifiesta:

“A medida que iba hablando se me hacía cada vez más claro cuánto me inquieta el pesimismo de este libro. *Imago mundi* lo llamé, ya en conversación con Luiz Francisco Rebello, visión aterradora de un mundo trágico. Por esta vez la expresión del pesimismo de un escritor de Portugal no va a manifestarse por los canales habituales del lirismo melancólico que nos caracteriza. Será cruel, descarnado, ni el estilo estará presente para suavizarle las aristas. En el *Ensayo* no se lagrimean las penas íntimas de personajes inventados, lo que allí se estará gritando es este interminable y absurdo dolor del mundo.” (Saramago 1997: 494) (3)

A lo anterior agrega el horror que sentía por lo que iba narrando, en un mundo de injusticia e ingratitud, hasta aceptar con plenitud la idea, fuera del texto, de que vivimos en un mundo al cual estamos convirtiendo en un estercolero, en un mundo de contaminación, en el cual caminamos primero limpios y perfumados, para terminar ciegos caminando en medio de tanta suciedad, la misma que nosotros estamos produciendo, lo que contribuye a la metáfora de esa ceguera epidémica “...en medio de los caminos abarrotados de la inmundicia física y moral de una comunidad inorgánica y carente...” (Alzira Seixo, citada por Saramago 1997: 584).

Es un mundo en el cual la miseria está encerrada dentro de cada uno de ellos. El mundo es un lugar de sueños sombríos en el cual deben vivir los seres humanos. Se trata de sobrevivir a toda costa, y de enfrentar la crudeza de ese mundo. La novela es una gran metáfora que no puede ignorar el dolor y la muerte como presencias casi permanentes en la textualidad.

Es un mundo terrorífico, lo que hace que la novela se convierta en esa imagen que nos causa tal pavor.

Los medios de represión son los que deciden encerrar a quienes no ven y, lejos de la búsqueda de una cura, lo que queda evidenciado es el uso de la violencia, incluso llevado a la muerte y a la masacre, si ello garantiza que a los marginados se les sostenga en el lugar que se les ha asignado.

El mundo que los contiene empieza a construirse a partir de la miseria que trae aparejada la ceguera, y la muerte que comienza a campar por cada sitio que, lejos de ser solo una muerte física, es en verdad una muerte psicológica, moral.

La ceguera, en resumen, nos impide ver la agresión ejercida por el mundo, por la sociedad, justamente en tiempos de injusticia, de hambre, de enajenación, de olvido, de barbarie. Cuando sobreviene esta, es cuando en mayor medida se manifiestan las mayores atrocidades de las cuales es capaz la humanidad. Es, como se dice, un punto en el cual Saramago nos obliga a parar, a cerrar los ojos y ver la realidad.

Surge la necesidad de la colaboración de grupos más o menos grandes con el fin de proporcionarse comida, cama...y vida. En otras palabras, el texto plantea un relato de lucha para vencer las adversidades de una sociedad que comienza por devorar al ser humano, e incluso a los animales, y que empuja hacia la violencia, pero que solo ha de permitirle salir adelante por medio de la asistencia permanente con el fin de enfrentar el caos que presenta la ceguera como limitante dentro de este nuevo orden social. De hecho, las clases sociales se borran y se construyen otros parámetros de interrelación, de forma que ya no es el dinero ni el poder que este confiere, lo que ha de asegurar la permanencia y dominio o no de algunos sujetos o clases, sino la posibilidad de erradicar justamente esas diferencias para construir otras formas de acercamiento en pos de la sobrevivencia. Es la lucha contra un medio, en el cual, simbólicamente, se confirma el caos de una sociedad en crisis y cómo esta va devorando a los sujetos. El sujeto es una parte de esa sociedad, ante la cual poco puede hacer, pero ello no implica que no posea la voluntad para luchar y salir adelante. No obstante, en las tres novelas se prefiguran sujetos derrotados, de allí la visión predominantemente señalada.

El ensayo, como lo hemos señalado, es apenas una excusa para manifestar la crisis, evidenciar el caos de una sociedad que se ha negado a "ver" tal caos, pero que ahora lo "percibe", lo "contempla", lo "mira", lo "ve", y además le es devuelta esa mirada desde la óptica de la otredad, cargada de violencia y de desapego, de ahí la disolución de los grupos familiares nucleares, para dar paso a la construcción de nuevos

núcleos, un poco como sucede en *Los Peor* (1995). En otras palabras, un nuevo orden social empuja a los no videntes a una nueva estructuración de las relaciones en la colectividad. De allí que quien no logre adaptarse a estas nuevas reglas ha de sucumbir. Incluso, aun cuando los propósitos se construyan desde la represión a otros grupos, si esta colectividad existe, el propósito debe lograrse, pues la individualidad no permite, en adelante, la construcción de nuevos héroes o heroínas, sino el surgimiento de colectividades que puedan construirse desde ese modelo de la heroicidad como posibilidad de vencimiento de escollos y de salvador de quienes se vean sujetos a represión.

Evidentemente, la situación que rodea a los hombres y mujeres que van quedando ciegos a lo largo del texto, y sin importar clases sociales, diferencias religiosas, sexo, color o nivel académico, ni las diferencias ideológicas, quedan de lado cuando la búsqueda de una salida se convierte en el objetivo común, sin importar la forma en que lo logren. El arraigo a la vida, incluso muchas veces por encima de la propia dignidad de estos, se va fraguando como el verdadero aliciente para continuar luchando incluso contra otros que construyen sus propios grupos de solidaridad o de lucha.

La emergencia de las manos, y de los otros sentidos, como los nuevos ojos de los ciegos, hacen que se desee leer con los ojos cerrados, para lograr un mayor acercamiento a estos nuevos sujetos o individuos reprimidos.

Sobre héroes y tumbas

Este texto coloca la problemática de una sociedad en crisis en la que los ciegos son como paradigmas de esta, sin capacidad de mirar, de vislumbrar, pero con un espíritu permeado por lo siniestro.

Los ciegos se convierten en el eje de una sociedad en crisis, de la cual el narrador va dando cuenta, pero de la que culpa a los ciegos. Son estos una horda satánica, como ocurre en “Informe sobre ciegos”, pero en el fondo, el texto plantea que en realidad esa imposibilidad de visión, y la maldad otorgada a ellos, se convierte en el “referente” de una crisis que lleva a la desposesión de ese centro urbano, y de esa sociedad en general, arrastrada por los desvalores que los primeros ejemplifican. Es tema vital en Vargas Llosa, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Borges, Onetti,

Graziliano Ramos, Lezama Lima, Carlos Fuentes y otros, en los cuales con visiones particulares, ese entorno urbano es esencialmente vital:

“...acaso por primera vez en la narrativa de América Latina, el escritor se vuelve él mismo personaje, da testimonio desde adentro, desde su punto de vista y no exclusivamente desde el punto de vista del autor. Por ello construye una literatura más veraz y más honesta: es la confesión de toda una clase social y no la declaración de un testigo presencial de los acontecimientos; el alarido o la esperanza de la clase media latinoamericana, su confusión también de víctima, cómplice y acusador al mismo tiempo. Y esa clase es habitante de la ciudad. Roberto Arlt fue tal vez el primero en encontrar los “subterráneos metafísicos” de la gran capital por cuya superficie transcurría la antigua realidad y por los que le seguiría, solamente en su *Informe sobre ciegos*, Ernesto Sábato...” (Adoum 1980: 207).

En Sábato, el tema de la ceguera es uno de los principales, en cuanto se equipara a lo moral, en medio de un mundo en el cual campea la soledad, la derrota, el sinsentido de la vida, la presencia manifiesta del mal, la desesperanza, el caos, etcétera.

Uno de los personajes, Fernando Vidal Olmos, nos va llevando por el laberinto de una sociedad en la cual son los ciegos la escoria de ese colectivo denominado sociedad, y por lo tanto constituyen un subgrupo en el cual se reúne lo más oscuro y deleznable de la ciudad. Son una secta del mal, de acuerdo con la percepción de este.

El escritor y dramaturgo Carlos Catania señala que el contacto del personaje con el mundo de los ciegos lo lleva de frente al universo de los salvajes, de lo cual se desprende que ese Mundo de las Tinieblas, como lo denomina, responde a una esencia criminal, de la que dan cuenta estos, como personajes símbolo de lo más oscuro de la realidad del ser humano. Es la búsqueda de una luz, apunta, justo donde lo único que ha de encontrar es opacidad, oscuridad, terror y miedo. Estos ciegos son la marca de lo más bajo y vil que permea a la sociedad, a la ciudad como tal, y sus existencias se reducen al ocultamiento, con el fin de esconder su vileza:

“Estos bichos no están expuestos a la luz del día; abundan en subterráneos, como corresponde a animales de piel fría y sangre helada; habitan en cavernas, viejos pasadizos, caños de desagüe, alcantarillas, pozos ciegos. Pululan en regiones alejadas y profundas; terrenos a los que pasamos cotidianamente por arriba, ignorados adrede, temerosamente obviados en virtud de los resplandores cáusticos pero notablemente sedantes de la superficie.” (Catania 1973: 157)

La Argentina que se cuele en la novela es un país en carencia, marcado por el dolor y la tragedia:

“Involucrados bajo el epígrafe de *El dragón y la princesa*, contrastando violentamente a raíz de la sencillez de sus tragedias (no de su hondura) agitan las páginas algunos personajes muy nuestros, fácilmente reconocibles, que también son Argentina, y cuyos fracasos, lejos de identificarlos, les confieren una suerte de decoro y humanidad alcanzando el grado que la jerga corrompida llama “gente humilde”, como si ese título mezclara virtud con caridad, al punto de significar exactamente “personas económicamente más necesitadas que yo”, lo que probaría el punto semasiológico pervertido a que puede llegar la moral del poder inanimado.” (Catania 1973: 122)

Por otro lado, el concepto del desecho que reina en medio de esa otredad compuesta por los marginales ciegos, se convierte en la marca que los lleva a identificarse con lo más deleznable que la sociedad pueda originar, por lo cual se convierten en los sin lugar, en cuanto a su interrelación con los demás. Detrás de lo bello, de lo grato, ha de señalar el escritor Carlos Catania, en su libro *Sábato: entre la idea y la sangre* (1973), está la mentira y la inmundicia humana, lo más bajo de esta.

Es la realidad abominable de un mundo en el cual estos se vuelven realidad, es decir, lo verdadero como lo innegable, apunta Catania. Es el mundo de la marginalidad, del castigo, del infierno que pugna por hacerse manifiesto cuando brota a la luz y avasalla. La masificación, el proceso que lleva a la máquina, y por ende da paso a la deshumanización, indica, son los tres elementos que llevan a Sábato a establecer la base de su discurso, presente en *Sobre héroes y tumbas* (1961), así como en *Hombres y engranajes*, y que conduce a las diferencias sociales palpables en su obra.

Es la vida y la muerte que se conjugan en una sola expresión, de la cual dan cuenta uno y otros.

Prácticamente toda la crítica al respecto apunta hacia el carácter siniestro que no solo manifiesta Fernando en relación con la Secta, sino con la construcción textual en torno a esta.

Sobre héroes y tumbas (1961) es más que un título, es un tratado en el cual se conjuga lo más bajo del ser humano, con sus más penetrantes temores y sus luchas. Es la puesta en texto de una crisis en la cual se revelan los más recónditos vicios del ser humano, sus pasiones más oscuras; una crisis de la cual la narración, los personajes, las

ideas van dando cuenta hasta construir un determinado tipo de ser humano, símbolo de una sociedad en decadencia.

Fernando Vidal Olmos se refiere a un Dios derrotado, por lo cual el ascenso de la Secta Infernal adquiere un relieve muy importante, pues se constituyen en la principal fuerza de azote, ya que no hay resistencia de bien que se oponga a esta. El recorrido que de la ciudad hace el personaje tras la sombra macabra de los ciegos, no es más que la postración de un Buenos Aires en franca descomposición. La Secta está en todo lugar, por lo cual no hay salida o escape ante esta. Nada importa el país o la región: la muerte está allí, pues al fin y al cabo, apunta Catania, la Secta se lleva dentro.

El concepto del desecho que reina en medio de esa otredad compuesta por los marginales ciegos, se convierte en la marca que los lleva a identificarse con lo más deleznable que la sociedad pueda originar, por lo cual se convierten en los sin lugar, en cuanto a su interrelación con los demás:

“El contraste trazado por Sábado entre la realidad exterior y la interior es osado e indiscutible: A medida que Fernando desciende va encontrando la verdad: *¡abominables cloacas de Buenos Aires!* Esta patria de la inmundicia es el reino de la basura: allí se convierte en excremento todo lo que arriba alimenta la euforia vital del hombre: Lagartos, serpientes, ratas, comadreja, ciegos..., habitantes de los desechos. Este lugar existe a pesar (¡cuántos a pesares!) de todos los subterfugios, de todos los azulejos del cuarto de baño. La presencia tersa de esa piel que ahora beso no invalida la existencia de un tumor maligno. Cerca de los desperdicios, aspirando la fetidez de tanto destino, el individuo se coloca en el último peldaño del hombre. Allí se producen arcadas horribles, pavor, titubeos. Pero uno sabe a qué atenerse. Allí donde van a parar los restos se está rozando la desdicha de la Humanidad, acaso su verdad.” (Catania 1973: 167-168)

Apunta que el siglo XX, cumbre de la civilización que da origen a un espíritu de idolatría hacia la tecnología, paradójicamente da lugar a las tinieblas que devoran al hombre pobre de la calle. Es el triunfo y el fracaso, el ideal y el no ideal, la ignorancia y la sabiduría, la hipocresía y la santidad, entre otros, como paradojas de esa sociedad en la cual los contrastes no dejan de tener lugar, hasta llevar a lo más alto a algunos, para dejar caer en la muerte y el olvido a otros. Contraposiciones de una realidad que se vuelve cruda pero manifiesta.

El ciego, por lo tanto, es otro, una marginalidad que lleva aparejada una lectura social permeada de un carácter trágico, incluso siniestro, como castigo, por un lado, y como amenaza, por el otro.

La crítica Mercedes Estramil, en el artículo “Infierno y paraíso de los ciegos”, señala en relación con la tercera parte de *Sobre héroes y tumbas*:

“Alucinado y alucinante, el relato de Vidal pautó el descenso, real y metafórico, a los niveles más abyectos de la existencia humana. Su obsesión con el mundo de la oscuridad, el subsuelo, el mal, encuentra su representación física en los ciegos: Vidal los persigue y les teme, tiene (o cree tener, o sueña que tiene) distintas relaciones más o menos morbosas con algunos, cree ser perseguido por una Secta de Ciegos que extiende su poder por el mundo entero. Los ciegos son para él la encarnación misma del Mal; el de una sociedad podrida (a nivel mundial en general y argentino en particular: *Sobre héroes...* puede leerse como un dantesco informe sobre una Argentina sin futuro, donde hasta los héroes nacionales huelen a descomposición), y el de su propia pudrición interior, marcada por la relación incestuosa que mantiene con su hija.” (Estramil 1998: 9)

No es casual que el crítico Luis Wainerman, en el texto *Sábado y el misterio de los ciegos* (1971), defina a este como un cegatólogo, por cuanto el tema de los ciegos ocupa un espacio vital dentro de su narrativa, con un espectro de significación importantísimo, y a partir del cual se desprende el mundo de los ciegos como un lugar en el cual la demonología caracteriza a estos por la configuración de lo siniestro y lo oscuro. Wainerman señala que la presencia de Vidal Olmos como personaje que “penetra” en el mundo de los ciegos ocupa un lugar preeminente, pues es quien desmitifica a estos y los desenmascara de cara al lector. De hecho, penetrar el mundo de los ciegos es el castigo que recibe, en tanto accede a un espacio tormentoso del cual da cuenta a lo largo del texto.

Para Vidal Olmos, el manejo del mundo que efectúan o podrían efectuar los ciegos, como lo describe este crítico citado, es claro indicio de esa Secta de Ciegos que podría estar detrás del poder, lo cual se vuelve aun más macabro.

El incesto que comete Fernando Vidal Olmos con su hija Alejandra, la que termina suicidándose, no es más que la confirmación del castigo que enfrenta este al desafiar el tabú impuesto, por lo cual desciende al infierno (el mundo de la Secta, el de lo oscuro) y allí debe sufrir el horrendo suplicio de confirmar que estos manejan el mundo desde las sombras, y que él es el único en saberlo, por lo cual el tormento es aún

mayor en tanto le representa la imposibilidad de compartir su secreto con otros. Sufre, desde ese punto de vista, una muerte simbólica que ha de terminar, finalmente con su muerte física, precisamente a manos de su hija. Ver en demasía, precisamente en un espacio y una sociedad en la cual reinan los que no ven, y no ven los que ven, es soportar el infierno por el pecado cometido.

En medio de esa atmósfera en la cual se mueven los personajes entre ceguera y videncia, Wainerman apunta, no obstante, que en Sábato también confluyen la mirada y el ver como dos elementos que pueden convertirse en antagónicos de acuerdo con la óptica desde la cual se manifiesta la significación del texto:

“Nuestra época vive atravesada por el dualismo irreductible entre Voluntad y Representación, y manifiesta la diferencia entre ver y mirar. *Ver* es presentarse y contemplar, es la predisposición determinativa de la Verdad. *Mirar*, en cambio, es un querer y un modificar. La mirada sigue la flecha del deseo o de la voluntad y tiene como supuesto la otredad de las subjetividades adversas que hacen frente. Sábato no podrá liberarse de esta mentalidad postgriega de Occidente, de ahí la necesidad de replantear la vista en un nuevo nivel de organización de la Novela.” (Wainerman 1971: 96) (4)

Ese posicionamiento importante de la mirada, por lo tanto, ha de tener vitales repercusiones dentro de la novela, por lo cual Martín y Alejandra, personajes que van más allá del “Informe sobre ciegos” y que se hallan en *Sobre héroes y tumbas* (1961), como la totalidad de la novela, pasan por el tamiz de la mirada, el cual reviste cierto carácter siniestro como acto:

“Así es la mirada. No puede ser objetiva porque siempre modifica al sujeto. Sábato describe el episodio en que se encuentran por primera vez Alejandra y Martín; él está de espaldas y se siente mirado, entonces se turba, se descoloca. La cuestión es muy sartreana, pero está impregnada del esoterismo de Sábato.” (Wainerman 1971: 97)

Lo esencial, por lo tanto, no es la vista, sino el medio que permita paliar esta dificultad para contrarrestar cualquier punto débil ante los demás, ante los que ven, pero que son ciegos a la realidad que los está devorando. Esta última afirmación confirma el hecho de que hay algo que no se ve, aún cuando está allí, pero que no es visto por los que ven, pues son los ciegos quienes lo conocen. Los que ven devienen ciegos, y ello responde, entonces, a una realidad en la cual se mueven los sujetos, en *tanto sujetados*. Sólo los invidentes detentan ese Poder Invisible, que se escapa a los demás. El poder

está en los ciegos, quienes *lo ven todo* de acuerdo con la percepción de Fernando y recorren la historia de la humanidad pues:

“...tienen poder de vida y muerte, que se ejerce mediante la peste o la revolución, la enfermedad o la tortura, el engaño o la falsa compasión, la mistificación o el anónimo, las maestritas o los inquisidores.” (Wainerman 1971: 105)

El ciego, en general, está, por ello, revestido de una Otredad que lo pone como la gran amenaza, lo cual no excluye que la Mismidad en la cual se pone Fernando, y que paradójicamente parece corresponder a la suya únicamente, pues no participa de la socialización de los que físicamente sí ven, responde, a su vez, a una Otredad de cara los ciegos. Es el develar una amenaza mutua, pero en la cual el solipsismo de Vidal Olmos lo ha de llevar a la derrota o al aislamiento total, en un encuentro- desencuentro que no fructifica, pues la Secta de los Ciegos sigue permaneciendo en el reinado desde las sombras.

Vida y muerte que se conjugan en una sola expresión, de la cual dan cuenta uno y otros:

“El descenso del *cegatólogo* a la *madrecloaca* recapitula lo que según los biólogos es en los animales inferiores un mismo órgano para dos funciones: excreción y reproducción, que simbolizan el enigma de Alejandra: su alejamiento (rechazo, excreción y repulsión histórica) y su atractivo sexual (Vidal Olmos, *Árbol de la Vida, Enigma de la Vitalidad*).” (Wainerman 1971: 127)

Ese mundo de no videntes, efectivamente responde a una concepción que en Sábato equivale a presentar una lectura de la sociedad desde el aspecto de lo macabro:

“Sábato concibe al hombre a partir de una antropología de la ceguera: el ser humano es una cámara oscura y cerrada que contempla al mundo a través de una *celosía* desde la cual la persona interior ve sin ser vista.” (Wainerman 1971: 26)

El juicio que se realiza a los ciegos por parte de Vidal Olmos no solo adquiere ribetes terroríficos sino que incluso en Sábato, en general, esto es confirmado como una marca desde la cual estos se con-forman, tal como incluso se percibe en *El túnel*, por lo cual no debe entenderse una satanización de estos por su condición, sino más bien una referencia al lado oscuro de la humanidad como tal:

“...la intención de su autor no fue ésa, no fue difamar y perjudicar innecesariamente a quienes han perdido la vista sino expresar una paranoia, y, más aún, despellejar al ser humano, agarrarlo de la nuca y meterle la nariz en sus propias vísceras para que se hunda en su miseria, su inmundicia y su horror.” (Wainerman 1971: 28)

Anita Arroyo, en *Literatura Hispanoamericana actual* (1980), ha de señalar que con “Informe sobre ciegos”, tercera parte de *Sobre héroes y tumbas* (1961), se cierra el género de una literatura fantástica. Considera que este informe se puede leer de forma autónoma dentro de la obra, por su carácter de independencia en relación con el resto, y que además comporta una fuerza tal en la cual lo monstruoso, lo bestial, la sociedad caótica en su más baja expresión, se hacen presentes para aterrorizar al lector, que termina poseyendo el mismo dolor y martirio de los personajes:

“El laberinto sabático es un superlaberinto que en el *Informe sobre ciegos* alcanza la máxima expresión de lo desorbitado, monstruoso y fantástico. Se trata de un oscuro laberinto subterráneo, abierto entre la podredumbre y las excrecencias más sucias de la naturaleza humana. Hay en la forma un desbordamiento, un abultamiento totalmente barroco. Rompe con todo límite, con el sentido tectónico –diría Woelfflin- y desborda toda medida adquiriendo un movimiento tan y tan vivo que produce vértigos y llega a enajenarnos.” (Arroyo 1980: 248)

El descenso de Fernando al mundo de los ciegos, es el símbolo de su caída al infierno, en la cual asume, de acuerdo con la situación del momento, una conformación tan bestial como la de aquellos a quienes persigue, pues se transforma en serpiente, en pulpo o en rata fálica, apunta Arroyo.

Dos grandes preguntas se hace Arroyo en relación con esta novela, las cuales, si bien no son respondidas, en gran medida sí arrojan una interesante reflexión en torno a los ejes de este trabajo y que apuntan al motivo que mueve a Sábato en su producción:

“¿Pretende este hombre raro –en el concepto de los “raros” de Darío- mostrarnos una “concepción del hombre” a partir de una antropología de la ceguera: ¿el ser humano es una cámara oscura y cerrada que contempla al mundo a través de una celosía desde la cual la persona interior ve sin ser vista”? ¿O busca mostrarnos un mundo corrupto, perdido –el de Buenos Aires y el de todas partes□ en que las esperanzas de redención han desaparecido –aunque él nos hable de una “metafísica de la esperanza”- ante la violencia avasalladora de los instintos puestos al servicio de la parte más negativa del hombre?” (Arroyo 1980: 251)

Para Sábato, el texto literario, a pesar de su carácter parcialmente ficcional, pues le atribuye un componente marcado de historicidad, es ideal para develar la condición humana.

Prácticamente toda la crítica al respecto apunta hacia el carácter siniestro que no solo manifiesta Fernando en relación con la Secta, sino con la construcción textual en torno a esta. La oscuridad manifiesta que enmarca a aquella a la cual persigue Fernando, ciertamente es leída desde el parámetro de lo macabro, de lo alucinante incluso, lo cual reitera el carácter simbólico desde el cual está construida. Es el infierno en el cual gobierna el Príncipe de las Tinieblas, según se desprende, así en mayúscula, de la novela misma.

Luis Montiel refuerza esa idea de lo espeluznante simbólico que existe en el Informe cuando señala:

“Esa metáfora deslumbradora, magnífica, que es su “Informe sobre ciegos” –fragmento nuclear de toda su obra- nos lo muestra: se trata de las cloacas, los sépticos abismos de nuestra cultura y nuestra personalidad; el mundo inferior, oculto pero siempre presente; el infierno que son los otros y que es uno mismo.” (Montiel 1989: 53)

En definitiva es la búsqueda del ser humano que termina encontrándose a sí mismo, según lo apunta.

El mismo Montiel ha de señalar el carácter nuclear que reviste el Informe en la obra de Sábato, obra en la cual las cloacas, los sépticos abismos de la cultura y de la personalidad se constituyen en los elementos que van a apuntar a ese mundo inferior que, pese a estar oculto, permanece allí por siempre, lo cual hace evidente la existencia de ese mundo infernal constituido no solo por los otros sino por uno mismo, que termina dándole ese carácter espectral demoníaco y espeluznante a ese universo que termina por materializarse y hacerse del todo presente (Montiel 1989: 53).

Tal mirada, que se convierte, a la par de la ceguera, en uno de los elementos característicos de la narrativa sabatiana, constituye un espacio vital en este, de forma que la fuerza con que se presenta es ciertamente índice claro de lo que significa su presencia:

“...el tema fundamental de una reflexión sobre Ernesto Sábato debe ser éste: el del viaje iniciático; el de la mirada nueva, mirada que, como veremos, podría ser ¡paradójicamente!-la mirada de unas cuencas vacías, la mirada de una nueva especie de ciego. No en vano

el tema de la ceguera –y con él, el de la mirada- alcanzan en la obra sabatiana dimensiones obsesivas.” (...) “... historia metafórica del hombre del siglo veinte, llámese este narrador Ernesto Sábato o Fernando Vidal Olmos.” (Montiel 1989: 54)

Igualmente, apunta a que la presencia de lo onírico, como asidero de la conducta de Fernando Vidal, también lo impulsa a esa búsqueda frenética, pero fuera de lugar, ya que se halla inmerso en un espacio utópico y ucrónico, es decir, fuera del tiempo y del espacio, que apenas responde a su propia existencia de ficción (Montiel 1989: 59).

Vidal Olmos es el testigo de una realidad que los demás desprecian y rechazan, pero que está allí, y se hace plena, insistente, a pesar de que se encuentra bajo las calles, olvidada en las cloacas, pero que a cada momento regresa para que el olvido no se instale.

La locura que parece abrirse paso cada vez con mayor fuerza, apunta Montiel, en la mente de Vidal Olmos, lo hace soñar y confundir el sueño con el entorno en que se mueve cuando está despierto. Es así como se siente transformado en centauro, unicornio, serpiente, pulpo, vampiro, sátiro, tarántula, salamandra, y que lo lleva a su encuentro sexual con la ciega que lo tiene capturado, y que incluso dentro de su mente es también una figura desdoblada de su propia hija.

Por lo anterior, es fundamental la lectura que hace Vidal Olmos, en la medida en que construye su interpretación a partir de la mirada que lo guía detrás de la Secta, a la cual vigila e intenta asir:

“Los rostros desvelados. Hemos asistido al proceso que conduce a Fernando Vidal –y, sobre todo, a su creador- a la obtención de la mirada persefónica, de esa mirada que ve en lo profundo, en el reino inferior, y que, al volver al mundo cotidiano de la luz se muestra como deslumbrada, observa la realidad de modo nuevo, como penetrándola, como mirando detrás y debajo de lo meramente sensible. Este proceso concluye, como vimos, con la producción de una ceguera de los ojos materiales, con la definitiva inclusión del neófito en el mundo sagrado de los ciegos: más ¿no era éste un mundo perverso?” (Montiel 1989: 71)

La mirada de Vidal Olmos, señala la mayor parte de la crítica, viene a ser un desdoble de la concepción que del mundo tiene Sábato, por lo cual, uno y otro, o ambos en tanto el mismo, desparraman su mirada por el mundo, por el caos al cual se refiere esa misma crítica, en que se mueven los personajes del texto:

“El castigo de Edipo y de los que son como él está implícito en el saber adquirido, en la mirada que hace ciego para lo cotidiano porque obliga a ver lo que hay detrás de esa primera apariencia, de esa primera máscara. Recordemos que, para la primera mirada terrenal, lo que se ve es, y está garantizado por un fundamento del ser, llámese Dios o cualquier otra cosa. La mayor parte de los hombres ven, pues, rostros cuando miran a otros hombres. Pero Sábato no los veía, o sólo veía “rostros invisibles”. La mirada de Perséfone descubre detrás de ese seudorrostro el vértigo de las máscaras, la ausencia de fundamento. Los moralistas del Barroco recomendaban al creyente la utilización poética, o mejor prospectiva, de la mirada, para contemplar el cuerpo propio y ajeno como un saco de excrementos y como un próximo vivero de gusanos. Sábato, heredero de una tradición filosófica reciente, y aún no bien asentada entre nosotros, arroja su mirada sobre el caos.” (Montiel 1989: 72)

Vidal Olmos es signo de una sociedad presa del desencanto y la desazón. Así como existen enfermedades en esta, Sábato ha de terminar diciendo que el ser humano mismo es la enfermedad del mundo, según indica el propio Montiel. (5)

Por otra parte, la argentina Emilse Beatriz Cersósimo, la cual ha profundizado en el estudio de la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961), señala que la estructura del infierno del cual habla Sábato en su obra posee un carácter circular, puesto que Fernando Vidal, al perseguir a los ciegos, termina perseguido por ellos, a lo largo no solo de los túneles en los cuales ingresa, sino incluso por la propia ciudad de Buenos Aires. Deambula, en definitiva, por una especie de laberinto en el cual es introducido sin darse cuenta, en ese lento despertar de lo que significa su muerte, pues ya es plenamente consciente de su carácter de canalla:

“En los ciegos, Fernando ve la encarnación del mal; Satanás reina en la tierra por intermedio de “La Secta”, que supone posee diferentes jerarquías, así como los teólogos creen que las hay en los cielos y el infierno: Apasionado en investigar la naturaleza del mal, se define a sí mismo como a un canalla y en repetidas ocasiones exclama: “soy un canalla, porque saben que soy uno de ellos.” (Cersósimo 1972: 18)

Lenta en principio, la identificación se establece hacia el final, cuando las entidades que persigue terminan poseyéndolo para siempre. En el capítulo XX, Fernando –que recorre la casa de la Recova, horas antes abandonada por Iglesias- se encuentra tanteando con su bastón blanco, y él mismo apunta como detalle revelador:

“¡golpeando las paredes (...), como un auténtico ciego!”(...) “El anhelo por conocer lo funde con las entidades malignas y de esta

manera el perseguidor se transforma en el perseguido. Por esta razón, Fernando, canalla y odiador de los emisarios del mal, encarnados en los ciegos, se transforma en las entidades que siguió obsesivamente.” (Cersósimo 1972: 18-19)

Se sabe culpable, y al buscar el misterio de los ciegos, lo que hace en el fondo, señala esta crítica argentina, es dar cuenta de lo que ya sabe, y es que el verdadero monstruo, y la verdad de la culpabilidad, está dentro de él. El des-cubrimiento de esa verdad lo lleva inexorablemente hacia la locura.

En medio de tal tragedia se mueven también los demás, presas de esa inmensa Babilonia, como llama Cersósimo, a la gran ciudad de Buenos Aires:

“No hay en Martín rasgos acentuados de carácter: Alienado en pleno Buenos Aires; la gran Babilonia de Bruno, es un desvalido más: “aquel pequeño desamparado, uno de los tantos en aquella ciudad de desamparados: Porque Buenos Aires era una ciudad en que pululaban, como por otra parte sucedía en todas las gigantescas y espantosas Babilonias.” (Cersósimo 1972: 66)

Ya Ángela Dellepiane, otra estudiosa de la obra de Sábato, indica en un estudio relacionado con la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961), que en esta “Informe sobre ciegos” viene a desempeñarse como una novela autónoma. Para ella, “Informe sobre ciegos” es una especie de novela barroca, por la gran cantidad de elementos que participan en ella y que contribuyen a construir una muestra palpable de lo que significa moverse, ser y estar en una gran ciudad como Buenos Aires, emblema de caos y de podredumbre:

“...Sábato ha discutido, analizado y mostrado en una cosmópolis como Buenos Aires, en una sociedad que muestra una infección que, sólo en parte, es producto de sus especiales bacterias sociopolíticas, pero que en realidad es el “mal de nuestra civilización occidental y de nuestro siglo” (remedando la vieja expresión).” (...) “Súmense a eso, en el “Informe sobre ciegos”, otras tres *subnovelas*: la de Allende, breve paráfrasis lúdica de *El túnel*; la de la modelo ciega y la de los muertos en el ascensor, que configuran otros tantos mundos de crimen y locura, degeneración y perversidad, horror y abyección.” (Dellepiane 1973: 34-35)

Pero en medio de ese incontrolable fluir de unos y otros por cada espacio de esa gran ciudad, se van construyendo diversas expresiones relacionadas con tal heterogeneidad y que no pasan inadvertidas en el texto, y que constituyen lo que

algunos han dado en llamar la literatura, en este caso, la novela social, como manifestación de todo ese acontecer que tiene por gran motivo en el texto la expresión de los grandes referentes sociales, e incluso de los pequeños grandes detalles que igualmente se incorporan en la obra:

“La gran clase media argentina, la que posee moderados recursos económicos y cultura, encarnada en Bruno Bassán y la clase media baja en Martín, los parásitos de la burguesía –la mujer de negocios y el afeminado que quieren darse tono-, el intelectual idealista, el judío, el revolucionario, las hordas anarquistas de la Semana Trágica, los incendiarios del 55, los millones de rostros heterogéneos que deambulan por Buenos Aires, los viejecitos de las plazas, el “hincha” de fútbol, todos encuentran cabida en la novela.” (Dellepiane 1973: 39-40)

Por lo anterior, igualmente cabe resaltar que gran parte de la crítica ha visto en esta novela la gran expresión de Buenos Aires y de la propia Argentina, en la cual es la ciudad la gran protagonista (Dellepiane: 43), pues en ella aparece el drama de la urbe, pero también de la Nación. Tal confirmación llega incluso al ámbito del uso de lugares plenamente conocidos, existentes, con el fin de ir “presentando” el recorrido de los personajes dentro de cada búsqueda particular, y en medio de lo horripilante que constituye ese entorno caótico, populoso y aterrador, como lo define esta crítica, que, al igual que Sábato, describen a esta ciudad como la más espeluznante de las grandes ciudades, en la cual impera el desorden y la anarquía, el caos y la decadencia, en tanto implacable, terrible, de miserias y fealdades, de sufrimiento u odio...una verdadera Babilonia (Dellepiane 1973:58).

Es precisamente por ello, por lo que la gran búsqueda de Fernando Vidal termina convirtiéndose en su gran hallazgo: no son los ciegos los despreciables de la sociedad, los parias, sino la humanidad misma, con todos sus lados oscuros, de sombras, de mentiras. Todos sus miedos, sus defectos, son los mismos de la humanidad, de esa sociedad a la cual él divide de la Secta, cuando en realidad unos y otros son los mismos en cuanto a seres siniestros:

“Todo lo que hay en él de horrible está en la humanidad también: En él sólo hay corrupción, fetidez, incesto, como en millones de otros seres, en otros climas y en otros tiempos. Pero esto porque él representa tan sólo una faz de esa humanidad: la desagradable, la demoníaca, la que debe perecer, ya que en ella no hay esperanza. La otra está encarnada en Martín, que es puro, inocente y que se salvará,

porque él y sólo los que son como él tienen derecho a la esperanza.”
(Dellepiane 1973: 88)

En ese camino de muerte, termina por encontrarse y por develarse plenamente como es: impuro, indeseable, inmundo, más paria que cualquiera de aquellos a los cuales ha definido en esa condición, por lo que ha de caminar también hacia su muerte.

Alejandra, como personaje apenas enunciado en el Informe, viene a ocupar, no obstante, no solo el espacio desde el cual su padre comete el gran crimen que lo marca, sino que incluso es, de alguna manera, la propia historia argentina como lugar de lo caótico, lo endemoniado y desgarrado, lo equívoco y lo opaco, pues Argentina es un país que se halla apenas en proceso, cuando el mundo ya empieza a caerse (Coddou 1973:111).

Ya el mismo Fernando, en algún momento, ha de apuntar que Dios ha sucumbido ante el príncipe del mal desde antes del inicio de la historia, lo que ha facilitado la imposición de la Secta en el poder. De tal forma que, en busca de la verdad, Vidal Olmos se lanza al mundo subterráneo ya que la derrota de Dios lo obliga a ello (Holzapfel 1973:149). Existe esa fuerza que lo mueve a buscar lo que considera su necesidad no solo de conocer, sino de conocerse. Es quizás esa la principal marca de locura en un mundo en el cual la sociedad no logra entender tal propósito:

“El clima espiritual que caracteriza el ambiente actual de la Argentina se refleja en la obra de Sábato. El pueblo argentino parece haber sido engañado. Es escéptico, pesimista, hasta cínico. Este desaliento ha infiltrado en todos los niveles de la vida. Por eso, el rasgo actual parece ser la angustia. Este angustioso meditar sobre la criatura humana, atormentada por el caos de su existencia y la necesidad de asumir plena responsabilidad por sus acciones, ya lo encontramos en otros autores como, por ejemplo, en Eduardo Mallea.” (Lipp 1973: 298-299)

Martín, uno de los personajes, se refiere a Argentina como un país asqueroso, en donde solo triunfan los sinvergüenzas, mientras que otros señalan la insignificancia que los caracteriza y los reprime, sin poder evitar el pesimismo que los embarga, al mismo tiempo que se llenan de resentimientos, de desencantos. Tal pensamiento, ha de señalar Bruno, otro de los personajes, se torna más manifiesto en Buenos Aires, en donde se hace acopio de un dolor que está por encima del de las otras ciudades del país.

La novela no deja escapar la referencia de lo que acontece en el lugar que no solamente le da origen, sino que también responde a lo que es la realidad del ser humano en medio de ese mundo de contradicciones y de locura galopante en el que se mueve, ya que para Sábato:

“...vivimos una época de crisis, de desmoronamiento de tradiciones y normas, proceso de derrumbe caótico que se refleja en la literatura en general, y en la narrativa en particular, pues ésta es el género que de modo más complejo describe la dinámica social.” (Schulman 1973: 317)

Interesante por lo demás es la asimilación que se hace por parte de Doris Stephens y Vázquez-Bigi en relación con la ceguera que se manifiesta en Vidal Olmos. También esta es la marca que engeuece el raciocinio de una sociedad que cifra, como excusa, la maldad en la Secta:

“...el espiritualmente ciego Fernando proyecta su propio mal en el fantasma delusivo de la secta de los ciegos, “la raza maldita” que ejercita su poder en el universo “mediante la peste o la revolución, la enfermedad o la tortura, el engaño o la falsa compasión, la mistificación o el anónimo, las maestritas o los inquisidores”. La elección de los ciegos como objeto de la proyección del arquetipo de la sombra es un genial acierto –tanto psicológico como artístico- y es también una tremenda burla de las paranoias, de los insanos productos del raciocinio, de “las tareas de la razón pura”, de esa “plena exactitud” con que se desenvuelve la “Razón en Occidente” aunque “está rodeada de Tinieblas.” (Stephens y Vázquez 1973: 345-346)

En Fernando la afluencia de lo onírico adquiere una fuerza relevante, pues termina de complementar la expresión de la locura, y la propia racionalidad que caracterizan a este en medio de la monstruosidad:

“...el episodio que empieza con la entrada a los laberintos subterráneos de Buenos Aires –una sucesión ininterrumpida de símbolos arquetípicos que se corresponden sin esfuerzo con los descritos por Jung- es una experiencia con fases oníricas, alucinatorias y fantásticas experta y artísticamente desarrolladas, que paralelamente a la primera gran pesadilla consiste en el típico descenso-ascenso del héroe en dirección a su ánima...” (Stephens y Vázquez 1973: 355-356)

Lo mismo que el amor, la miseria o la degradación, el incesto o el mito, la política o el fracaso, el entorno de cada sujeto, que deviene en personaje, es *material* suficiente para ser “trasladado” al texto, por lo cual cada una de las obras de Sábato es

un testimonio de ese acontecer ineludible. Fernando es uno de esos grandes descriptores de la realidad, pues su correría no hace más que ir abriendo ante el lector un mundo, inserto en la realidad de una ciudad inmensa y mágica, pero perturbadora al mismo tiempo, que se hace presente en cada una de las páginas y que pone a los personajes de cara a la dura realidad de cada día. En “Informe sobre ciegos” (1961), el descenso de Fernando tiene claras repercusiones en lo que significa el descenso del hombre en general hacia un grado de involución claramente marcado, lo que provoca una referencia directa en torno a las consecuencias que debe enfrentar la violación de las reglas fijadas por la sociedad, y que conllevan el castigo a quienes las infrinjan.

Por lo anterior, es imprescindible la función que juega la novela como “respuesta” o “retrato” de lo que significa ese entorno demoledor en el cual los seres humanos son avasallados por la soledad y la desposesión que un medio como la ciudad le provoca:

“Al hablar de la misión del novelista, Ernesto Sábato ha dicho que un “novelista es un testigo; un gran novelista puede convertirse en el más importante testigo de una época”. Su novela *Sobre héroes y tumbas*, publicada en 1961, es sin duda la declaración de quien escribe como testigo penetrante de la situación política y social de la Argentina moderna. Es una declaración que abarca “temas universales, temas nacionales, temas porteños” junto con el tema del individuo que se enfrenta, según Sábato, con “el enajenamiento que sobre el ser humano han producido las estructuras del mundo contemporáneo”, en la ciudad de Buenos Aires, una de las ciudades modernas que “no son otra cosa que monstruosas yuxtaposiciones de soledades.” (Vera 1973: 377-378)

La situación que se vive en Buenos Aires como ciudad que devora, le obliga a Fernando a buscar una salida, según Vera, la cual lo lleva a la locura como camino para espantar, de alguna forma, sus propios fantasmas, aun cuando estos parezcan hacerse todavía más grandes a partir de su escogencia:

“Fernando vivía en un mundo de contradicción: Él hacía atrocidades, cegando animales, y humillaba a su amigo Bruno, pero a la vez sufría horriblemente. La locura de Fernando, aunque no parezca evasión por lo desagradable que resulta, es una manera de evadir las contradicciones o el caos de su vida por medio de la simplificación. En su locura, Fernando simplemente reducía el universo a una serie de leyes exactas. Él veía un mundo dominado por las fuerzas de una sociedad secreta que obraba con lógica. Para entender este mundo,

sólo hacía falta seguir las reglas de ESPERAR y OBSERVAR, porque en este mundo de locura, “no hay casualidades”.” (Vera 1973: 380)

Urbina, otro estudioso de la narrativa de Sábato, ha de apuntar lo siguiente:

“Para Sábato vivimos en una crisis generalizada y las grandes obras de arte no hacen más que dar cuenta de ese descalabro “...se acusa al arte de estar en crisis, de haberse deshumanizado, de haber volado todos los puentes que lo unían al continente del hombre. Cuando es exactamente al revés, tomando por un arte en crisis lo que en rigor es un arte de la crisis...” (*El escritor y sus fantasmas*).” (Urbina 1992: 14)

Ser ciego se constituye en la marca de la maldición, pero es claro que la ceguera física no es más que la excusa para entender lo que es la gran verdad del vacío del ser humano, pues tal como lo ha señalado el propio Sábato, los ciegos de su obra no son los que caminan por las calles con un bastón, sino que son el símbolo de esa desposesión ingrata, torturante que se apodera de la sociedad y la someten, la dejan inerte, incapaz incluso de llevar a cabo lucha alguna:

“Los ciegos es uno de los motivos más discutidos en el contexto de la obra de Ernesto Sábato. En repetidas ocasiones el autor ha afirmado que sus ciegos no tienen nada que ver con los ciegos de carne y hueso, esos seres privados de la vista que vemos caminando por las calles con su bastón blanco y gafas de sol. En su obra, los ciegos y la Secta en que se agrupan, funcionan como símbolos, como representamen del concepto del mal, del mundo de las tinieblas, de lo oculto y lo desconocido. Las múltiples referencias en su obra se alimentan por un lado, de la filosofía existencialista y el concepto de la mirada en Sartre; y por el otro, de la analogía de la ceguera con el mundo oscuro y negro de los subterráneos, los túneles y las cavernas, que aparecerán una y otra vez a lo largo de su obra.” (Urbina 1992: 60-61)

Por ello, esa ciudad de Buenos Aires es una inmensa Babilonia, como lo dice Sábato...un mundo de multiculturalidad, de múltiples identidades, de pesimistas. Es un mundo de dramas, señala. De ahí que el general Lavalle represente los valores del pasado que se van difuminando, en contraposición con un presente que ya no ofrece grandes cosas, principalmente a los enajenados de esa gran Buenos Aires, vista de manera negativa. Para Avellaneda, en esta novela aparece lo siguiente:

“Una sostenida visión negativa de la ciudad se ramifica por diversas significaciones: la ciudad como corrupción y caos, como lugar del mal y de la inteligibilidad frustrada, el espacio donde se concentra el presente degradado. Es el “conglomerado turbio y gigante”, la “ciudad inmunda”

de Alejandra (...); la "Babilonia" de Bruno (...) y del loco Barragán. El significado de la ciudad se asocia con la soberbia, la corrupción, la figura de la gran prostituta bíblica." (Avellaneda 1997: 799)

Los símbolos del mal que representan los diversos animales o insectos que aparecen en las descripciones, claramente refuerzan el aspecto oscuro, simbólico, que cruza la significación de la Secta, de Fernando y de la sociedad en general. El Buenos Aires que se dibuja en la superficie es apenas un respiro de lo que significa esta degradación de Vidal, pero ciertamente no se constituye en una escapatoria, sino que también es filtro para concentrar la maldad, los vicios, los pecados de los que habla el personaje principal, y que están a la vuelta de la esquina. Para Sábato, la novela es un epifenómeno del drama humano, de la civilización que se hunde bajo sus propias limitaciones viciosas (Urbina 1992: 70).

La problemática de la novela se empecina en asomarse permanentemente, y en colocar ante el lector ese duro tránsito de cada uno de ellos a lo largo de la trama. Esto de acuerdo con lo que apunta la investigadora Lilia Dapaz Strout, en su artículo "Sobre héroes y tumbas": Mito, realidad y superrealidad" (1973). Es el espacio en el cual deben vivir y sobrevivir, sujetos a los avatares de una ciudad que parece convertirse en un personaje más, descarnado, ingrato, que se complace con irlos desangrando lentamente, pero del cual ellos mismos son partícipes y productores.

Perspectiva(s) o referente(s) teórico(s)

Lo grotesco y ominoso como manifestaciones del entorno

¿Qué miran los personajes, y que dejan de mirar en medio del horror social que les corresponde vivir? ¿Por qué lo grotesco, lo absurdo y lo ominoso adquieren importancia en este trabajo?

Los conceptos de lo grotesco, de lo absurdo, y de lo ominoso se desprenden de la lectura de cada una de las novelas, de forma que el advenimiento de la ceguera y la mirada en el mundo de lo urbano en cada uno de los textos abordados se convierten en manifestaciones que desbordan la mera presencia de los dos grandes ejes del trabajo, y llevan a que ese espacio de los personajes sea un mundo desfigurado, agresor, despiadado, que provoca ese entorno que ahoga a cada uno de ellos, y por lo tanto estos tres aspectos señalados han de formar parte indisoluble de esa atmósfera que avasalla. Es por ello por lo cual no podemos obviarlos como el resultado propio de las condiciones en las cuales se mueven estos. Así, las condiciones de vida se vuelven grotescas, tal como lo son los personajes, en sus descripciones y acciones, como lo es el entorno, y como es absurdo ese mundo que no les permite salida. De allí se desprende que lo ominoso sea también el resultado del mundo agresor que los contiene y al cual ellos mismos dan lugar.

En cada una de las tres novelas, los personajes están sometidos al vaivén de los acontecimientos, lo que los hace vulnerables, y ello provoca que los mayores horrores salgan a relucir, por lo cual el espacio grotesco, absurdo y ominoso los contiene, al ser derivados del entorno horrendo en que se fraguan los acontecimientos, y al desprenderse estos de los dos ejes básicos de esta investigación.

Traer el grotesco literario desde un tiempo en el cual parece haber quedado de lado, no es más que la respuesta a un mundo en el cual las diferencias sociales, la marginalidad, la soledad, la miseria, la carencia de horizontes, la agresión, etc. parecen convertirse en elementos predominantes en el nuevo orden de las relaciones humanas. Es así como lo grotesco es un polo de tensiones en ese mundo, en donde los personajes se ven deformados (tal como se percibe en cada una de las novelas en estudio) sometidos a una realidad que los golpea permanentemente:

“...así como lo sublime dirige la mirada hacia un mundo más elevado, así se abre en el aspecto de lo ridículo, deforme y monstruoso un mundo inhumano de lo nocturno y fantasmal. Este enfrentamiento entre lo sublime y lo horroroso sintetizados en lo bello, es lo que para Víctor Hugo crea el efecto grotesco.” (Kaiser-Lenoir 1996: 581)

La construcción de los espacios, de ciertos espacios, en los cuales la preponderancia que ocupa lo horrendo como manifestación de un mundo en el cual campea no solo la violencia, sino que incluso los textos adquieren una manifestación referencial muy fuerte, pasa a ocupar un eje de significado esencial que nos permite dar cuenta de esa presencia del absurdo en la sociedad.

Los sujetos se hacen en relación con los otros, y en su enfrentamiento en ese proceso social, lo cual los va delimitando en su contexto. En medio de esto, los hombres, a pesar de lo “ilógico” de algunos de sus actos, no pueden permanecer totalmente ajenos a su rededor, pues están insertos en esa estructura, aun cuando sean seres marginados socialmente, pero por parte de los otros, los cuales se construyen a partir no de las semejanzas con estos, sino precisamente a partir de las diferencias, como ha de señalar el teórico Leo Kofler, en su libro *Arte abstracto y literatura del absurdo* (1972).

La patología es parte de algunos personajes que participan de la literatura del absurdo, y que tiene en lo grotesco una expresión muy particular. Al fin y al cabo, en medio de las grandes ciudades, los comportamientos patológicos dejan de ser anormalidad para convertirse en resultado de las presiones a las cuales se ven sometidos tanto hombres como mujeres, y es por ello, por esa presión social que deben soportar los personajes en el medio urbano, por lo cual la literatura termina haciendo evidentes esas características del absurdo en estos años posteriores a la segunda mitad del siglo XX. Esta “enfermedad” que sujeta, que reduce a los individuos, ya sea en el plano colectivo o particular, tiene una serie de incidencias dentro de la sociedad, por lo cual, de acuerdo con Kofler, lo patológico es producto de la enajenación social en un mundo producto del capitalismo tardío, donde funcionan complejas y contradictorias mediaciones dialécticas, en donde se reflexiona sobre la vida del ser humano moderno, y se concibe al individuo aislado socialmente, y de lo cual la vida actual deriva en alienada, horrenda y patológica.

Aunado a estos elementos, se produce en el sujeto angustia, inquietud, opresión, duda y malestar, es decir, todo aquello horrendo que viene desde afuera, de ese mundo en el cual se desarrollan.

La literatura del absurdo, la que delimita desde este punto de vista con lo grotesco, nos presenta la alienación moderna, el absurdo propio de esa vida. Es esa presencia de lo horrendo de esa vida la que ha de configurarse en el texto y responder, igualmente, al peso del referente social, que termina condicionando al texto como tal. Estos seres humanos, que terminan siendo cosificados, corresponden a ese mundo de lo grotesco, y son grotescos por sí mismos. Estos sujetos, cuya conexión con los otros pende de un hilo, pues se mueven más bien por el camino de la marginalidad, en muchos casos carecen incluso de la palabra o del diálogo como forma de hacerse notar, pues el otro se mueve en la omisión total para con este, aun cuando el marginal no se desligue de ese mundo que lo rodea, ni el marginador pueda del todo hacer caso omiso a quien margina, pues para efectuar tal acción primero debe tomarlo en cuenta para actuar, es decir, para ejercer la represión. Cuando opera la mirada sinestésica los personajes interpretan, conocen su entorno, y perciben, entonces, el horror, lo siniestro que ese entorno les va delimitando existencialmente.

Lo contrahecho, lo horroroso, lo deforme, lo sombrío y lo horrible son particularidades muy propias de este grotesco, de ese mundo que se mira, se lee e interpreta horrendo, sin dejar de lado el aspecto cómico y bufonesco que lo caracterizó en sus comienzos. Es un mundo en el cual lo grotesco refiere a una realidad que se vuelve absurda y plena de distancias.

Para Kayser, por lo tanto, lo grotesco corresponde a:

“La deformación habida en los elementos, la mezcla de los dominios, la simultaneidad de lo bello, lo estafalario, lo siniestro y lo repugnante, su fusión en un todo turbulento y el distanciamiento tendiente hacia lo fantástico-onírico (Poe solía hablar de sus “sueños en estado despierto”) todo eso se ha incluido aquí en el concepto de lo grotesco. Este mundo se halla preparado para la irrupción de lo nocturno que en figura de la muerte con la máscara colorada, traerá el ocaso.” (Kayser 1964: 94)

Dentro de lo que se mira, de lo que en la percepción de lo grotesco se debe interpretar, están esas vaciedades propias de lo siniestro a que se enfrentan los personajes, de allí que la mirada que se dirige hacia ese mundo termine por convertirse

en una mirada de lo siniestro, de lo ominoso que trasciende a los personajes, y que los lleva a mirar y ser ciegos ante lo que no soportan ver o son incapaces de observar, pues ellos mismos han contribuido a dar lugar a ese mundo, y son parte de él.

La locura, señala Kayser, ha sido uno de los distintivos de este mundo de lo grotesco, lo que ha contribuido a una configuración particular del mundo y de los sujetos en ese medio en que se desenvuelven. El mundo es un lugar de engaño, por lo cual:

“El estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia. Sentimos además que no nos sería posible vivir en este mundo transformado. En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo.” (Kayser 1964: 225)

Dentro de las coordenadas socio-históricas la abyección del sujeto o del grupo se presenta isomorfa, como apunta la teórica Julia Kristeva, de manera que ninguno se privilegia sobre el otro, lo cual implica, por lo tanto, que los conflictos no solo son inevitables, sino que son esperables dentro del sujeto y a lo interno del grupo. La literatura, por lo tanto, no deja de lado estos conflictos y los hace evidentes como vehículo social inserto en las producciones culturales, en las cuales lo grotesco se manifiesta también de manera palpable:

“Si se mira de cerca, toda la literatura es probablemente una versión de ese apocalipsis que me parece arraigarse, sean cuales fueren las condiciones socio-históricas, en la frontera frágil (“bordeline”) donde las identidades (sujeto/objeto, etc.) no son o sólo son apenas –dobles, borrosas, heterogéneas, animales, metamorfoseadas, alteradas, abyectas.” (Kristeva 1989: 277)

En la literatura, por lo tanto, se condensan nuestras crisis, nuestros apocalipsis más íntimos y más graves, por lo cual no permanece ajena a la realidad que construye a los seres humanos. El horror está en las civilizaciones, aun cuando algunas pretendan ocultarlo, pero que en nuestro tiempo emerge con una fuerza implacable. La presencia del ser humano como tal, en medio de sus adelantos y su ciencia, con su tecnología y sus viajes espaciales, no es más que una máscara para ocultar lo horrendo que se encierra detrás de tales majestuosidades. Lo grotesco termina emergiendo.

Incluso no deja de llamar la atención el hecho de que este grotesco, este ominoso que es presencia constante en los sujetos, sea precisamente producto de la sociedad en la cual se vive, pues ella, por sí misma, es ya ominosa, según se puede desprender de lo planteado por Freud en *El malestar en la cultura*:

“...como quiera que se defina el concepto de cultura, es indudable que todo aquello con lo cual intentamos protegernos de la amenaza que acecha desde las fuentes del sufrimiento pertenece, justamente, a esa primera cultura.” (Freud 1988: 48)

Por otra parte, Néstor Braunstein señala que lo más siniestro (u ominoso) que pueda contener la sociedad es precisamente el hombre, el cual no solo puede sufrir de pavor, sino ser un generador de ese sentimiento. Es ese familiar que se ha vuelto pavoroso, apunta este teórico y psicoanalista argentino, radicado en Méjico. Piénsese de hecho en que la ciudad, la urbe, como lugar de reunión, termina convirtiéndose en un lugar de peligro, de amenaza, debido a las condiciones que el propio ser humano ha ido creando o produciendo a lo largo de su propia historia:

“Ser lo más *unheimlich*, lo más siniestro de lo siniestro es la esencia del hombre y todos los adjetivos que puedan aplicársele están supeditados a esta definición.” (Braunstein 1988: 196)

En las tres novelas que hemos de trabajar, esa presencia de lo ominoso, de lo pavoroso, de lo grotesco, de acuerdo con las circunstancias, ha de hacerse presente, pues en ellas la manifestación de ese hombre que se ve fuera de los límites establecidos se evidencia cada vez más grande, por lo que hombres y mujeres se convierten en entes que sufren el terror, pero también lo provocan, pues como señala Braunstein (citando a Heidegger):

“Entendemos lo pavoroso (*Unheimliche*) como aquello que nos arranca de lo “familiar” (*Heimlichen*), es decir, de lo doméstico, habitual, corriente, inofensivo. Lo pavoroso no nos permite estar en nuestra propia casa (*einheimisch*). En esto reside lo que subyuga. Pero el hombre es lo más pavoroso, porque no sólo se conduce (*sein Wesen verbringt*) en medio de lo pavoroso así entendido, sino porque sale o se evade de los límites que, al comienzo y la mayor parte de las veces, le son habituales y familiares; porque él, entendido como el que hace violencia, transgrede los límites de lo familiar, siguiendo, justamente, la dirección a lo *Un-heimliche*, siniestro, concebido como lo que subyuga al hombre (coloca bajo el yugo).” (Heidegger, citado por Braunstein 1988: 198)

Es precisamente en la *polis*, como la llama Braunstein, en donde se alimenta, surge o emerge lo más siniestro, lo más pavoroso, que acaba por reafirmar el lugar que ocupa el hombre en esa configuración de lo ominoso.

Ese espacio que el hombre ha creado, y que lo contiene, pasa a dominarlo, como lo es la cultura, lugar idóneo para que se dé la represión, la violencia, se rompa la armonía, si es que alguna vez existió, y se establezca el paso definitivo *a una cultura de opresión e imposición*, como lo ha señalado Braunstein en relación con esta.

En definitiva, la pregunta en torno a la relevancia del espacio grotesco, ominoso y absurdo halla entonces esta respuesta, como justificación a los acontecimientos derivados de ese mundo de horror que rodea a los personajes en crisis de estas novelas.

Textos y contextos (las urbes como lugares de desencuentro)

Hablar de las ciudades como espacios de negación, de fragmentación, de crisis, en los cuales los individuos deambulan en total soledad, productos sociales de la represión, se convierte en una razón fundamental para afrontar el paso de estos en ese mundo de lo urbano. Es por ello que es vital referirse a este aspecto como un elemento primordial que encierra a estos y los subyuga. Son, como dice el subtítulo, lugares de desencuentro, en donde los sujetos deambulan viendo, pero no mirando, mirando en pocas ocasiones, siendo mirados en algunas otras, o presas del total olvido. Es por ello que ese aparato es esencial como factor de relación con los otros ejes de trabajo que abordamos, y, desde ese punto de vista, lo referimos aquí.

El filósofo costarricense Jorge Jiménez, en su texto *Filosofía de ciudades imaginarias. Ficción, utopía e historia* (2006), habla de las ciudades imaginarias como aquellas que describen *lugares* complejos o escenarios que adquieren concreción discursiva en la literatura, la filosofía, la crónica y la historia, en donde se encuentra un amplio universo de relatos urbano-societarios, en los cuales podemos hallar criaturas de todo tipo: desde celestiales hasta infernales (lo cual nos hace pensar en *Sobre héroes y tumbas* (1961), con sus personajes oscuros y diabólicos). Estas pueden tener su asidero en la ciudad real, pero nunca son un calco, apunta Jiménez, lo cual es claro debido a la mediación propia de un “autor”, una lectura, un lector. La imaginación permea la emergencia u origen de esas ciudades imaginarias, que pueden tener su correspondiente en otra ciudad concreta, no solo ficticia: San José, Buenos Aires, Lisboa, por ejemplo.

La sociedad y los sujetos son producto de esas ciudades. Los individuos en general responden a la socialización propia de estas. Ellos, en esas ciudades, interpretan a partir de la apropiación subjetiva del entorno. Un personaje como Félix, de la novela *Los Peor* (1995), por ejemplo, es un ser marcado por la historicidad que lo contiene, que “...en su temporalidad puramente identitaria es incapaz de dar cuenta de la alteración/autoalteración que muestran las sociedades.” (Jiménez 2006: 78). En ese caso en particular eso responde a su sociedad en concreto, la cual deja de lado, y se estanca en un periodo de la memoria, que le trae el idílico como lugar de paz.

En esas ciudades imaginarias el carácter ideológico no permanece ajeno, pues como señala Jiménez: “...las clases sociales en el poder desarrollan discursos con ese carácter *poiético* que les permite reinventar su dominación, recobrando su hegemonía social y política, e insuflándole al imaginario dominante legitimidad y efectividad.” (Jiménez 2006: 87). En esas ciudades puede aparecer y construirse el infierno, o puede darse la lucha para sepultar este y desterrarlo, lo cual no es lo más frecuente. Desde ese punto de vista, la ciudad es antiutópica.

La ciudad imaginaria se convierte en tal cuando pasa por el tamiz del texto que la describe, apunta Jiménez, y la convierte en una manifestación discursiva. Valga esto para aclarar que, aun cuando existan referentes importantes, hemos de trabajar con ciudades imaginarias en nuestra investigación, no por ello menos importante ni menos pretenciosa.

Por otra parte, señala Luis Alberto Sánchez, en *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (1976), que la ciudad entra en la literatura hispanoamericana por los caminos del desarraigo nativo, primero con los personajes de la clase alta, pero finalmente termina hallándolos en la clase proletaria.

Los cambios que se palpan en la realidad latinoamericana tienen como punto de partida elementos en común que se convierten en parámetro de lo que ha de identificar nuestro entorno, desde lo más cercano al acontecer costarricense hasta lo más general de una América Latina signada, en gran parte, por una historia y un desarrollo similares:

“...este cambio de fronteras no se produce sin dificultades: Genera “ansiedad e insatisfacción” y produce una descolocación (“dislocación”) que unos –los dueños tradicionales del “territorio” identitario- perciben como una “invasión” y otros –minorías de todo tipo, excluidos y extranjeros- sienten como un desplazamiento hacia la marginalidad a la que son relegados. De ahí que buena parte del

discurso identitario, especialmente en las grandes urbes, oponga el del patrimonio amenazado que quieren proteger unos al discurso desde la marginalidad que reivindican otros: inmigrantes, jóvenes, integrantes de minorías, desocupados o carentes de domicilio fijo.” (Aínsa 1997: 5)

La relación de los acontecimientos frente a los cuales se forman las sociedades y las propias individualidades, ciertamente determinan las conductas de los sujetos y, por lo tanto, su interrelación:

“...desde antes de su nacimiento, el ser humano está ya situado con referencia a la historia que cuenta su ambiente y con respecto a la cual tendrá posteriormente que conducirse.” (Lyotard 2000: 37-38)

Por tal razón, cuando nos referimos al trabajo propiamente relacionado con la manifestación de la ceguera y la mirada como fundantes de nuestro proceso de investigación, no perdemos de vista lo que significa el devenir de los sujetos en su entorno, y las potenciales repercusiones que de ello se desprenden.

La América Latina que encontramos durante el siglo XX, y más específicamente durante la segunda mitad de ese siglo, es un continente de crisis, de tiranías, de corrupción, de cárceles repletas, de miseria, de exilios, de huelgas, de soledad, de angustia, de un espacio en el cual la literatura parece convertirse en testimonio, en reportaje, escribirá Fernando Alegría en “Antiliteratura” (1976: 255).

Por otra parte, José Guilherme Merquior, en “Situación del escritor” (1976), ciertamente ha de señalar que los países latinoamericanos no pueden pasar por alto en su literatura la situación que manifiestan los textos, como respuestas a referentes muy particulares de cada uno, pero cuyas visiones conforman una unidad en la cual se privilegia el compromiso del escritor con su entorno.

Por lo demás, José Antonio Portuondo, en “Literatura y sociedad” (1976), ha de señalar el carácter instrumental de la literatura, al servicio de la sociedad, lo cual no debe entenderse como un reflejo de lo que acontece en esta, pero sí como una interpretación, una respuesta a esos hechos sociales que definen la cultura de los pueblos. La literatura, indica, es una señal que apunta a lo que sucede en un determinado entorno y da cuenta de él:

“...la literatura es influida por la existencia social e influye, a su vez, sobre ella, en indeterminable juego dialéctico de acciones recíprocas, de fuerzas contrapuestas.” (Portuondo 1976: 391)

La urbe se convierte en una selva de concreto que paulatinamente los envuelve y los deja sin salida. Desde tal panorama, resulta entonces interesante el trabajo con la dinámica que los semas ceguera y mirada posibilitan pues con ellos podemos leer también el devenir de los personajes novelescos en sociedades altamente conflictivas, es decir, qué miran y dejan de mirar estos dentro del mundo conflictivo de los personajes.

Ni aún en los lugares de mayor desarrollo, y en ciudades con altos niveles de progreso, los grupos, e incluso los individuos, escapan a las crisis correspondientes.

Vale la pena rescatar el hecho de que las ciudades se convierten en lugares que catapultan a los individuos en ciertas condiciones, pero que también pueden convertirse, en la mayoría de las veces, en hervideros de pobreza y de desencuentros, que traen una serie de problemas e incluso de patologías en los sujetos:

“La investigación del espacio urbano es particularmente importante por la evidente relación entre el deterioro de las condiciones de vida y el deterioro físico. La seguridad personal se muestra como un problema principal en casi todas las megaciudades del Tercer Mundo. Las relaciones entre el hombre y la naturaleza, la familia y la vivienda, la comunidad y el vecindario no pueden entenderse meramente en términos de capacidad de pago, sino en términos de sus más amplias interacciones dialécticas. En consecuencia, el medio ambiente construido –y su disciplina arquitectónica- puede convertirse en un poderoso instrumento para acelerar y facilitar el desarrollo de los valores humanos y comunales, o convertirse en una fuente de patología social que obstruya las posibilidades de un mayor mejoramiento colectivo.” (Burgués s.f.: 82)

El problema ha radicado, a lo largo de la historia, en cómo establecer relaciones de acercamiento y menos marginalidad en medio de procesos en los cuales se sobreentiende que el ser humano es social, por lo cual no puede construirse a partir de su desintegración social, sino que, al fin y al cabo, es producto de la sociedad. En otras palabras, no puede vivir aislado de los demás, por lo cual es difícil entender los procesos de marginalidad aplicados en circunstancias como las señaladas, y aún más en un entorno en el cual está permanentemente rodeado por los otros.

Esto de alguna manera puede pensarse como un predominio total de la sociedad sobre el sujeto, pero lo cierto, y ya lo señalamos páginas atrás, es que la influencia de lo social en cada uno de los sujetos, y el espacio de estos en ese entorno, de acuerdo con cada novela, prefigura las acciones de los personajes. Vidal Olmos trata de construir su espacio, pero termina asimilado por la monstruosidad social, de la cual él mismo es uno

de los exponentes fundamentales. Los personajes de la novela de Saramago se mueven en la sociedad que los determina, y resultan sujetos a esos espacios de marginalidad y desesperación, de desesperanza. En *Los Peor* (1995) el mundo les confirma su lugar en la sociedad, y aun cuando no caen totalmente arrastrados por ese mundo que los contiene, tampoco pueden separarse plenamente de él, pues están marcados por la exclusión.

Esa mirada que marca a los seres humanos en tanto perciben, leen su derredor y lo interpretan, pero además pasan por el tamiz de la lectura y de la mirada a partir del otro, los lleva a construirse y a construir mientras participan de esa inserción socio-histórica de la que son sujetos y que en definitiva dista mucho del modelo idílico al cual se ha aferrado este espíritu idiosincrásico para ocultar las enormes diferencias que, en todos los ámbitos, se vuelven ahora más que nunca palpables.

En las tres novelas, el mundo urbano responde a los acontecimientos que van construyendo los propios personajes, por lo que el resultado de tales acciones conforma el espíritu de ese urbano que despoja y degrada:

“En tanto que lugar activo, la ciudad es un “espacio socialmente construido” que influye, transcurre y evoluciona con la propia vida del individuo o de la colectividad. Al ser el resultado de la fusión del orden natural y el humano, como centro significativo de una experiencia individual y colectiva y como elemento constitutivo de grupos societarios, el significado del “lugar” ciudadano es inseparable del que lo percibe y siente. El hombre y el lugar en que vive se construyen mutuamente...” (Aínsa 2005: 106-107)

Un mundo en el cual la justicia no encuentra lugar, pues las condiciones desde las cuales se ha construido el espacio de cada uno, termina por devorarlos y convertirlos en los verdaderos derrotados de una existencia sin salida. Es la muerte como un desdoble de cada sujeto, víctimas de la iniquidad social, de una urbe despiadada, que no promete sino la muerte y la bestialización. Y como lo señaló Manuel Castells, a propósito de la ciudad:

“...la multiplicación de las interacciones produce la segmentación de las relaciones sociales y suscita el carácter “esquizoide” de la personalidad urbana.” (Castells, en Susser 2001: 59)

Ya incluso Carlos Fuentes, en “Crisis y continuidad cultural” señala lo siguiente: “...la vida urbana de Iberoamérica es el espejo fiel de una situación generalizada de injusticia económica y deformación social.” (Fuentes 1994: 42)

Fuentes apunta que Iberoamérica se ha convertido en una civilización fundamentalmente citadina en donde sobresalen:

“...los infiernos proletarios e intelectuales de la ciudad de México, descritos por José Revueltas, y en la onda libérrima de mis jóvenes compatriotas José Agustín y Gustavo Sáinz, que ven a la misma ciudad, más bien, como un purgatorio que es a la vez cabaret, prostíbulo y expendio de hamburguesas. El título de Arturo Arzuela -El tamaño del infierno- lo dice todo.” (Fuentes 1994: 50)

De hecho la literatura, de acuerdo con Fuentes, ha sido bastión importante en la descripción de las ciudades horripilantes que pueblan a Hispanoamérica: Lima (Mario Vargas Llosa), Caracas (Salvador Garmendia), La Habana (Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante), Santiago de Chile (José Donoso), la tragedia de Buenos Aires (Sábato). Son ciudades fantasmales, de soledad, horribles, de pesadilla, de dolorosos tangos llevados a la realidad. Es una América dolorida y desgarrada, una Iberoamérica hecha de dolor.

En definitiva, la ciudad, entonces, se asume como un espacio de desencuentro, de segmentación, de locura, en donde los personajes vagan sin rumbo fijo, tal como se describe en cada una de las novelas, o se refugian en lugares en los cuales no tienen otra opción. Estos viven su represión y su marginalidad en ese mundo urbano que se convierte en un laberinto, en la jaula y en el infierno del que no pueden escapar. Es la muerte que les teje el encierro y los captura y ahoga.

A propósito de las ciudades, en estas se vierte la vida en términos positivos y negativos, con los resultados propios del devenir social. Al lado de los aspectos que redundan en beneficio de unos, nos podemos encontrar con el resultado de la pauperización que sufren otros. Lo cierto es que la ciudad en general es un mundo heterogéneo, en donde unos y otros convergen y participan de esa realidad que el tejido urbano les va trazando, como lo dice Daniel Múgica, en el prólogo de *Las ciudades invisibles* (1999), de Italo Calvino:

“El habitante de la ciudad moderna, la occidental, carece de identidad, porque el espacio que lo acoge tampoco tiene personalidad. La ciudad moderna es una colmena con millones de abejas obreras y

una cuantas reproductoras, donde los conflictos son parejos, al igual que las derrotas, un enjambre de esperanzas desatentas, de tristezas cotidianas. La crisis moderna nace en su vorágine, en la velocidad que impide el disfrute de los placeres más inmediatos.” (Múgica en Calvino 1999: 7)

Calvino presenta las ciudades como espacios en los cuales la heterogeneidad, la diversidad tienen espacio primordial, pero igualmente son lugares de crisis. Ello es producto del crecimiento de la megalópolis, la ciudad continua como la llama, y que va cubriendo el mundo.

Marco, el personaje del texto de Calvino, va describiendo las ciudades que encuentra durante el trayecto que efectúa por el mundo, y en medio de su presentación refiere a un modelo de ciudad que de alguna manera deviene en modelo de cualquier ciudad, tal como las que encontramos y referimos en este trabajo:

“-También yo he pensado en un modelo de ciudad del cual deduzco todas las otras –respondió Marco-. Es una ciudad hecha sólo de excepciones, exclusiones, contradicciones, incongruencias, contrasentidos. Si una ciudad así es absolutamente improbable, disminuyendo el número de elementos contrarios a la norma aumentan las posibilidades de que la ciudad verdaderamente exista. Por lo tanto basta que yo sustraiga excepciones a mi modelo y de cualquier manera que proceda llegaré a encontrarme delante de una de las ciudades que, si bien siempre a modo de excepción, existen. Pero no puedo llevar mi operación más allá de ciertos límites: obtendría ciudades demasiado verosímiles para ser verdaderas.” (Calvino 1999: 58)

Hay ciudades que es mejor no mirar, se desprende del texto de Calvino en relación con algunas de las ciudades que va encontrando Marco Polo a su paso. Ello ocurre con Adelma, una de las tantas ciudades de la cual se concibe que si esta es vista en sueños en donde solo hay muertos, es mejor no soñarla, para evitar el miedo; si es una ciudad verdadera habitada por vivos, en esta se encuentra la angustia. Desde ese punto de vista es mejor obviarla, no mirarla, apunta el personaje. Ya ello prefigura lo que hemos de encontrar en nuestras novelas.

El texto de Calvino refiere a ciudades degradadas, caídas; a otras en donde hay esperanzas, mientras algunas están en proceso de degradación.

A propósito de lo que representa el desecho social, una de las tantas ciudades reseñadas, Bersabea, es la expresión de lo que se oculta, de lo que se desecha, de lo que se intenta esconder con el fin de no ser mostrado debido a su calidad de ínfimo y

despreciable. Es la relación con los objetos y el entorno que encontramos en las novelas que abordamos.

Ciudades en las cuales se rechaza todo y se recubre de ostentación, con el cuidado pleno de olvidar todo lo que se desecha. El problema es que cuanto más se consume, más basura se produce. Cuanto más crezcan las ciudades, más rechazo y más pobreza ha de haber, agregamos, a partir de lo señalado en el texto de Calvino. El resultado es que es imposible deshacerse de los desechos pues estos siempre han de estar allí evidenciándose, lo cual da una clara simbología de lo que representan nuestras novelas:

“El resultado es éste: que cuantas más cosas expelle Leonia, más acumula; las escamas de su pasado se sueldan en una coraza que no se puede quitar; renovándose cada día la ciudad se conserva a sí misma en la única forma definitiva: la de los desperdicios de ayer que se amontonan sobre los desperdicios de anteayer y de todos sus días y años y lustros.

Los desperdicios de Leonia poco a poco invadirían el mundo, si en el inmenso basural no estuvieran presionando, más allá de la última cresta, basurales de otras ciudades que también rechazan lejos de sí montañas de desechos. Tal vez el mundo entero, traspasados los confines de Leonia, esté cubierto de cráteres de basuras en ininterrumpida erupción, cada uno con una metrópoli en el centro. Los límites entre las ciudades extranjeras y enemigas con bastiones infectos donde los detritos de una y otra se apuntalan recíprocamente, se amenazan, se mezclan.” (Calvino 1999: 85-86)

En las ciudades campea la justicia y la injusticia, y en ocasiones se confunden, lo cual es propio de cualquier ciudad, debido a lo heterogéneo que se conjuga en estas.

Sartre ha apuntado que el otro es el infierno, y que allí radica la condena que nos marca. De manera similar, a propósito de las ciudades, Calvino ha señalado que en las ciudades se presenta ese infierno, y que está en ellas como tal:

“Todo es inútil si el último fondeadero no puede ser sino la ciudad infernal, y donde, allí en el fondo, en una espiral cada vez más cerrada, nos sorbe la corriente.

Y Polo: -El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.” (Calvino 1999: 117)

En *La ciudad letrada* (1984), Ángel Rama manifiesta la historia de las ciudades y sus diversas lecturas en lo que respecta a su ordenamiento, a su desarrollo en el aspecto de las letras, de la escritura, a su desempeño y desarrollo en cuanto a modernización se refiere, lo mismo que a la configuración de la polis y al aspecto político, para finalmente referirse a las diversas revoluciones por las cuales estas pasan.

Refiere al crecimiento de las periferias cuando el desarrollo de las ciudades comienza a tener un predominio importante en el mundo.

En medio de ese mundo que se va fraguando, señala Ángel Rama, sobrevienen las grandes repercusiones sociales que traen aparejados el desarraigo y la enajenación, no como únicos productos del crecimiento urbano, pero sí como los más llamativos en las ciudades del mundo:

“La ciudad física, que objetivaba la permanencia del individuo dentro de su contorno, se trasmataba o disolvía, desarraigándolo de la realidad que era uno de sus constituyentes psíquicos. Por lo demás, nada decía a las masas inmigrantes, internas o externas, que entraban a un escenario con el cual no tenían una historia común y al que por tanto tiempo contemplaban, por el largo tiempo de su asentamiento, como un universo ajeno. Hubo por lo tanto una generalizada experiencia de desarraigo al entrar la ciudad al movimiento que regía el sistema económico expansivo de la época: los ciudadanos ya establecidos de antes veían desvanecerse el pasado y se sentían arrojados a la precariedad, a la transformación, al futuro; los ciudadanos nuevos, por el solo hecho de su traslado desde Europa, ya estaban viviendo ese estado de precariedad, carecían de vínculos emocionales con el escenario urbano que encontraban en América y tendían a verlo en exclusivos términos de interés o comodidad.” (Rama 1984: 95-96)

La literatura no es ajena, señala Rama, a esos cambios, y los manifiesta en diversos textos. En medio de todo ello, surge la pérdida de lo idílico, y surge el extrañamiento como un producto inevitable de estas transformaciones urbanas:

“No obstante, el problema era más amplio y circunscribía a todos: la movilidad de la ciudad real, su tráfico de desconocidos, sus sucesivas construcciones y demoliciones, su ritmo acelerado, las mutaciones que introducían las nuevas costumbres, todo contribuyó a la inestabilidad, a la pérdida de pasado, a la conquista de futuro. La ciudad empezó a vivir para un imprevisible y soñado mañana y dejó de vivir para el ayer nostálgico e identificador. Difícil situación para los ciudadanos. Su experiencia cotidiana fue la del extrañamiento.” (Rama 1984: 96)

Señala Rama que la literatura, si bien no puede ser sometida a la prueba de la verdad, pasa por un alto grado de coherencia cuando trata de dar cuenta del entorno. Desde tal punto de vista, su legitimidad no depende del carácter de reflejo, aunque sí se convierte en un importante producto de ese referente, de ese entorno que le da lugar.

Lo cierto es que Rama apunta a que la ciudad se expande, y con ella sus conflictos o problemáticas, lo mismo que sus virtudes y aciertos. Las soledades hostiles que se encuentran en esta, como centro de dominación, se manifiestan en la colectividad, y la ciudad se convierte, así, en el centro de todo. Esa sociedad de doble moral se hace evidente sin importar en dónde se encuentren los sujetos, si es en la casa o fuera de ella. Las imperfecciones morales responden a los hombres y mujeres, lo mismo que las virtudes. La conducta del hogar puede no corresponder a la que se manifiesta fuera de ella, pero esto no establece grandes diferencias. Llevado al plano de la ciudad, es una situación similar. La ciudad se convierte en centro de contradicciones entre las instituciones, lo mismo que entre los sujetos. En medio de todo ello, el proceso de despoblamiento de las casas y la aparición de negocios, bares, oficinas, tiendas, salones, restaurantes, etc. se va volviendo cada vez más marcado:

“En tanto la “gente decente” comienza su traslado hacia las urbanizaciones o colonias alejadas del viejo casco urbano, y en tanto la inmigración amplía los suburbios, se conserva en un nivel de mayor especificidad el reducido espacio céntrico donde funcionaba la city.”
(Rama 1984: 156)

Finalmente, si vamos a una novela como *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso, nos encontramos con otro tipo de ciudad, construida desde el espacio de la imaginación, desde el mundo que circunda el horror que se oculta al personaje, monstruoso por lo demás, para construirle una “normalidad” donde no la hay, de forma que se le rodee de otros monstruos como él para dar paso a otro universo, microuniverso, en el cual este va creciendo y “aprehendiendo” el mundo. De tal forma, el monstruo se presenta como el de afuera, ya no como él y los suyos, sino desde un espacio diferente. La ciudad, desde esa perspectiva, más bien pone en evidencia que todo el entorno es monstruoso, y la deformidad no está en el espacio de la “micro ciudad”, sino en todo lugar. No es lo físico sino la totalidad de un mundo de miseria como el que nos presenta Donoso en esta voluminosa novela. Es un mundo de hombres

y mujeres marcados por la marginalidad, donde las viejas viven insertas en la más profunda miseria, mientras dependen del favor de los otros para apenas sobrevivir.

La ceguera y la mirada como espacios de discusión (el caso de la literatura)

Referirse a estos dos aspectos es el gran eje de discusión de este trabajo. De allí, que la referencia a teóricos y estudiosos de la mirada, y por ende de la ceguera, obliga a la referencia importante de estas dentro del marco teórico. Este tema ha sido propio de la literatura a lo largo de siglos, y no son pocos los personajes signados por la ceguera que han debido enfrentar el mundo en el cual les ha tocado vivir. De allí que recurrir a la teoría en relación con estos adquiera una relevancia mayor para nuestro objetivo, pues es la forma de penetrar en el espacio que ha permitido la referencia a estos.

Es ese el punto de partida que ha de delimitar el horizonte en cada una de las novelas, y el estudio de las tres. El acercamiento filosófico como un paradigma vital para el estudio de tres textos literarios. Disciplinas afines, con posibilidades abiertas de diálogo. Lograr ello es ya un paso importante en nuestro objetivo.

La ceguera y la mirada están cercanas, pues si bien no son lo mismo, una y otra existen por su relación de divergencia: la mirada implica también una ceguera, y la existencia de esta última presupone que existe algo que me permite fijar los objetos de una manera, y dar cuenta de ellos, de las cosas, de los otros sujetos, que corresponde, por lo tanto, a la mirada.

Filósofos como Maurice Merleau-Ponty, con *Lo visible y lo invisible* (1970), fundamentalmente, y Jean Paul Sartre, con “La mirada”, en *El ser y la nada* (1998), entre otros, constituyen los principales críticos de la discusión en torno al concepto de la ceguera y la mirada que mueven esta investigación, por lo cual se han de constituir en el basamento teórico de este trabajo, sin dejar de lado la referencia a otros estudiosos que han abordado una temática similar. Ello nos permite reafirmar, por lo tanto, la importancia de estas perspectivas teóricas que sustentan el fin primordial que se persigue con el tema planteado.

La mirada no solo es una percepción, sino que es también un proceso desde el cual se construye y se define al Otro, y que nos define, lo que la lleva a establecerse como no inocente, como no mero lugar de encuentro o desencuentro, sino como espacio de explicación y percepción que se produce desde la totalidad o parcialidad que esa

mirada ocasiona. Por ello, si bien se mira, al tiempo en que este acto se realiza, también se construye y nos construimos desde ese espacio en el que el asir al otro nos ubica.

Lo anterior implica que esta mirada no se manifiesta únicamente desde lo que se ve, sino también desde lo oculto, lo que puede incluir la ceguera propia, pero que no obvia este proceso de construcción que se da desde un más allá de lo meramente físico.

La mirada implica, por lo señalado, la presencia de lo visible y la alteridad, pues es la presencia de otro que no soy yo, y que puede no serlo ni aun ante el espejo, pues lo que se mira es siempre la presencia de algo o alguien que está más allá de mi espacio. El ámbito de lo escópico adquiere, de tal manera, un sitio vital dentro de esta conformación. La mirada es un acto de construcción desde el cual nos conformamos y formamos en relación con lo mirado, con lo construido y (de)construido. A partir de ella leemos, pues la mirada en sí es también un tipo de lectura desde la que (d)escribimos lo otro, como lo señalamos cuando nos referimos al concepto de mirada y ceguera desarrollados en este trabajo. La “vista” se posa en el objeto y lo captura, pero la “mirada” va más allá de ese simple acto y en ese momento escópico, como se ha apuntado, se produce el acto mismo señalado, en el cual participan eventos que van más allá de la mera contemplación.

Cabe preguntarse en relación con el momento en el cual hay desposesión de la mirada; lo que emerge es un efecto de oposición de esta, como lo es el de la ceguera, que en ambos casos son metafóricas más que físicas. Si mirar es ver más allá de ese mero acto físico, entonces la ceguera se constituye en una desposesión de ese acto desde el cual lo que emerge no es ese acto como tal, sino más bien el efecto contrario, en tanto carencia de esa lectura, la cual, no obstante, puede funcionar en otro plano, lo cual no obvia, con ello, el proceso de lectura que se ha indicado para la primera. En otras palabras, ambas pueden participar de la lectura y la interpretación, pero igual puede inducir a error si miran o enceguecen de manera equivocada.

La pregunta es, por lo tanto, mirar... ¿desde dónde? Y si no se mira, igual surge la interrogación... ¿desde dónde no se mira o deja de mirarse? ¿Cómo se ha de manifestar ese proceso de construcción de la palabra o del discurso en el plano de la mirada o de la ceguera? En ambos momentos el proceso de producción no permanece ajeno pues existe un motivo presente o carente para mover a tal acto. De la misma forma puede pensarse si el proceso alcanza a funcionar con las dos manifestaciones

presentes, y si en algún momento pueda darse un cruce entre estas, pues por lo general una desplaza a la otra o viceversa. Este es también un momento de construcción.

Lo cierto es que la mirada describe una construcción de la cual no permanecen ajenos los sujetos. Mirar es mirarse, y en ello puede incluso manifestarse un sentimiento de lo ominoso en tanto se mira no solo lo deseado sino también aquello que puede permanecer oculto pero que, en definitiva, se evidencia en algún momento. La mirada es el espacio del conocimiento, pero también del engaño, de la sujeción. Quien mira está asiendo el mundo de una determinada manera, solo que desde su visión o percepción, lo cual también implica una posición ante y desde el discurso, que incluso puede ser diferente de otra, pero mirada al fin.

En el caso de Fernando, por ejemplo, para no mirar(se), se refugia en la ceguera interna, por lo cual no mirarse es perderse, internarse en los túneles de su no-realidad, que viene a materializarse en los desagües de Buenos Aires, de las cloacas oscuras y malolientes, que en definitiva le sirven para evadir una pestilencia mayor: la suya, lo que lo lleva a culpar a los demás del horror y la hipocresía en que viven y rechazar la propia, aun cuando la reconozca en otros momentos.

El hecho de que se mire lo que aparentemente es lo mismo en tanto objeto único no implica necesariamente la misma mirada, pues la interpretación u opinión respecto de ese objeto o sujeto puede derivar en interpretaciones que incluso manifiestan serias discrepancias. Se efectúan procesos de lectura, de acuerdo con la percepción o visión de mundo de cada uno ante la experiencia de la mirada. De acuerdo con tal señalamiento, podemos determinar que quien mira se convierte en autor a partir del “contacto” con el objeto. Mirar, por lo tanto, es producir desde el momento en que se interpreta lo visto u observado.

Mirar, entonces, es ser el mismo, pero, paradójicamente, sujeto de cambio en la medida en que la mirada cambia o se transforma.

Sartre

Para Sartre, en *El ser y la nada* (1998), en el apartado referido a “La mirada”, existe reciprocidad entre quien ve al Otro y es-visto-por-él (es decir, la mirada ocurría junto al acto de mirar). Sartre define la mirada como la percepción de un prójimo que se escapa en tanto despliega siempre sus propias distancias en relación con las otras cosas;

todo existe, señala, pero en una huida invisible y fija hacia un objeto nuevo. Así la relación objeto-sujeto se establece a partir de la mirada, de lo visto y del ser visto:

“...si el prójimo-objeto se define en conexión con el mundo como el objeto que *ve* lo que yo veo, mi conexión fundamental con el prójimo-sujeto ha de poder reducirse a mi posibilidad permanente de *ser visto* por el prójimo. En la revelación y por la revelación de mi ser-objeto para otro debo poder captar la presencia de su ser-sujeto. Pues, así como el prójimo es para mí- sujeto un objeto probable, así también puedo descubrirme como convirtiéndome en objeto probable sólo para un sujeto cierto.” (Sartre 1998: 332)

Sartre considera que todo vínculo humano redundante en la rivalidad y el conflicto, inevitable en la interacción que se da con los demás.

Existe una conformación del sujeto no sólo en tanto mira, sino en la medida en que es visto por el otro, el cual devuelve su mirada y lo desplaza de la condición de objeto a la de hombre. Así, para Sartre, el prójimo es quien me mira, y quien confirma que no existo en soledad en el mundo. De tal manera, la mirada no está en los ojos, sino que va más allá de estos como meros objetos oculares, pues indica Sartre que la mirada está sobre mí sin distancia (es decir, escuchar me pone de inmediato ante el objeto, lo mismo que tocar, mientras que el ojo implica distancia (de lejos, de cerca)) pero al mismo tiempo establece distancia, lo que lleva a que esté más allá de la mera visión, pues miro también, apunta, el crujido de la rama o el silencio que se manifiesta a mis espaldas, lo cual confirma que puedo ser visto, y que ocupo un espacio, por lo que la mirada remite de mí a mí mismo.

Traspasa, por lo tanto, lo meramente físico y adquiere otro lugar en la dimensión de las relaciones. Toda relación humana se conforma a partir de esa experiencia de mirar y ser mirado, de acuerdo con Sartre, por lo que el sujeto es siempre un objeto para la mirada del otro. La mirada de ese otro, es decir, la mirada ajena, desposeiona al sujeto en tanto, dice Sartre, la situación se me escapa y me impide ser dueño de la situación. Quien nos mira es el prójimo (que en esa mirada puede descubrir lo no revelado de mi ser, por lo cual me puede atrapar), no es el ojo, señala.

Si pensamos en términos ideológicos, hay una relación construida o que se construye, que asigna lugares, espacios en lo social, posesiona y posiciona. Los personajes de las novelas perciben a partir de la mirada o de la ceguera metafóricas y son contruidos desde esos parámetros. Dentro de las relaciones entre estos, la ideología

es una forma de manifestar esa construcción de la mirada y la ceguera: ¿qué se ve y se deja de ver?, ¿qué se lee y deja de leer?, ¿qué se interpreta y se deja de interpretar?

Para Sartre, la mirada también se desplaza del ámbito de lo establecido para redefinirse incluso a partir de otros sensoriales, de manera que el sonido de pasos es otra forma de ser mirado, lo cual ante mi percepción de ello, me conecta con el *cogito* reflexivo, al adquirir la noción de que hay algo aun (y aún) donde no ha percibido con la vista. Es la mirada del otro que me pone en contacto con el mundo, pues me da existencia, me brinda el Ser, y la mirada del otro me brinda esa trascendencia, señala, sin olvidar que, indefectiblemente, existe una cierta alienación cuando soy mirado por el otro, pues me coloca en una determinada dimensión y posición que escapa de mi control. La mirada para Sartre, ubica, espacializa, pues tal como indica:

“Mi mirar manifiesta simplemente una relación en medio del mundo entre el objeto-yo y el objeto mirado, algo así como la atracción mutua de dos masas a distancia.” (Sartre 1998: 343)

Lo cierto es, señala Sartre, que la mirada del otro, la mirada ajena es lo que lleva a la desaparición de los *ojos* como los objetos que manifiestan ese acto del mirar. Esa mirada es lo que me da una conexión con el mundo:

“La mirada ajena me alcanza a través del mundo y no es solamente transformación de mí sino también metamorfosis total del mundo.” (Sartre 1998: 347)

Debe pues quedar evidenciado, finalmente, que lo que nos mira no son los *ojos* sino el prójimo como sujeto, de acuerdo con su pensamiento, y que nos da ese lugar gracias al proceso de mirada que ejerce. El sujeto se expone a la mirada del Otro, el cual lo confirma, le da identidad, lo descubre:

“Podemos captar ahora la naturaleza de la mirada: hay en toda mirada la aparición de un prójimo-objeto como presencia concreta y probable en mi campo perceptivo, y, con ocasión de ciertas actitudes de ese prójimo, me determino a mí mismo a captar, por la vergüenza, la angustia, etc., “mi ser mirado”. Este “ser mirado” se presenta como la pura probabilidad de que yo sea actualmente este *esto* concreto...” (Sartre 1998: 360)

De esto se desprende que la mirada, el ver, el ser visto, el ser mirado pueden tener una conexión muy fuerte no solo con lo establecido, sino que en términos de texto (literario) se convierten en conectores fundamentales que permiten dar cuenta de los

acontecimientos, del entorno, de lo visto. Si bien el texto se libera, el proceso de la mirada sigue patente, y es allí donde se debe definir cuál es la mirada establecida, cómo funciona esa mirada, y cómo explica lo mirado.

Ello confirma la idea de una construcción dada desde afuera, la cual es revelada por la mirada, como lectura e interpretación de aquello que no solamente miramos, sino que nos mira, nos mueve a la significación y le significamos.

La existencia del colectivo la fundamenta en el hecho de que cada uno se siente objeto de una mirada, la cual cosifica, y reduce a la condición de instrumento o de objeto. La mirada ajena significa mi reducción a objeto, pues es el otro que me mira quien se comporta como el sujeto. Pero ello lleva al hecho de que entonces se confirme que no existe un sujeto sino una pluralidad a partir de esas miradas.

Por citar un ejemplo en Sartre, *A puerta cerrada*, una de sus más famosas obras de teatro, explota el tema de las diversas miradas en la psique personal. Cada uno de los tres personajes que participan de la obra, encerrados en un cuarto, no hacen más que construirse a partir de la mirada que el otro le dedica a lo largo de la obra. Cada cual es el verdugo del otro, al desnudarlo con la mirada. La eternidad que se les adviene al estar encerrados en el cuarto los somete a esa mirada permanente, en donde las dos mujeres y el hombre se hieren a partir de ese descubrirse. La mirada entonces revela. La crítica a la sociedad actual implica la apariencia para poder ser, para mostrarse. La mirada es una construcción, en definitiva. La mirada interrumpe la visión, pues la aparición de la primera implica un proceso hermenéutico, carente en la visión.

En definitiva, la manifestación de la mirada que se construye desde la teoría sartreana, nos permite ponerla en función de las relaciones entre los personajes de cada novela y en el conocimiento y reconocimiento que estos efectúan en cada uno de los desarrollos novelados, y en los espacios en los cuales se construyen como tales.

Merleau-Ponty

El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty apunta en *Lo visible y lo invisible* (1970) que el mundo es lo que podemos *ver* pero que tenemos que aprender a verlo, lo cual implica que debemos hacer o realizar una lectura, un trabajo de cara al entorno.

Esto nos remite a la fenomenología de la mirada y nos da cuenta de la dimensión de esta a partir del pensamiento de este autor francés. Ante ello agrega:

“El mundo es lo que percibo, pero su proximidad absoluta, en cuanto se la examina y expresa, se convierte también, de modo inexplicable, en irremediable distancia.” (Merleau-Ponty 1970: 25)

Lo verdadero de lo que se ve radica en lo *objetivo*, más que en la cosa vista, es decir, proviene más que de mis ojos, de un proceso de distanciamiento que no se define desde los ojos, meros receptáculos:

“El mundo percibido es con arreglo a sus leyes de campo y organización intrínseca, y no, como el objeto, según las leyes de una causalidad “de contigüidad”.” (Merleau-Ponty 1970: 41)

En definitiva, la mediación del pensamiento adquiere una preponderancia que va más allá del espacio asignado de privilegio que se ha otorgado a los ojos, por lo cual ve el ciego y el vidente, pues la construcción de mundo de cada uno se manifiesta desde el acto de pensar, a partir de esquemas cognitivos:

“...es verdad que percibimos la cosa misma, puesto que la cosa no es nada más que lo que vemos, pero no la vemos por el poder oculto de nuestros ojos: éstos ya no son sujetos de la visión, han pasado a formar parte de las cosas vistas, y lo que llamamos visión depende de nuestro poder de pensar, el cual atestigua que aquí la apariencia ha respondido según una regla a los movimientos de nuestros ojos. La percepción es el pensamiento de percibir cuando es plano o actual.” (...). “...la cosa vista es ahora aquello mismo que pensamos ver – cogitatum o noema.” (Merleau-Ponty 1970: 49)

De acuerdo con sus señalamientos, todos percibimos el mundo, el mismo mundo, como objeto indiviso para nuestros pensamientos, que nos hace percibir el mismo triángulo sin importar el lugar en donde estemos, ni el tiempo que nos pueda separar; es la adecuación a una totalidad que nos contiene y nos antecede y que nos permite dar cuenta de algo:

“Veo y siento, y no cabe duda de que, para percatarme de lo que es ver y sentir, es preciso que deje de acompañar el ver y el sentir en lo visible y lo sensible, a lo cual se lanzan, y he de disponer un ámbito que no ocupa y desde el cual resultan comprensibles según su sentido y esencia. Comprenderlos equivale a interrumpirlos, ya que la visión ingenua me ocupa por entero, y el atender a la visión, que se añade a ésta, sustrae algo a la entrega total; además, entender es traducir a un lenguaje de significaciones disponibles un sentido que se hallaba antes cautivo en la cosa y en el mundo mismo.” (Merleau-Ponty 1970: 56)

A pesar de la percepción de un mundo que es el mismo para todos, la de cada uno es particular, pues la mía la vivo desde mi interior, lo mismo que cada cual lo hace con la suya, lo que individualiza tal percepción, pero obliga a construirla también a partir de la mirada de los otros.

La percepción se establece desde el interior de cada sujeto, de acuerdo con lo planteado por Merleau-Ponty, quien apunta que se coincide con los demás en la significación de los pensamientos y en la indivisión de lo ideal, no en la de un mundo en común, numérico, es decir, no es un mismo mundo para todos, sino diferentes percepciones o vivencias de este. El ser adquiere existencia a partir de la posibilidad que otorga el ser percibido por la vista, pues el ver es no ser, pero lo visto es el ser. De tal forma, se manifiesta el ser cuando es visto por mí, lo mismo que mi condición de ser se hace evidente en tanto soy percibido por quien me ve.

Esta relación entre ser y nada es la que permite ir conformando la percepción de cada individuo de cara al mundo, es decir, de cara al ser que le da lugar, que le permite luego darse cuenta de que es “más que nada”, sino que también es “ser” cuando es percibido por otro, en el proceso mismo de la abertura:

“Desde el punto de vista del *Ser y la Nada*, la abertura al ser significa que yo visito al ser en sí mismo: si permanece distante, es porque la nada, el anónimo que en mí ve, mueve ante sí una zona de vacío en la que el ser ya no sólo es, sino que además *es visto*. Mi nada constitutiva es, pues, la que crea a la vez la distancia y la proximidad del ser, la perspectiva como algo distinto de la cosa misma: constituye en límites los límites de mi cuerpo; salva esos límites y aquella distancia...” (Merleau-Ponty 1970: 128)

Existe un acercamiento a las cosas que se realiza con la palpación de la mirada, señala, lo cual va más allá de la mera función de los ojos, pues la “...mirada envuelve, palpa y se ciñe a las cosas visibles.” (Merleau-Ponty 1970: 166). La mirada, por lo tanto, es más que mera contemplación; es posibilidad de acceder a la cosa, al otro, a partir de la idea que da la palpación, lo cual incluye a quien físicamente no ve, pero que igual se halla en el ámbito de la mirada. Los sentidos nos permiten acceder al mundo, y los esquemas cognitivos nos posibilitan comprender esta realidad visual, táctil, etc.:

“...toda experiencia de lo visible se me ha dado siempre en el contexto de los movimientos de la mirada, el espectáculo visible pertenece al tacto ni más ni menos que las “cualidades táctiles”. Hemos de acostumbrarnos a pensar que todo lo visible está cortado en

lo tangible, todo ser táctil está, en cierto modo, prometido a la visibilidad y hay superposición y continuidad no sólo entre lo tocado y el que toca, sino entre lo tangible y lo visible; lo visible está incrustado en lo tangible y, a su vez, lo tangible no es una nada de visibilidad, no carece de existencia visual. Puesto que el mismo cuerpo ve y toca, lo visible y lo tangible pertenecen al mismo mundo.” (Merleau-Ponty 1970: 167)

Sin dejar de lado la vital relación que existe entre el sujeto y el entorno a partir de la construcción y la significación que esa mirada otorga, el autor rescata la especificidad de este proceso, con base en ese ser espeso que se otorga a lo visible:

“Así, sin entrar siquiera en las implicaciones propias del vidente y lo visible, sabemos que, puesto que ver es palpar con la mirada, es preciso que la visión se inscriba también en el tipo de ser que nos revela, es preciso que el que mira no sea ajeno al mundo que mira. Desde el momento en que veo, es preciso que la visión (como tan bien indica el doble sentido de la palabra) vaya acompañada de una visión complementaria o de otra visión: yo mismo visto por fuera, tal como me vería otro, instalado en medio de lo visible, mirándolo a él desde cierto punto. No examinemos de momento hasta dónde llega esta identidad entre el vidente y lo visible, ni si tenemos una experiencia plena de ella o si le falta algo y, en este caso, qué es lo que le falta. Basta con advertir por ahora que el que ve sólo puede poseer lo visible si lo visible lo posee a él, si es visible, si, con arreglo a lo prescrito por la articulación entre la mirada y las cosas, es una de las entidades visibles, capaz, por una singular inflexión, de verlas, siendo una de ellas.” (Merleau-Ponty 1970: 168)

Existe, entonces, una inserción, entre el cuerpo visible y los seres visibles, es decir, entre el vidente y lo visible, lo cual lo lleva a que al ver sea visto, sea objeto de aquello a lo cual ha convertido en su objeto. Por ello, para ser vistos, debemos ver y viceversa. En ese “visible” encuentra Merleau-Ponty una profundidad inagotable, lo cual equivale a decir que lo que vemos no es una totalidad, pues siempre hay algo que escapa, que queda fuera, y que no se logra ver en completitud debido a la profundidad misma que subyace en él. Es como tratar de ver el mar en toda su dimensión desde un solo punto, lo cual se torna inabarcable. Lo importante es que el proceso de comprensión de la realidad o entorno proviene de esta relación. La mirada se refleja a sí misma, lo cual posibilita el hecho de mirar y ser mirado, y de dar significación:

“...la significación es lo que viene a sellar, cerrar y reunir la multiplicidad de medios físicos, fisiológicos y lingüísticos, y a reducirlos a un acto, igual que la visión termina el cuerpo estesiológico;

y, así como lo visible se apodera de la mirada que lo ha revelado y que forma parte de ello, la significación vuelve a caer sobre sus medios y se anexiona la palabra..." (Merleau-Ponty 1970: 190-191)

Dentro de este pensamiento, percibir es hacer diferencia cuando se ve, cuando se mira, lo cual contribuye a reafirmar un lugar en el espacio como vidente, como Ser, que lo es en tanto mira y percibe al otro. Al percibir íntegro y diferencial, es decir, comprendo el entorno, señala este teórico francés.

Se puede ver, pero careciendo de la posibilidad de ver en ese visible, es decir, hay algo en lo visto que no se ve, en lo cual desempeña una función vital la conciencia, como "selectora" de eso que permite ver, mientras no ve otras cosas:

"Lo que la conciencia no ve, no lo ve por razones de principio; no lo ve porque es conciencia. Lo que no ve es lo que prepara en ella la visión de los demás (así como la retina es ciega en el punto desde el cual se distribuyen por ella las fibras que permitirán la visión). Lo que no ve es lo que hace que vea, es su vinculación al Ser, su corporeidad, los existenciales por lo que el mundo se hace visible, la carne en que nace el objeto." (Merleau-Ponty 1970: 298-299)

El cuerpo, indica, es aquel que permite, en tanto mirada, establecer distancia con lo que le rodea, pero en la medida en que da cuenta de ese exterior, y se convierte en lugar de emergencia de una visión:

"...el cuerpo no es simplemente un ser visible de hecho entre los seres visibles, es visible-vidente, o mirada. Dicho de otro modo, el tejido de posibilidades que cierra lo visible exterior alrededor del cuerpo vidente mantiene entre ambos cierta distancia. Pero esta distancia no es un vacío, lo llena precisamente la carne como lugar de emergencia de una visión, pasividad portadora de una actividad —y también distancia entre lo visible exterior y el cuerpo que constituye el relleno del mundo." (Merleau-Ponty 1970: 326)

La relación con el mundo, con esto que se hace visible porque es capaz de ser visto y de verme, es por lo que existo, pues soy visto y pensado por este.

Si bien el principio comparte algunas ideas con Sartre, lo cierto es que luego se va separando de las ideas fenomenológicas de este, lo que produce en definitiva conflicto entre ambos. Para él, ser un cuerpo es estar unido a un mundo determinado, lo cual no lo hace ajeno al mundo, por lo que la percepción es siempre encarnada, existente en un contexto o situación determinados. La percepción obedece, para

Merleau-Ponty, a un número infinito de perspectivas mezcladas entre sí a partir de un estilo determinado. (6)

La idea, por lo tanto, es llevar al análisis el concepto de lo que representa la mirada y la distancia como constructores de la identificación del entorno y de las relaciones entre los sujetos (en este caso los personajes). Una distancia, desde la mirada, que permite conocer y aprehender el espacio en el cual se mueven, y por ende conocer el tipo de relaciones que se fragua entre estos.

Desde el psicoanálisis

Para Freud, en “La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis” (1986), por su parte, el mirar deriva originariamente del acto mismo del tocar, lo cual ya nos establece una relación con estos otros pensadores y teóricos, pero en definitiva, no deja de pasar el tamiz de la mirada por ese espacio en el cual confluyen los sentidos.

La mirada es la función escópica desde la cual los sujetos se mueven. Dentro de esa aserción cabría preguntar: ¿Qué es lo que mira o deja de mirar el ciego? ¿Qué mira o deja de mirar el vidente? Ya Lacan ha de señalar en el Seminario XI:

“En lo visible, la mirada que está fuera, me determina intrínsecamente”, y también “Por la mirada entro a la luz y de la mirada recibo su efecto.” (Lacan 2001:113)

De acuerdo con lo anterior, de nuevo cabe la interrogante en relación con la mirada y el lugar que ocupa el sujeto desprovisto de ella ante el Otro por el cual es mirado sin poder mirarlo. Lo cierto entonces es que mirar es asir algo que va más allá del mero acto, y que deviene vital dentro de los procesos de transformación, de interpretación.

Sandra Jiménez en “La mirada: el sostén de un deseo” indica lo siguiente:

“Este imaginario a través de la mirada, recubre al ser, lo somete al deseo, a depositaciones, trayectorias, identificaciones, le da un lugar dentro de lo que serán sus semejantes, su prójimo.” (Jiménez 1994: 63),

en otras palabras, le da configuración al ser, lo ubica, lo posiciona, para indicar de inmediato:

“La pulsión escópica nombrada así por Jacques Lacan, bordea al ser, le ofrece su primera piel, lo instaura, en las cadenas de significantes de

la cultura, lo somete a la vida, a sus avatares, y deja la pulsión de muerte en silencio.” (Jiménez 1994: 63)

La mirada, por lo tanto, proviene desde el Otro, por lo cual la existencia de ese Otro adquiere un lugar preponderante dentro de este proceso de instauración en la cultura. La mirada es la marca, de alguna forma, de la identidad, por lo que de nuevo se debe establecer el lugar del ciego dentro de esta perspectiva. Mirar es dar lugar, es dar espacio, es construir desde un sitio en el cual esa mirada ha de permitir también una posesión, que no es solo la de lo mirado, sino desde lo mirado, como proceso mutuo. Ello no impide, no obstante, que una mirada responda a un objeto y construya una “verdad”, pero que asimismo se convierta en una trampa desde la cual se mira, se establece la emergencia de esa luz que bien puede conducir a una falsa percepción en la medida en que se da cuenta de una trampa revestida de “verdad” sin que se pueda efectuar la diferencia, pues cada sujeto utiliza encuadres, puntos de vistas para mirar:

“La apropiación selectiva de la luz legitima ciertas miradas y estigmatiza otras. Este ejercicio de apropiación y estigmatización está plasmado en imágenes narradas según concepciones colectivas de temporalidad, evidencia, autoridad y validez” (...) “El giro iluminista, la iluminación de las trampas, no pertenece al orden de los opuestos morales sino a evidenciar la condición de eso que nos impone condiciones y crea hábitos de dirección de la mirada, de visualidad obligatoria”. (Fragomeno 2003: 15-16)

Lo anterior no hace más que confirmar efectivamente que la mirada privilegia una determinada construcción del mundo. No constituye por sí misma una garantía de construcción de “verdades” o “realidades” incuestionables. Es una manifestación desde la que los sujetos dan cuenta de un entorno socio-histórico, en el cual las visiones de mundo se vuelven múltiples.

Lo cierto es que socialmente los sujetos se construyen desde diversos ámbitos, con particularidades que contribuyen a delimitarlos de acuerdo con las circunstancias que el entorno les circunscribe, y a partir de las que se conforman como tales.

El concepto de lo mirado no puede desligarse de esa realidad que circunda a los sujetos y desde la que se construyen y se interrelacionan:

“El proceso del pensamiento que indica la existencia de una elaboración y la elección de un objeto, así como su abstracción, es difícilmente separable de la historia del sujeto y de la manera como ésta se ha constituido.” (Roth 1997: 75)

Esto nos permite, por lo tanto, dar espacio a la idea de la importancia que la construcción de lo mirado reviste desde ese espacio de la mirada.

El ver, el mirar, el construir ese lugar que se establece a partir de la mirada es lo que comporta, en definitiva, la relevancia que ello adquiere:

“Es en el mostrar, en el dar a ver, que el sujeto puede *ver* aquello de lo que es cautivo. Al darle una forma a *eso* no es solamente el objeto, elemento del conflicto que emerge, sino también la emoción a la que está vinculado.” (Roth 1997: 113-114)

El sujeto, de acuerdo con Lacan, percibe la apariencia, pero siempre queda algo que no ve, y que está más allá de esta, que corresponde a lo oculto. La mirada siempre deja algo oculto, por el hecho de que no puede mostrarlo todo. Se ve la apariencia, lo demás exige una explicación, debe ser explicado en tanto no está explícito.

En algún momento, Lacan ha de referir también al concepto de mirada que se establece en Sartre, y que confirma la existencia del que mira y es mirado, para lo cual ha de señalar:

“La mirada, tal como la concibe Sartre, es la mirada que me sorprende, y me sorprende porque cambia todas las perspectivas, las líneas de fuerza, de mi mundo y lo ordena, desde el punto de nada donde estoy, en una especie de reticulación radiada de los organismos. Lugar de la relación del yo (*moi*), sujeto anonadante, con lo que me rodea, el privilegio de la mirada es tal que llega a hacerme escotomizar, a mí que miro, el ojo de quien me mira como objeto. En tanto estoy bajo la mirada, escribe Sartre, ya no veo el ojo que me mira, y si veo el ojo, entonces desaparece la mirada.” (Lacan 2001: 91)

Por otra parte, el concepto siniestro que reviste la mirada al ser devuelta, ya no solo cuando se mira, se manifiesta, de acuerdo con Jean-Pierre Vernant, en *La mort dans les yeux* (1990), texto en el cual la imagen, la figura de la Gorgona como la diosa del mal, claramente define la muerte de todo aquel que reciba su mirada, en una simbología clara de que la devolución de esta, la contemplación de lo otro, puede ser un signo de muerte, en tanto se desprende de una (re)significación que surge de cada sujeto. De tal manera, percibir la mirada y ser percibido desde esta, no es siempre simplemente conocer, sino poseer el horror que esta mirada le devuelve o le induce. Ello sin dejar de lado el hecho de que, como señala Vernant, esta mirada implica un desgarramiento, una proyección de la alteridad que se produce en el mirante el cual,

lógicamente, ya no ha de ser el mismo, sino que pasa por un proceso de transformación, en el cual puede asir lo más oscuro y negativo en esa mirada. Por lo tanto, simbólicamente, asir esta mirada es aprehender el horror de una alteridad que está ante el sujeto y que se le des-cubre, se le hace evidente, aun con todo su horror:

“La face de Gorgo est l’Autre, le double de vous-même, l’Étrange, en réciprocité avec votre figure comme une image dans le miroir (...), mais une image qui serait à la fois moins et plus que vous-même, simple reflect et réalité d’au delà, une image que vous happerait parce que au lieu de vous renvoyer seulement l’apparence de votre propre figure, de réfracter votre regard, elle représenterait, dans sa grimace, l’horreur terrifiante d’une altérité radicale, a laquelle vous allez vous-même vous identifier, en devenant pierre.» (Vernant 1990 : 81-82)

Mirar es pasar por el tamiz de la significación aquello que es mirado y que devuelve la mirada:

“Ver no es, para los analistas, lo mismo que mirar. En la experiencia del análisis, en el dispositivo analítico, no se ve pero se mira, y estos son momentos muy presentes en la práctica del analista.” (Nasio 2001: 20).

Para Juan David Nasio, el ver va del yo a la imagen de la cosa, mientras que el mirar es un acto provocado por una imagen que viene de la cosa hacia nosotros. En otras palabras, ese mirar se despierta fuera de nosotros. Tal mirada corresponde a lo que en la disposición analista-paciente se lleva a cabo, pues si bien ambos ven, lo cierto es que durante el proceso de análisis lo que se construye es una mirada, pues la visión de ambos no se cruza si está el segundo en el diván, lo cual no impide, sino que más bien fortalece, el proceso de lectura e interpretación.

El entorno condiciona los actos de los sujetos, por lo cual este responde a ese contexto de acuerdo con la relación especular a la cual obedezca. No siempre hemos de ser capaces, por lo tanto, de mirar, sino que en ocasiones hemos de ver, y quizás veremos aquello que esperamos ver, no lo que resulte de esa “sorpresa” que depara la mirada:

“...ver –no mirar, ver- es sinónimo de prever, de imaginar lo que uno espera; ver es siempre esperar aquello que se va a ver; no hay sorpresa en el ver, porque se trata de algo que se relaciona con el reconocimiento, entonces nunca hay sorpresa en el ver; se trata de estar siempre a la espera de encontrar en la imagen de las cosas visibles y pregnantes nuestra propia imagen.” (Nasio 2001: 45)

La mirada, entonces, "...opera cuando una luz en el exterior centellea, titila y nos impide ver; digamos así, cuando estamos ciegos en la consciencia, miramos en el inconsciente." (Nasio 2001: 49).

Por lo tanto:

"El acto de mirar es un acto que no es hacia fuera. "Ver" era ver de nosotros hacia la imagen. Mirar no es de nosotros hacia la imagen, el mirar es un circuito interno en nosotros. Es un circuito que no tiene objeto exterior sobre el cual practicarse. Ahí nos separamos mucho, muchísimo, de lo que puede decir un oftalmólogo.

Mirar no es mirar un objeto. Un cuadro no es mirado, es visto. Pero si el cuadro me encandila yo estoy en un momento de pulsión escópica. Pero esa pulsión escópica no está puesta en el cuadro, no es que se meta al cuadro, está construida en el cuadro. Pero, el cuadro en sí no es el objeto de la mirada." (Nasio 2001: 136)

De acuerdo con todo lo señalado, Assoun, otro de los críticos y psicoanalistas que ha abordado esta temática de la mirada (y la ceguera), igualmente concluye en esa mirada que no está en los ojos, sino en un más allá del sujeto, que se extiende a sus otros sentidos, y que coloca en el mismo plano tanto al ciego como al que no lo es (en términos de visión):

"...también se ve con otra cosa que el ojo –como estos fascinantes "ocelos"- o con la piel, y que por lo tanto podría verse sin mirar..." (Assoun 2004: 49)

Se mira cuando se recibe todo el peso de lo visible, pero que además implica que hay algo que se "manifiesta invisible" tras ese visible, en lo cual Assoun, psicoanalista y profesor de la Universidad de París VII, concuerda con Merleau-Ponty. Debe mirarse algo, para que inmediatamente otra parte quede oculta, tras ese visible que está allí golpeando. La captura del mundo está allí en esa mirada, de la cual dan cuenta los ciegos y los videntes, porque el proceso de mirada desdice a la visión desde ese punto de vista.

Finalmente, Mario Gennari, docente e investigador italiano, autor de gran cantidad de textos relacionados con la educación, la semiótica y la estética, propone la mirada de acuerdo con lo señalado por Roland Barthes, en *Lo obvio y lo obtuso*, de 1982, al cual cita en la medida en que en ambos la mirada es un paso sinestésico que da cuenta del entorno:

“...la mirada provoca sinestesia, es decir, el fenómeno según el cual una percepción sensorial (por ejemplo, el olfato) desencadena otras modalidades sensoriales (aspirando el olor del incienso, “veo” una iglesia). “Todos los sentidos”, deduce Barthes, “pueden, por tanto, “mirar”, e, inversamente, la mirada puede oír, escuchar, probar”. La mirada siempre implica “todo” un *yo* y explica “todo” un *mundo*.” (Gennari 1997: 38-39)

Reiteramos la necesidad sinestésica propia de la mirada para llevar a cabo la lectura de cada sujeto en su relación social:

“Aceptar la idea de que la vista sea solamente un sentido y la visión una modalidad sensorial nos parece ahora algo muy limitado. Las operaciones de recepción y de generación en las que se basa la visión son posibles gracias a una compleja actividad que lleva a cabo la mirada y que se resume y engloba en el término “interpretación”. (Gennari 1997: 68)

El mirar implica pasar por el filtro de una devolución de esa mirada, que me confirma y me da lugar, un espacio en ese entorno en el cual me muevo, pues, tal como lo ha señalado el psicoanalista británico D. W. Winnicott:

“Advierto que vinculo la aperccepción con la percepción al postular un proceso histórico (en el individuo) que depende del ser visto:
 Cuando miro se me ve, y por lo tanto existo.
 Ahora puedo permitirme mirar y ver.
 Ahora miro en forma creadora, y lo que apercibo también lo percibo.” (Winnicott 2003: 151)

Lo que se mira bien puede ser también no solo percepción como tal, sino motivo de rechazo. El ciego puede ser concebido como una especie de desecho por lo cual es marginado, es expulsado, queda sobrando en el entorno en el cual se mueve. Es un ser abyecto, como señala Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1989). El abyecto está caracterizado por la vileza, por el desprecio que hacia él se tiene, por lo cual el marginal, efectivamente, queda recubierto por este calificativo, y lógicamente, dentro del entorno de la ceguera (o cualquier otra causa que lo asimile dentro de lo deleznable social), todo aquel que se vea rechazado, expulsado socialmente, ha de sufrir el mismo proceso.

En resumen, para nuestro interés en este trabajo, tanto la mirada como la ceguera son conceptos relacionados directamente con la lectura e interpretación de cara al entorno en el cual se mueven los personajes. La ceguera es la incapacidad metafórica o

simbólica de enfrentar lo que se ve con los ojos, y de interpretar el horror de la relaciones entre los distintos seres humanos. La mirada, por su parte, es esa posibilidad, simbólica también, de leer, interpretar, conocer de acuerdo con otros parámetros más allá de los fijados por la vista, por los ojos. Se puede mirar lo que otros no, en tanto ello signifique una evasión, una escapatoria a lo que no se desea “ver”, en otras palabras, se mira cuando se quiere ser ciego ante una situación de rechazo, por lo que al mirar estoy rehuyendo algo, estoy dejando de ver otra cosa, o estoy imposibilitado de ver algo más, por lo cual soy ciego y miro al mismo tiempo. El ciego *metafórico*, por lo tanto, no puede mirarse a sí mismo.

Capítulo I

Las novelas y la urbe: un espacio para lo siniestro

Consideramos importante, antes de iniciar con la exposición, ofrecer un resumen de cada una de las tres novelas, con el objetivo de presentar estas a quienes, por una u otra razón, no han podido efectuar una lectura de una, de dos o de las tres novelas. Se ha de notar, en cada uno de estos resúmenes, el peso de lo urbano como espacio de desarrollo de cada una de ellas.

Luego, pasaremos al análisis de los textos, de manera comparada, con el fin de establecer los acercamientos y diferencias en la concepción de lo que significa lo urbano, lo siniestro, lo grotesco, lo absurdo y lo monstruoso como manifestaciones que se derivan de cada uno de los espacios novelados.

Esto ha de permitir presentar las grandes líneas que definen las relaciones a partir de las cuales se presentan y desenvuelven los personajes, tales como Jerónimo, Fernando Vidal Olmos o el grupo de los ciegos, como se presenta en las tres novelas que abordamos.

Argumento en *Ensayo sobre la ceguera*

Una ceguera que se va posesionando de cada habitante de la ciudad, innostrada (innominada) por lo demás, lo mismo que cada uno de ellos, se va convirtiendo paulatinamente en un calvario para todos, pues de igual manera ataca a hombres, mujeres y niños, sin distinción de razas, colores, profesiones, religión, condición social, etc. y los reduce a una condición casi infrahumana, en medio de un entorno que los apabulla.

Al principio de la ceguera, las primeras víctimas son llevadas a un manicomio. Luego, conforme el mal se va extendiendo, se usan instituciones, tales como hospitales, cárceles, escuelas y otras que sirvan como reclusorios, con el fin de aislar a los ciegos de los que ven, en un intento por buscar una cura y, mientras tanto, tratar de evitar la propagación de la enfermedad.

En el manicomio, en el cual se desarrolla la mayor parte de los acontecimientos relacionados con la ceguera que se les viene encima y que los lleva a ser coaccionados por la sociedad, se ven oprimidos no solo por los miembros del ejército, aterrizados por la amenaza de los ciegos y el posible contagio. Estos les entregan los alimentos a los

ciegos, pero los dejan sin protección alguna al interior del edificio, por lo cual se produce un ambiente infernal, en el cual los propios ciegos, y los que en inicio ven, comienzan un estira y encoge por la posesión de los alimentos, siempre insuficientes para la gran cantidad de internos que se va presentando cada día. Llega un momento en el cual los ciegos que pasan a apoderarse de las raciones diarias de alimentos, no solo obligan a un pago por estas, sino que incluso obligan a las mujeres a entregárseles sexualmente a cambio de comida. Esto degenera en un ambiente de caos casi insostenible, en medio de la pestilencia, las continuas muertes, el hambre, los pleitos internos, mientras la milicia permanece ajena.

Alguno de los tantos grupos que se forman dentro de una de las salas está constituido por un médico oftalmólogo, una joven prostituta, un viejo carente de un ojo, un niño bizzo, un joven matrimonio en el cual se encuentra el primer hombre que queda ciego justo al iniciar la novela, mientras se halla esperando la luz verde del semáforo, y la esposa del médico, la única, por lo demás, que nunca pierde la vista, pero que contempla con horror los acontecimientos que se van dando, por lo cual desea, en ocasiones, también quedar ciega para no mirar tanta degradación.

Esta última asesina al jefe de los ciegos malos, lo cual trae otros problemas que llevan, finalmente, a que otra de las ciegas de ese pequeño grupo incendie la sala en la cual se encuentran los ciegos malvados y les cause la muerte, incluida ella, es decir, la incendiaria. Cuando todos los demás corren en busca de ayuda, se dan cuenta de que los soldados han abandonado los puestos, por lo cual huyen sin miedo de ser acibillados por estos, como ocurre con algunos al comienzo al intentar acercarse a aquellos en busca de ayuda.

Ya en la ciudad, inician el proceso desesperado de encontrar alimentos, y de buscar, en las casas respectivas del pequeño grupo, no solo refugio sino también comida, así como a los parientes respectivos. Por ello van a la casa de la joven de lentes oscuras, es decir, la prostituta; luego van a la casa del médico y de su esposa (la mujer que aún puede ver), y finalmente van a la casa del joven matrimonio, la cual se halla ocupada por un escritor y su familia, que se han refugiado mientras tanto en ella. Todos en la misma condición de ciegos. La casa de la muchacha está semi desocupada, pues en ocasiones la ocupa una anciana, vecina de los padres de la joven, y que, al igual que todos los demás, llega al grado de alimentarse con desechos y con carne cruda, al no

tener forma de cocinarla. Esta al final ha de morir lo mismo que muchos otros ciegos que deambulan por las calles y que son devorados por los perros, ratas y otros animales.

Si bien al inicio encuentran una bodega llena de alimentos, esta luego es descubierta también por los ciegos que deambulan, y en una de esas incursiones estos otros ciegos mueren dentro de la bodega, al ser incapaces de moverse con propiedad, por lo cual unos aplastan a otros, los cuales no pueden salir del encierro y mueren dentro o quedan atrapados. El horror de la mujer que ve es mayúsculo, por lo que intenta reponerse dentro de una iglesia a la cual la lleva el marido, y allí descubren que todas las imágenes han sido vendadas, para que no puedan ver, y las pinturas han sufrido algo similar, al pintarles los ojos, pues ello es indicio de que si los seres humanos no ven, es porque tampoco las divinidades lo pueden hacer.

Finalmente, en la casa del médico y su esposa, ya un poco repuesto el grupo, poco a poco empiezan a recuperar la vista, lo cual les da una nueva esperanza, pero también han debido pasar por un proceso de aprendizaje de solidaridad que les ha permitido conservar su condición como seres humanos, a diferencia, al parecer, de los grupos o sujetos ciegos que se han degradado al extremo de cometer la barbarie que presenta la novela en largos tramos. La unión como pareja de la muchacha y el viejo de la venda, revela que en medio de la desgracia, los personajes se vuelven sensibles, y cambian su percepción de las cosas y de la vida, para terminar ennobleciéndose y evolucionando, en medio del desastre de lo que ha quedado de la humanidad y del medio en el que poco antes se han movido y del cual se han servido.

Argumento de *Los Peor*

Inicia con la llegada de Jerónimo Peor a la casa de su hermana Consuelo, después de haber pasado por una formación de carácter religioso en un mundo y un momento en el cual parece sobrar de cara al contexto en el cual ha de vivir, por lo que la marca de la locura, ante los demás, es lo que lo ha de acompañar permanentemente. Es expulsado de diferentes monasterios cuando los monjes ya no lo soportan, pese a lo cual se habla de la brillantez que lo ha caracterizado en su juventud, en cuanto al dominio del latín y de textos clásicos, hasta que la enajenación ha empezado a poseerlo. Su llegada a la pensión se da más por casualidad que por otra cosa, pues el mismo Jerónimo creía que su hermana había muerto, y la llegada a la “pensión” no es más que su deseo de

vivir en algún lugar, al menos por el momento, mientras termina de ubicarse en un mundo en el cual la diferencia ha de ser la nota predominante para su relación con los demás. Es su hermana quien lo reconoce a pesar de la barba y de la cara de anciano, por lo cual lo recoge y le da un lugar en su casa, en donde también se encuentra el marido de esta, enfermo e imposibilitado para trabajar.

La formación de Jerónimo, sólida si se quiere, aunque desordenada y muy propensa también a interpretaciones fuera de todo orden lógico, en otras ocasiones contribuye a reafirmar ante los otros y otras el carácter de locura que lo reviste. Al llegar al prostíbulo en el que se desempeña como cocinera su hermana, las muchachas que viven y trabajan allí continuamente “ponen a prueba” su paciencia y virtud, aunque todo dentro de un carácter de convivencia y armonía que refuerza el valor que se erige desde el lugar en el cual la sociedad establece el vicio. Con el tiempo llega al “nuevo hogar” una joven en estado de embarazo, la cual es acogida por todos como parte de la familia. Cuando da a luz, el niño, contaminado por el consumo y exposición a agroquímicos por parte de su madre, nace con un solo ojo, por lo cual pasa a llamarse Polifemo y es acogido por Jerónimo como su discípulo, y casi como un nieto, por lo que el pequeño recibe la formación particular de este. El nombre, por lo demás, le es conferido por el propio Jerónimo, el cual ve en el niño un nuevo signo de los tiempos, más que una víctima de los pesticidas.

Por su parte, Jerónimo recorre las calles josefinas, interpretando a su manera, y haciendo toda la “esencia” de la ciudad, aprehendiendo cada uno de sus espacios, edificios, parques, bares, mercados, tiendas, y todo lo demás que pueda encontrarse durante sus recorridos. Ello le va permitiendo adquirir una noción de lo que la urbe significa, pero la cual comprende desde su muy particular visión de mundo, a diferencia de los demás, de los cuales se diferencia claramente. Pero cuando encuentra a don Félix y a su perro, ambos ancianos y ciego el primero, se ve influido por la percepción del mundo que ha quedado en la memoria del antiguo vendedor de lotería y aprehende ese mundo y lo reconstruye en su mente, por lo cual “deambula” por las calles de antaño, y los edificios de un ayer idílico y mejor en compañía de estos, y luego en solitario cuando estos mueren.

Ello significa una nueva incorporación a su espacio de experiencias, lo cual le permite desplegar su mundo en otra dirección, y contraponerlo al otro en el cual vive.

Cada uno de los edificios antiguos ya demolidos o de los que apenas quedan trazos, van emergiendo no solo de la descripción que hace el anciano a Jerónimo, sino que en este también se va conformando ese pasado, que amenaza con desplazar al presente, en tanto significa un remanso en medio del caos. Es la reconstrucción de un mundo en el cual ya no caben las esperanzas, pero del que queda el recuerdo y la imagen de lo ido como el tiempo de lo mejor, de lo irretornable (lo cual acerca el texto, de alguna manera, a la añoranza que se manifiesta en el modernismo). Jerónimo aprende a sumergirse en ese nuevo espacio que se le abre, lo que termina convirtiéndolo en un experto de ese San José antiguo.

Al crecer el pequeño Polifemo, se ve expuesto a la compañía de los demás niños, “chapulines” y otros que va conociendo al lado de Jerónimo, por lo cual va cambiando su percepción del mundo, pues hasta ese momento lo que conoce lo ha aprendido de su “maestro” Jerónimo, el cual le ha “obsequiado” una imagen del mundo en el cual se mueven, pero desde la perspectiva del extravío del anciano y de su visión de mundo. Después de haber sido marginado y encerrado en su casa, por parte de su madre, empieza a conocer otro mundo y se permea de él. Hasta ese momento incluso había sido bilingüe en cuanto al manejo del español costarricense y al latín, los cuales usaba sin distinción.

Luego enferma y paulatinamente va quedando en estado vegetal, lo cual interpreta Jerónimo como una conversión en árbol, y que termina creyendo sin discusión alguna, por lo cual le otorga una reidentificación, una transformación producida en el pequeño. Para ese momento, ya no existe cura para el niño, por lo cual los cercanos a Jerónimo le hacen creer lo de la metamorfosis, la cual este acepta sin problema alguno. Es así como inicia un proceso de identificación con el árbol de limón en el que cree que se ha convertido Polifemo. Algunos días después Jerónimo enferma, se va debilitando, hasta terminar sus días en el pequeño patio de la casa, a la sombra del limonero que había sido trasplantado del hospital en el que se hallaba Polifemo: “...y un día, al pie de Polifemo, Jerónimo Peor no tuvo ningún reparo en morir; en un íntimo arrebató murió y punto.” (Contreras 1995: 247)

Argumento de *Sobre héroes y tumbas*

Alejandra y su amigo Martín sostienen permanentemente largas conversaciones en relación con lo que significa el vínculo que comparten, en un momento en que para este el amor es una posibilidad, mientras que para ella no significa sino encuentros ocasionales, producto de una vida que ella misma considera vacía, incapaz de establecer amor por alguien, debido a la herida que su padre le ha ocasionado afectivamente, lo cual oculta a Martín. Este es un muchacho bueno, pero también inserto en grandes conflictos existenciales, producto de una madre que lo odia, y a la cual él también rechaza. La presencia de Bruno parece constituirse en un molesto triángulo que incomoda a Martín, en razón de los celos que le provoca el acercamiento de aquel con su amiga.

Los personajes que van apareciendo en la novela son sujetos trágicos. Uno de ellos es el abuelo de Alejandra, quien no deja escapar la oportunidad de referirse a su experiencia de guerra, pues es su único tema, por lo cual les cuenta sus aventuras como joven soldado y recuerda la gran batalla de 1806, en la cual pierde la vida el capitán Lavalle, lo que origina un enorme recorrido por parte de sus soldados, con el fin de impedir que el enemigo les arrebatase su cadáver, lo decapite y lo exhiba como trofeo de guerra.

Martín busca una oportunidad laboral y por recomendación de Alejandra logra una entrevista con un gerente, en el cual lo único que termina de ratificar es la capacidad canallesca, prepotente y vacía de la sociedad en la cual vive.

En algún momento ha de espiar a su amiga, lo cual lo lleva a descubrir su entrevista con un hombre mucho mayor que ella, pero de un gran parecido, en el cual primero sospecha una relación amorosa extraña, creyéndolo hermano, hasta que ella le ratifica que es su padre, Fernando Vidal Olmos. Ello le permite darse cuenta de la gran tristeza que la caracteriza, la cual se vuelve retraída después de cada encuentro con el hombre con quien parece verse a ocultas. Mientras tanto, van poniendo en evidencia la gran miseria de la ciudad de Buenos Aires, desprovista, vacía, mentirosa.

Luego aparece de lleno la figura de Fernando Vidal Olmos, un hombre sobrecogido por el delirio y la locura, también por la cordura y la brillantez. En uno de sus tantos recorridos, este hombre, mitad canalla y despreciable, mitad hombre profundamente reflexivo, inicia una rara persecución, que tiene como objeto final a los

ciegos, a los cuales cataloga como una Secta diabólica, por lo cual decide seguirlos, investigarlos, analizarlos, saber todo sobre ellos, con el fin de desenmascararlos y echar por el suelo sus planes de conquista total.

En medio de una sociedad alucinante, plena de desgarramientos, de pérdida de valores, de hipocresía, de suciedad, de engaño, de nada que merezca la pena por qué vivir; no obstante inicia esa lucha épica por cada rincón de la sociedad, lo cual lo va llevando a los lugares que estos frecuentan, y descubre, poco a poco, los planes siniestros que este grupo encierra. Se da cuenta igualmente, de cómo cada sujeto, hombre o mujer, que quede ciego, pasa a formar parte de ese grupo, encabezado por un gobierno que no se halla en la ciudad, sino en algún rincón de la tierra desde donde emana todo su poder, y les permite, gracias a una complicada red, ir extendiendo sus tentáculos.

Vidal Olmos recurre a sus conocidos y les solicita la colaboración, con el fin de obtener la posibilidad de poner, ante el conocimiento del resto de la humanidad, los sórdidos planes que el grupo encierra. No obstante, por su condición como individuo y por las características que posee dentro de la sociedad, goza de poca credibilidad, lo que le facilita la labor a la Secta, la cual, a su vez, efectúa una estricta vigilancia sobre este, quien no es consciente al principio de que también es vigilado por ellos.

Sus diversos encuentros con los individuos de este grupo marginal tienden a ser poco gratos, aun cuando incluso manifieste cierto placer en ello, tal como la relación con la ciega, a la cual luego cataloga de igual manera como un monstruo. Incluso, realiza incursiones al mundo de estos, en donde termina por corroborar el desprecio que siente por ellos, a los que define como seres viles y despreciables, que viven bajo la ciudad, al igual que las ratas, y las criaturas que se arrastran. Precisamente, en una de esas incursiones, en la cual sigue de cerca a uno de los nuevos ciegos que está siendo "aleccionado" por otro hombre, por lo demás miembro de la Secta, pues no todos los miembros son necesariamente invidentes, al acercarse al cuarto en el cual han penetrado, y al que los ha ido a buscar debido a la tardanza excesiva, descubre que está cerrado, por lo que recurre a un cerrajero para que abra el candado. Luego penetra en medio de la oscuridad, y no los encuentra, por lo que busca una salida secreta, la cual finalmente halla, y se conduce por túneles ocultos debajo de la ciudad de Buenos Aires, hasta llegar a una pequeña puerta la cual abre para encontrarse con una ciega que lo

estaba esperando. Se desmaya y delira, en medio de recuerdos y sueños, por situaciones que han pasado en su búsqueda e investigación de la Secta, así como su encuentro con otros que han pertenecido a la Secta o que han sido castigados por esta, tal como el caso de Allende, personaje de *El túnel*, otra de las novelas de Sábato, o incluso de la ciega que tenía relaciones con muchos hombres y los llevaba a su apartamento, y se acostaba con ellos ante la presencia de su esposo, también ciego, pero paralítico, con el fin de atormentarlo. Tal ciego, atribuye Vidal Olmos en medio de sus delirios, igualmente debe sufrir algún tipo de castigo que la Secta realiza por medio de la ciega.

Luego, cuando recobra el sentido, y creyendo que los ciegos han de venir por él para castigarlo, la ciega abre la puerta del cuarto en el cual lo ha dejado encerrado, y aprovecha para escapar a través de otros cuartos oscuros que llevan a túneles, en donde de nuevo se desmaya y delira, en medio de sus pesadillas y de los monstruos repelentes que guardan tales túneles, solo asimilables a los propios ciegos, como criaturas de las tinieblas. Al regresar a la luz, comienza a recorrer de nuevo los lugares por los que ha pasado, en busca de la Secta a la cual ha vigilado y por la que es vigilado sin darse cuenta, aun cuando lo sospeche. No obstante, en medio de los delirios y las pesadillas de las cuales luego es objeto, al despertar de otro de esos sueños, después de quedar encerrado en uno de los oscuros espacios por los cuales transita, termina despertando finalmente en su cuarto, sin darse cuenta de cómo ha llegado hasta allí, por lo cual su gran duda en adelante ha de ser si fueron los ciegos quienes lo llevaron de vuelta hasta su habitación mientras él dormía, con el fin de que no sospeche o ponga en duda todo aquello por lo cual ha pasado, o si en definitiva ha estado envuelto en una pesadilla desde el inicio, y ni los lugares oscuros y siniestros, ni los ciegos malvados y degenerados, ni la maldad que les ha atribuido han existido en verdad. Aún así, termina por afirmar que efectivamente, sin saber cómo ha retornado a su cuarto en Villa Devoto, todo lo que ha relatado antes tiene un verdadero desarrollo, por lo cual no duda, en definitiva, de lo que ha vivido, por lo que reafirma la existencia del manuscrito que ha escondido, de forma que la Secta no lo pueda hallar, y sirva como testimonio de sus crímenes y planes siniestros.

Es por eso que insiste, hacia el final de la novela, después de haber vagado de un lugar a otro, y de pasar por pesadillas y encuentros indeseables, y despertar en su pequeña habitación, en medio de la ambigüedad entre el delirio, sus recorridos y esos

sueños de los cuales es permanentemente poseído, en ir en busca de su hija Alejandra, con la cual mantiene desde mucho antes una relación incestuosa, mientras que a la vez insiste en ocultar el manuscrito en el cual guarda las revelaciones acerca de la Secta, texto que define como muy valioso, por lo que no debe ser conocido por ese grupo, pero sí servir como revelador de los planes ocultos que estos tienen para sí y para la humanidad en general, mientras se prepara para su muerte inminente, la cual sabe que le ha de llegar pronto debido a los secretos que guarda, y que finalmente le será infligida por su propia hija, como una forma de justicia ante los crímenes de los cuales este también ha sido ejecutor.

Regresa la figura de Martín, siempre atormentado, en un mundo que le resulta difícil de soportar, sino es por la presencia de Alejandra. La muerte de esta lo pone más en contacto con Bruno, quien termina revelándole que el amor de su vida fue la madre de esta, a pesar de que creía ver este amor en la figura de Alejandra.

De nuevo la presencia de Vidal Olmos, y su pasado oscuro, en medio de otros personajes que filosofan y se refieren a la vida, emerge como una forma de referir a los conflictos existenciales por los cuales pasan los personajes. Mientras, Martín continúa su búsqueda, yendo de un lado a otro, hablando con los demás, intentando construirse y definirse. Su relación con uno de los personajes, Bucich, un camionero gigantesco que cree en la grandeza del país, le permite, finalmente, comenzar a vislumbrar un mejor mañana.

A propósito de la manifestación ominosa de la urbe

Para el análisis de este capítulo, enfocado hacia lo urbano como lugar de concentración de las acciones noveladas, nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Qué sucede en ese mundo, en ese “infierno” novelado, en el cual los personajes se convierten en los grandes derrotados? ¿Tienen estos en definitiva una posibilidad de salida o de escapatoria? El desarrollo de este capítulo, por lo tanto, ha de intentar responder a estas interrogantes.

Las ciudades, en gran medida, devienen megápolis, lugares de soledad, de marginalidad, de angustia, en donde sobrevienen los problemas existenciales por los cuales pasan gran cantidad de sujetos incorporados a estos espacios.

Ello nos lleva a señalar que estas urbes se convierten, de alguna forma, en espacios en los cuales la necrópolis es el resultado de estos problemas: lugares de muerte, de asco, de oscuridad en sentido negativo, sin salida, especie de cementerios existenciales, lo cual se viene a corroborar en las novelas en estudio, y que son producto de los propios actos de los personajes, verdaderos autores de su entorno.

En el texto *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1986), Fernando Aínsa señala, a propósito del tema de lo urbano, que los sujetos se sienten amenazados por males como la ansiedad, las dudas, la soledad, o la angustia y la alienación, “enfermedades” que se van a ir apropiando de cada uno de los sujetos envueltos en ese mundo que los subyuga. Lo cierto es que los personajes se vuelven parias dentro de ese mundo, lo cual se corrobora, no solo en este texto, sino en las tres novelas en donde los males que los aquejan en ese presente sin promesas, no les da margen de esperanza. De hecho, el mundo se distorsiona en los textos, fundamentalmente en la novela de Saramago y en la de Sábato, porque la monstruosidad de lo vivido y lo soportado por los personajes no permite otra cosa, lo cual, en el caso de Jerónimo, al menos permite una evasión hacia el San José que Félix le ha “regalado”:

“Es evidente que la constante temática de la “evasión”, en cualquiera de sus variantes (la evasión en el espacio, en el tiempo, la marginalidad social, incluyendo la locura, y aun la misma muerte como suprema evasión perfecta) se traduce en un procedimiento narrativo.” (Aínsa 1986: 349)

Es el mundo horrendo de aquello que ante el espanto que marca su presencia, nos lleva a ver y mirar con verdadero terror el entorno en el cual nos movemos, y al cual

no podemos evadir, pues nos apela y nos succiona hacia su centro, para descubrir, finalmente, que el verdadero miedo no está solamente en lo que ese derredor nos impone, sino en quienes, como sombras, van y vienen en una permanente alteridad con nuestro ser. En la novela de Sábato y en la de Saramago ese derredor es precisamente un espacio de muerte, de asfixia por el cual deambulan los personajes sin desasirse, como perdidos, amarrados a ese infierno que los encadena y les impide la felicidad. De tal forma, la ciudad que vamos a encontrar en *Sobre héroes y tumbas* (1961) es horrenda por alienante, por avasalladora, una ciudad y una sociedad que no permite escape posible y que desfigura a los hombres y mujeres que deambulan por ella.

En *Ensayo sobre la ceguera* (1995), lo horrendo es producto de las relaciones que se des-tejen entre los personajes, pues el medio en el cual deben moverse los va transformando, los va degradando poco a poco, hasta bestializarlos, para dar paso a ese mundo de muerte, de podredumbre, de asco, de mierda, de hedor, de descomposición con el que se van fusionando de alguna manera. Ello porque la ciudad, que en principio ha sido el mundo puesto a disposición de los seres humanos, se les transforma en un ámbito hostil, se les vuelve *unheimlich* porque pasa al plano de lo desconocido, de lo no aprehensible, lo que los subyuga y los reduce, no les da salida. En *Los Peor* (1995), en cambio, lo horrendo está en la marginalidad que un grupo ejerce sobre otro, hasta desplazarlos, hasta casi “aniquilarlo” y someter a los hombres, mujeres, niños y ancianos, que pertenecen a ésta, a un proceso de invisibilización, pero del cual, paradójicamente, han sido gestores.

El filósofo Rafael Ángel Herra, en *Lo monstruoso y lo bello* (1999), habla de momentos insoportables de la realidad, en los cuales podemos señalar que se ocultan los personajes de la novela de Sábato (pues la ciudad es horrible, es represiva y coercitiva), pero en particular, ese horrendo insoportable, en la novela de Saramago, se manifiesta en la casi imposibilidad de hacerle frente a ese mundo que los está ahogando lentamente. El rechazo a los otros se da precisamente porque los personajes no terminan de aceptar la idea de que se están convirtiendo en monstruos, y que quien esté frente a este no es más que el reflejo de la condición que a su vez presentan. Los monstruos son todos, por lo tanto. Son monstruos en tanto ejercen también violencia y avasallan, de ser posible, para poder sobrevivir. Se convierten en absurdos de la cotidianidad, como apunta Herra en su teoría, degradados, síntomas de ese mundo en el cual la

sobrevivencia es un reto. La realidad se vuelve insoportable, y acaso sea ello lo que lleva a no ver, pese a que se mire la monstruosidad de otra manera, más en el ámbito de lo pensado, y de lo imperante.

Los personajes de la novela de Saramago se hallan impelidos a una lucha en la cual el día, el momento, parece ser la única preocupación, mientras cada uno de ellos, presa de la ceguera que los captura, tal como la ciudad en la cual a duras penas sobreviven y en la cual vegetan, se convierte en la inmensa cárcel de la que no pueden evadirse. El principal castigo por el cual pasan no es otro más que el vagar sin rumbo fijo en busca apenas del alimento, más que de una salida. La espera parece ser la muerte, y mientras tanto el retardar esta. El alimentarse, como una de las necesidades básicas pero más primitivas del ser humano, se convierte en el gran motor de estos. Sobrevivencia es el objetivo en adelante en medio del maremágnum de la gran ciudad en la que van y vienen en procura de la comida.

De tal forma, en las tres novelas los personajes parecen estar atrapados en la inmensa cárcel de un mundo para el cual no les queda más que la resignación y la espera, mientras deben enfrentarse de una u otra manera, con el pleno convencimiento de que no hay escapatoria. No existe la promesa, sino solo la aceptación. No hay salida porque el entorno de estas ciudades en crisis les cierra los portillos hacia otros espacios menos agrestes, menos violentos y más prometedores. Todos son sujetos derrotados que, en su afán de postergar su fracaso y su condición de seres burlados por ese medio que los subyuga, buscan diversas posibilidades que apenas son "escapatorias" momentáneas, más que efectivas salidas. No hay triunfo, sino la permanencia avasalladora de un siniestro que se afirma a lo largo de cada una de ellas, y que las relaciona dentro de esa gama de la novela urbano-referencial. Las alcantarillas, los espacios oscuros, los túneles, en la novela de Sábato, son claro ejemplo de ese mundo siniestro que existe en forma paralela al otro de la apariencia, y que pugna por hacerse evidente. En la novela de Saramago, lo siniestro es la ceguera que les adviene, y que es la metáfora de una sociedad incapaz de establecer nexos de solidaridad, por lo cual el hambre, la muerte, la desposesión, la degradación pone en evidencia lo grotesco que puede resultar en medio de las relaciones que sobrevienen. Por su parte, en el mundo novelado de Jerónimo Peor y los suyos, lo siniestro deriva de esa mirada primera que

encuentra Polifemo en su incursión en la ciudad por primera vez, y el horror que ese espacio le representa, como una especie de mundo monstruoso.

Ese carácter siniestro que se encuentra en las tres novelas, aun cuando no sea totalmente homogéneo, se constituye en un aspecto que manifiesta el entorno oscuro en el cual se mueven los personajes, y que contribuye a sumirlos en un espacio de violencia y marginalidad. Es un mundo en el cual no siempre se quieren “ver” las injusticias y estos lugares de disociación obligan a hacer patente una realidad de la que no pueden evadirse. Las diferencias sociales y los problemas socio-históricos y subjetivos de cada personaje obligan a lanzar una mirada de atención al mundo de Jerónimo, de Vidal Olmos, de los innominados que se mueven de un lugar a otro, no siempre con un rumbo fijo. El horror que se fragua en las tres novelas, de manera particular en cada una, aun con sus visos de humor, más cercano al de una risa de miedo, de espanto, de desesperanza, que al de una verdadera sonrisa, va delineando a cada uno de estos. La ciudad es un mundo de desencuentros.

Jerónimo encuentra una familia, pero vive un proceso de desencuentro con el ambiente en general en que se mueve; es uno de los tantos parias incomprendidos que vegetan por ese entorno, y que se halla caracterizado por una diferencia que lo marca y lo aísla. Para Vidal Olmos, su relación con los otros es la de una no relación, pues nada más siniestro que el espacio por el cual deambula cada día, ya que es lugar de ciegos degradados, cercanos a lo diabólico, poseedores de cada rincón por donde los demás transitan, y ostentadores de un poder que los otros desconocen. Además, en medio de todo ese ambiente que le ataca permanentemente, se encuentra con la Secta, el grupo siniestro por antonomasia, con el cual fija una especie de relación de miedo y odio, en la cual lleva el papel de un descriptor de ese grupo oscuro y diabólico, a pesar de que él mismo también es un personaje con las mismas características e incluso más vil, según sus propias palabras, que estos ciegos de la Secta.

Es un mundo de rencores, de vigilancia permanente, de miradas que “investigan” y que van configurando toda una atmósfera en la cual los personajes de la novela de Sábato se ven atrapados, y en cuya trama solo la muerte o la locura parecen una escapatoria. Asimismo, dentro de esta configuración de lo siniestro que se manifiesta en las tres novelas, no cabe duda de que es realmente angustiante, terrorífico, ese lugar que ha sido familiar, acogedor hasta algún momento, y luego deviene monstruoso, como lo

es el urbano cuando la ceguera se apodera de todos y de todo, y lo que hasta ese momento podría ser producto o vehículo de confort y disfrute, se convierte en laberinto, en cárcel, en espacio en donde la muerte, el miedo, la degradación, la soledad, el frío, la envidia, la desesperación, entre otros, sobrevienen con una intensidad espantosa, hasta el punto de que, sin importar condiciones sociales de tipo alguno, cada uno de los hombres y mujeres se ve rodeado, sin poder encontrar una salida.

Si bien la unión en pequeños grupos, con los cuales se logra coexistir para soportar mejor la adaptación al nuevo medio, como ocurre con Jerónimo y los suyos en la novela de Contreras, les permite al menos comer todos los días, lo cierto es que ese gran entorno en el cual viven cada día, los subyuga, los aprisiona, de forma tal que no se puede afirmar cuál lugar es más espantoso: si la permanencia en la cárcel, o los recorridos por una ciudad agreste, que resulta en exceso hostil, para la gran mayoría, pues los ridiculiza y luego los aniquila.

Lo cierto es que cada uno de los personajes de las tres novelas, aun sin poderlo evitar, se convierte en ese Otro para los demás, por lo cual, desde ese punto de vista, de nuevo las novelas establecen puntos de cruce que permiten una uniformidad de lo siniestro y lo absurdo de las relaciones entre los personajes. Lo que en principio ha estado tan cercano y que termina finalmente tomando distancia hasta volverse desconocido, le sucede a estos en medio de ese entorno, que a pesar de ser inmediato, se les vuelve ajeno, y los enajena.

En los espacios de la ciudad ocurre todo tipo de hechos que marcan el devenir de los sujetos, de allí que sea vital entender los procesos por los cuales pasan, y que en ese desarrollo los personajes novelados, en estos tres textos que abordamos, resultan desde ese punto de vista una respuesta a lo que representa el medio en donde existen y coexisten.

Ello da como resultado ese absurdo, esa lectura del sinsentido, propia de los acontecimientos que ocurren en cada una de las tres novelas abordadas, y a lo cual nos referimos a continuación en el análisis de estas.

Por lo señalado, damos paso al análisis de lo que representa el monstruo urbano como lugar siniestro en el cual se encuentran y desencuentran los diversos personajes de cada una de las novelas, y las potenciales similitudes y divergencias que se pueden apuntar en sus respectivos enfoques.

Mundos novelados: mirantes y ciegos como antihéroes en el espacio urbano. La ciudad: espacios y vacíos

“...intermitentes ciudades de oscuridad, tos y lamento, de oscuridad tardía, de gritos mutilados, de vitrina y miedo, de basura y saciedad, de ausencia y soledad, de indiferencia y metal, hueso y oquedad, miedo.” (“Ciudades”, de Isaac Felipe Azofeifa)

El epígrafe de Isaac Felipe Azofeifa nos permite darnos cuenta de lo que significa la ciudad: heterogénea, múltiple, casi indescifrable, capaz de tragarse a los personajes, y que vive haciéndose a partir del devenir de estos, con los cuales parece degradarse.

En la ciudad se marcan, inevitablemente, zonas de “calidad” social y algunas de poco atractivo, en donde se concentran los de más bajos recursos, los marginales, en un gran hacinamiento de viviendas y de edificios en general, lo cual no solo afea el entorno, sino que trae las consecuentes repercusiones de un ambiente como el que se crea estructuralmente. En medio de ese caos, los distintos grupos, y por supuesto los sujetos, pasan por procesos complicados de comunicación, en algunos casos imposibles de llevar a cabo, lo cual conlleva las repercusiones propias derivadas de las grandes ciudades.

Es un mundo en el cual la miseria está encerrada dentro de cada uno de ellos.

En las tres novelas el mundo es un lugar de sueños sombríos en el cual deben vivir los seres humanos. Se trata de sobrevivir a toda costa, y de enfrentar la crudeza de ese mundo. Cada una de las novelas es una gran metáfora que no puede ignorar el dolor y la muerte como presencia casi permanentes en la textualidad que nos describe lo inmoral de ese mundo urbano. Es la ceguera que espera como absurdo vital, para ir matando poco a poco, en medio de la irracionalidad, de la sinrazón imperante.

En *Ensayo sobre la ceguera* (1995), por ejemplo, los medios de represión son los que deciden encerrar a quienes no ven y, lejos de la búsqueda de una cura, lo que queda evidenciado es el uso de la violencia, incluso llevado a la muerte y a la masacre, si ello garantiza que a los marginados se les sostenga en el lugar que se les ha asignado.

La vida, por lo tanto, se convierte, en un reto para cada uno de estos, en medio de un espacio en el cual la lucha por la comida es el fin primero y último, de manera cercana a un proceso claro de zoomorfización, y que para algunos se vuelve, inicialmente más amenazante que la permanencia afuera, pues al menos al principio

dentro del manicomio reciben los alimentos, aun cuando tiempo después la hambruna que se extiende abarque absolutamente todos los rincones:

“Bien vistas las cosas no se está mal del todo. Mientras no falte la comida, que sin ella no se puede vivir, es como estar en un hotel. Al contrario, qué calvario sería estar ciego allá afuera, en la ciudad, sí, que calvario. Andar dando tumbos por las calles, huyendo todos de él, la familia aterrorizada, con miedo de acercársele, amor de madre, amor de hijo, historias, quizás me hicieran lo mismo que aquí, me encerraban en un cuarto y me ponían el plato a la puerta, como mucho favor.” (Saramago 2001: 148)

Por su parte, Jerónimo, personaje principal de la novela *Los Peor* (1995), está lleno de sueños, a diferencia de los demás que se mueven en ese espacio, por lo cual lo consideran loco, y se reafirma en lo que puede ser una identidad, un ser que lo hace particular, por lo que recurre a la imaginación como vía de escape cuando lo considera necesario pues, a propósito de esta, apuntamos lo que señala Iain Chambers, docente e investigador del Instituto Universitario Orientale, en Nápoles:

“La ciudad sugiere un desorden implosivo, a veces liberador, a menudo desconcertante, que se traduce en una interpolación en la que la imaginación nos lleva en cualquier dirección, aun hasta lo impensado.” (Chambers 1995: 129)

La sociedad avasalladora, el medio hostil que deben soportar, la burla a que es sometido Jerónimo, la monstruosidad de la que es revestido Polifemo y los miembros de su grupo familiar, los va “disminuyendo” como seres humanos, lo cual estos en gran medida terminan por aceptar, pese a que “son incorporados” a su manera a esa inmensa urbe que los margina, que los subutiliza como personas, por lo cual los ahoga en la miseria y en la pobreza. El máximo ejemplo de ello es Jerónimo, inserto en una sociedad que parece fagocitarlo permanentemente, a pesar de su persistencia en su caminar por esta, con sus mensajes que nadie lee, con sus conocimientos que nadie valora, con su deseo de vida que a nadie, o casi nadie, importa.

En medio de tal indiferencia, es precisamente Jerónimo el único en lograr adquirir la certeza de que la enfermedad social, por llamar a eso que consideramos una sociedad conflictiva, enajenante, represora, caótica, puede tener una cura, puede frenarse lo grotesco, aun cuando sea claro que le ha de resultar imposible, pero es un sujeto incapaz de renunciar a los sueños:

“Él no podía ver más allá de la necesidad de curar lo que se hallara enfermo en cualquier cosa, persona o animal, porque partía del principio de que todo era susceptible de ser sanado; lo pensaba aún vagamente de la ciudad a ojos abiertos, con escepticismo y a veces con indiferencia, pero no dejaba de pensar que después de todo, algo o mucho, más bien, quedaba vivo entre aquellas aparatosas edificaciones con sus redes de calles envueltas en la nebulosa perpetua del humo de los carros. Debajo de todo eso había un mundo palpitante que demostraba que aún era posible devolverle la vida a aquel aparato de concreto: la vida paralela que no se dejaba aplastar por el pavimento, la vegetación que crecía clandestinamente en los aleros de las casas, sobre los muros viejos, al pie de las canoas perforadas de herrumbre, jardines diminutos floreciendo entre los huecos de los ladrillos de las tapias, con flores diminutas también ocultas a los ojos apresurados de los automovilistas, dientes de león dispuestos a alzar vuelo al menor soplo, chinias rosadas a pesar del humo gris...” (...) “...pero cuando alzaba la vista a las seis de la tarde y veía con emoción cómo cientos de golondrinas se apoderaban de los cables del tendido eléctrico para pernoctar ahí, entonces más se convencía de que no todo estaba perdido, porque mientras hubiera pájaros habría esperanza, porque él estaba seguro de que la esperanza se adhería a las alas de los pájaros y se dejaba llevar así de un lado para el otro...” (Contreras 1995: 77-79)

En verdad huyen en ese momento del verdadero monstruo, constituido por la sociedad, por esa inmensa urbe que devora, y clasifica a los sujetos de acuerdo con ciertos cánones, en los cuales se estatuye la marginalidad de unos, la exclusión de otros, y el predominio de unos cuantos.

La ciudad está en cada rincón, tal como lo apunta Wolfgang Cziesla en el texto “Metrópolis latinoamericanas como escenarios en la literatura”, de 1996, en donde señala que esta está también en las habitaciones, en los cuartos de hotel y en las viviendas, lo cual se confirma en el manicomio, en las casas, en la pensión, en el hotel, lugares vitales en las tres novelas, en los cuales ha de funcionar la indiferencia en muchos casos, y el arraigo de la soledad.

En la novela del portugués se deja de lado la potencial ayuda de unos y otros, para terminar haciendo de la urbe una selva de concreto en la cual sobrevive el más apto para hacerlo. La urbe se convierte en una Babel, en donde la incomunicación es el resultado previsible.

Portugal está lejos de ser una potencia europea, y las condiciones de vida de sus ciudadanos, si bien han mejorado, no evitan que al igual que ocurre en otros grandes

centros de población mundial, desarrollados o no, las urbes sigan siendo lugares de desencuentro, de enajenación y de caos permanente para quienes se mueven en ellas, viven, laboran o apenas sobreviven. Es un fenómeno propio casi de cada gran urbe en el mundo.

Lo cierto es que en el espacio de la ciudad, no hay lugar para los héroes, pues de hecho el mismo grupo que permanece unido, poco a poco se va degradando. La ciudad los mata poco a poco, al lado de esa ceguera simbólica de la inoperancia de las relaciones.

En las tres novelas, la ciudad es la nueva selva que se traga a todos. La urbe, por lo tanto, deviene lugar de lo monstruoso.

María Elena D'Alessandro, en el libro *La novela urbana en Latinoamérica durante los años 1945 a 1959* (1994), en el apartado "Modelo de la literatura urbana", apunta que quienes quedan al margen del progreso que la ciudad trae, sufren problemas existenciales, y se convierten en marginales, los cuales manifiestan su interioridad en el texto literario. Por lo demás es claro que ello responde a los caracteres que van a ir manifestando los personajes en el texto de Sábato. Se hacen presentes los problemas psicológicos que sufren estos: Alejandra, Fernando Vidal, González-Iturrat, Martín, Celestino Iglesias, etc., atormentados, sin esperanzas, sumergidos en un espacio absurdo, y en donde la muerte, para algunos, parece ser la única espera. Incluso, un sujeto como Vidal Olmos se debate en largos monólogos, lo cual reafirma lo que ocurre en otras novelas urbanas latinoamericanas, pues es la respuesta a un mundo de soledad. La angustia y la frustración van haciendo presa de cada uno de ellos:

"Los personajes de las novelas son escritores, secretarias, publicistas, asesinos, ladrones, prostitutas, empleados de oficina, desempleados, perseguidos, etc...es decir, los nuevos integrantes de una convulsionada metrópoli la cual ha generado nuevas situaciones y un nuevo sistema de relaciones sociales en el cual cada quien debe acoplarse y ubicarse." (D'Alessandro 1994: 65).

Son personajes atrapados en un presente sin promesas. Señala D'Alessandro que la evasión o el suicidio son el único camino. El fracaso es parte de sus vidas, así como la soledad y el desarraigo. La ciudad exige un cambio en las relaciones humanas. Es por ello que Sábato indica que la literatura contribuye a manifestar el desconcierto que siente la sociedad ante el mundo en el que vive. De allí que los personajes vivan

alienados en ese mundo urbano en el que se encuentran atrapados. Viven ahogados en un universo de concreto y paredes que los coacciona. Es la masa que vive en medio de la represión, lo cual es muy claro en *Ensayo sobre la ceguera* (1995), donde hombres y mujeres dejan de ser individuos para masificarse hasta un grado tal de degradación que los reafirma casi en un grado bestial.

Por su parte, en *Los Peor* (1995) la condición alienante que deben enfrentar los personajes les provoca una condición de marginalidad de la cual son totalmente conscientes, quizás con excepción de Jerónimo, aun cuando no siempre ello sea evidente. Sus paseos por la ciudad parecen no sugerirle gran cosa en relación con el lugar que le ha sido asignado dentro de la sociedad, pero sí es claro que durante los momentos que Polifemo pasa con los demás niños del entorno, este vigila muy de cerca los actos del pequeño, pues tiene plena conciencia de lo que representa el contacto con los otros, y el potencial peligro que ello le supone. Es el contacto “nocivo” con los otros marginales, los cuales identifica, a pesar de la simpatía que sienta por estos. La desadaptación de Jerónimo, y de Polifemo, origina sus problemas de interrelación, lo que les representa una dificultad mayor en medio del mundo. La ciudad es monstruosa, de allí el miedo inicial de Polifemo de enfrentarse a esta.

El San José actual y el anterior que le permite percibir don Félix, nombre por lo demás simbólico en tanto es feliz con la imagen de un San José idílico, desprovisto de violencia, de peligros, de tanto ruido, de contaminación, de la gran cantidad de edificios comerciales y de los cambios acelerados que llevan a las personas a convertirse en una especie de lobos del otro, debido a la competencia despiadada, lleva a Jerónimo a identificarse con el rechazo y la amenaza, pero también con un ayer, a partir del momento en que cierra sus ojos y abre su mente a un recuerdo que le es ajeno, pero que don Félix le ha transmitido, y que resulta mucho más atractivo para sus paseos (7). Vivir cada día es transportarse a otras realidades desde las cuales realiza lecturas diferentes, pero que en una ciudad marcada por un aumento galopante de la violencia y diversos vicios sociales, presenta el retrato de un vicio que se vuelve más y más preocupante:

“...Jerónimo se sentía ahora, si no amenazado, sí inseguro en las calles de una ciudad que vista desde el ojito preclaro del niño, se traslucía como un mundo que él no había llegado siquiera a intuir: en la calle había que jugársela, había peligro, había hambre, había piedra, había gente rara que andaba secuestrando niños para robarles los riñones y los pulmones y todo lo que sirviera ahí dentro...” (Contreras 1995: 194)

Esa nueva ciudad que escapa al conocimiento de Félix, por ejemplo, es aquella de la cual se evade Jerónimo, pues es el sitio de reunión de la pobreza, de la miseria, del hambre, de los enajenados o desadaptados como él, de quienes hacen de ese lugar de degradación su espacio de residencia permanente, aun ante la intemperie, el frío y el rechazo de los transeúntes:

“También topaba cada tantos metros con los mendigos que todavía se resistían a darse por enterados de que ya había amanecido un día más de miserias y privaciones; estaban tendidos en el suelo contra las paredes de los edificios, envueltos en cartones, solos o en pequeños grupos, boca arriba algunos, boca abierta otros, con sus ronquidos asmáticos que le generaban a Jerónimo la angustia de no poder ayudarles a respirar ni siquiera con toda aquella brisa fresca aún no recalentada por el humo de los escapes.” (Contreras 1995: 54-55)

“La civilización” es la verdadera generadora de horror debido a los actos en los cuales no solo incurre sino en los que insiste, y a partir de los cuales polariza las relaciones en esa capital que deforma, que degrada.

Ahora bien, en el Buenos Aires novelado de Sábato, espacio inmensamente crecido, se han de desarrollar los acontecimientos relacionados con la desposesión de hombres y mujeres. Es el gigantismo urbano, la macrocefalia que vamos a encontrar en la novela de Sábato y en la de Saramago, fundamentalmente y, en menor grado, claro está, en la de Contreras. Es el mundo de las abigarradas ciudades, con crecimientos desmesurados, incontrolados. Es el paso a la alienación, en medio de la vorágine de la metrópoli. Son novelas en las cuales los dramas personales se convierten en material inevitable de cada historia. Son mundos de hacinamiento en los cuales viven estos personajes. Los seres humanos se vuelven insignificantes en ese universo de violencia y caos. Cada una de las urbes estudiadas devora, es hostil, aplastante, capaz de generar monstruosidad, lo cual vemos en los actos de cada uno de los personajes: Fernando Vidal, los chapulines, los ciegos que roban a los otros, etc., en cada una de las tres novelas. Todo parece contribuir a su deshumanización.

El mundo degradado de los personajes, envueltos en la miseria -pues es claro que Vidal Olmos es un sujeto caído en desgracia, lo mismo que Alejandra, que Iglesias, y muchos de ellos que apenas sobreviven- les representa formar parte de la pobreza, de la miseria, no solo material, sino también interna, espiritual, que se hace presente en

cada uno de ellos, en donde el medio físico no hace más que acentuar sus carencias, y reafirmar el grado de decadencia en que estos se desenvuelven dentro de la ciudad.

La marginalidad de los niños de la calle, pero también de los hombres y mujeres que se debaten en ese mundo, apunta la teórica Enríquez Criccal, son el resultado de esa ciudad, que se abre a las miradas, en el texto de Contreras, de Jerónimo, de Polifemo, y de los otros que viven en medio de un espacio infernal. Todos estos marginales, a pesar del dolor, de la marginalidad, de la pobreza, del olvido a que se los somete, no olvidan la risa, la amistad, el afecto, la ternura.

En el mundo urbano de la novela de Saramago, por su parte, sobresale la violencia, la desconfianza de unos y otros, el miedo, la amenaza permanente de muerte, la incomunicación, lo que lleva a que los personajes se transformen en víctimas de ese medio. La ciudad parece ejercer una suerte de predestinación hacia ciertas acciones o comportamientos, dependiendo del grado de convivencia y de sobrevivencia a que se vean sometidos. Ello es lo que realizan al verse obligados a vivir en situaciones extremas de pobreza, de carencia, sin alimentos, sin vista, desprovistos de casi todo, sumergidos en un deterioro de su calidad de vida que, lejos de solidarizarlos para salir adelante, los pone en contra de los otros, lo cual termina por degradarlos aún más.

Es una novela en la cual el propio autor reconoce, en *Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)* (1997), que es un mundo espantoso, contrario a la nostalgia que le brinda su niñez. Es el urbano actual.

En la novela de Sábato, a su vez, los personajes son hombres y mujeres marginados que soportan el peso de un entorno que no les deja espacio. En medio de tales adversidades, no pueden construirse desde el solipsismo, sino que dependen de su interacción con los otros, y con el Otro de forma que se construyen desde la marginalidad y la opresión que ese medio les impone. Es Vidal Olmos en franca lucha contra el contexto que le ha tocado vivir. Es un descentrado social, un enajenado que lee e interpreta la sociedad, la mira y se posesiona de ella a lo largo de la narración, sin darse cuenta plena de que él también es leído, posesionado y descrito por esa misma sociedad de la que cree haberse apropiado. Unos y otros se van haciendo y van delimitando sus espacios y, valga la redundancia, sus propias limitaciones espaciales y existenciales. Son sujetos transgresores, marcados por la diferencia y que los hace incompatibles con el medio en que deben construirse. Pretende Vidal Olmos hacerse

significar, posesionarse, lo cual efectúa por medio de su búsqueda, de su investigación de la Secta, y ello, considera, lo legitima socialmente, aun cuando se sepa un canalla, un paria. De igual manera, su hija se construye a partir de la interrelación con los otros, con Martín, por ejemplo, y ello le permite abrirse un espacio, a pesar de su espíritu derrotado, y de su inminente fin, del cual no parece alejarse ni evadirse.

Ahora bien, en ese espacio que representa la secta, pero que no corresponde solo a esta, se encuentra el devenir de todos los demás personajes, que hacen su vida dentro de la ciudad donde se trabaja, se viaja, se ama, se pierde y se muere, y en donde los personajes se encuentran y desencuentran, pues esta posibilita los rincones oscuros en donde el destino se halla escondido (Campra 1987: 58-59). La ciudad es un universo misterioso, no totalmente descifrado por los personajes, y en donde estos terminan por perderse y descomponerse.

Fernando, y cada uno de los personajes de *Sobre héroes y tumbas* (1961) en general, no parecen, en realidad, sentir un verdadero miedo por la amenaza inminente de la muerte, sino por el vacío que les representa la vida, y por la angustia derivada de su misma existencia. Es la desesperanza como establecimiento seguro de esa derrota y del ominoso devenir para el ser humano. Los conflictos de cada uno y de todos es lo que se vuelve permanente, y hace patente el insoportable “vivir” en sociedad, como grupo, dentro de la necesidad de no separarse, ni de vivir aislados, pues la locura sería el próximo paso, como certeza o como “evidencia” social. La mirada es el descubrimiento del horror de la sociedad y ante la sociedad. La revelación de lo oculto provoca una “rebelación” por parte de Vidal Olmos, cuando en verdad, para los demás, él constituye también otra revelación de ese horror personificado en ese sujeto oscuro. Pero hemos indicado que tal oscuridad en el carácter específico de Fernando Vidal, y de la Secta, no son propios sólo de ellos, pues los diálogos, los (des)encuentros que sostiene Vidal Olmos con los hombres y mujeres que transitan por las calles bonaerenses ciertamente responden también a entes oscuros, misteriosos, codiciosos, provistos de distintos valores, y otros enmascarados en una doble moral. La farsa social tiene una dimensión importante en la novela, lo cual es también parte de ese mundo de lo grotesco:

“¿Cómo podía haberlo advertido? ¿En qué momento? ¿De qué manera? Era imposible admitir que mediante los recursos normales de un simple ser humano hubiese podido notar mi persecución. ¿Qué? ¿Acaso los cómplices? ¿Los invisibles colaboradores que la secta tiene distribuidos astutamente por todas partes y en las posiciones y

oficios más insospechados: niñeras, profesoras de enseñanza secundaria, señoras respetables, bibliotecarios, guardas de tranvías? Vaya a saber. Pero de este modo confirmé, aquella madrugada, una de mis intuiciones sobre la secta.” (Sábato 1972: 241)

En Contreras, los Peor –y con ellos los demás marginales- son sujetos que pasan por el proceso que les permite desafiar su marginalidad, para caminar hacia un descentramiento, cuando poseen la posibilidad, en medio de la metrópoli, de relacionar su existencia con la de la alteridad social, sin importar la marginalidad a la cual se vean empujados, pues ya el simple contacto con ellos les “eleva”, a pesar de que las diferencias persisten, pues ciertamente la idea de una multiculturalidad, y de una mayor diversidad, no impide que se siga manifestando esta diferencia a la cual se los condena:

“Doña Elvira insistía en que qué problema podía traer una criatura que se había venido de su país porque necesitaba trabajar, nada más, y cuando les preguntó que por qué mejor no se dedicaban a perseguir a los grandes, a los verdaderos corruptos, esos que abrían negocios donde no se veía nunca pero ni un alma en pena y sin embargo no quebraban, y que eran negocios fantasmas solo para lavar dólares, la amenazaron con llevársela también, entonces ella los amenazó con denunciar el abuso de autoridad y no había terminado de decirlo cuando se vio al lado de Jerónimo en la perrera y también durmió esa noche en la comisaría correspondiente.” (Contreras 1995: 168)

Ahora bien, en el texto sabatiano, la sociedad es violencia, es degradante, y es por ello que la inconformidad y la insatisfacción se convierten en los principales principios de ese carácter ominoso y que comporta la urbe de Buenos Aires, como espacio de alejamiento, de violencia, de renunciaciones, de Muerte:

“Ese ser dolorido y enfermo del espíritu que se preguntará, por primera vez, sobre el porqué de su existencia. Y así las manos, y luego aquella hacha, aquel fuego, y luego la ciencia y la técnica habrán ido cavando cada día más el abismo que lo separa de su raza originaria y de su felicidad zoológica: Y la ciudad será finalmente la última etapa de su loca carrera, la expresión máxima de su orgullo y la máxima forma de su alienación. Y entonces seres descontentos, un poco ciegos y un poco como enloquecidos, intentan recuperar a tientas aquella armonía perdida con el misterio y la sangre, pintando o escribiendo una realidad distinta a la que desdichadamente los rodea, una realidad a menudo de apariencia fantástica y demencial, pero que, cosa curiosa, resulta ser finalmente más profunda y verdadera que *la cotidiana*.” (Sábato 1972: 433)

Al iniciar su carrera literaria, su primera novela, *El túnel* (1948), nos presenta a un ciego que demuestra ser capaz de mirar más allá de sus meras limitaciones físicas, una mirada simbólica, algo a lo que no puede acceder Juan Pablo Castel, el verdadero ciego de la obra, limitado, ingenuo incluso, y enfermo mentalmente. Es un mundo complejo, con personajes envueltos en dramas existenciales que los superan y los doblegan.

La crisis argentina se ha de agudizar con el paso de los años, en una sociedad que no deja pasar Sábato en sus obras, y a la cual ve como egoísta, envidiosa, codiciosa, grosera y petulante; desagradable en fin, como marco referencial que ha de hacerse evidente en su producción literaria (Arroyo 1980).

Por otra parte, y con base en *Los Peor* (1995), dentro de la misma locura que se le ha asignado a Jerónimo, este es capaz de establecer la diferencia entre lo ominoso de ese entorno en el cual le corresponde vivir y la ciudad idílica en la cual se refugia, al inicio con Félix, y luego solo, como la posibilidad de escapar del horrendo presente que le corresponde soportar:

“Ella terminó por entender que se trataba del mismo ser inofensivo que había conocido, pero loco en vez de ciego, sobre todo cuando Jerónimo le expuso con tanta claridad cómo se trataba de dos ciudades absolutamente diferentes y más bien se notó muy extrañado de que ella creyera que era la misma, viendo que aquella que se veía a ojos abiertos era especialmente fea y sin historia.” (Contreras 1995: 72)

El mundo de la urbe tiende a aturdir, a enloquecer. Es un mundo de agobio. La urbe es una inmensa cárcel, que aprisiona y ahoga a los personajes de las tres novelas. Las ciudades, los espacios urbanos son, por lo tanto, sitio de pesadilla.

Es por ello que la ciudad, ante los ojos de Vidal Olmos, ha dejado de ser un lugar familiar y se ha vuelto siniestra, distante. Esa ciudad de cultura, de encuentros, ha devenido ahora en un mundo en donde lo repugnante, lo asqueroso, lo deforme se manifiestan permanentemente, y se convierten en algo así como la huella propia de los personajes que se van haciendo partícipes de una historia macabra.

La trama en la novela del portugués se lleva a cabo en la ciudad y en el manicomio (inserto en la ciudad, por lo demás, y que no resulta gratuito) y tiene como gran referente ese mundo urbano, inhóspito en el cual se van construyendo (y destruyendo) los personajes.

En la sociedad ha de privar la locura, según Saramago. La ceguera no es solo física, sino una ceguera de la razón, según apunta:

“Nos estamos encerrando cada vez más. Las ciudades se vuelven cada vez más violentas, cada día hay más riesgo si pones el pie en la calle a partir de una cierta hora. Todo contribuye a que cada vez nos encerremos más.” (Saramago en Arias 1998: 78)

La verdadera monstruosidad no solo deriva del ser humano, sino que incluso tiene su germen en la ciudad como lugar de desencuentros y vacíos. Todos están insertos en un espacio en el cual parece establecerse el determinismo como un encadenamiento en los lugares de lo imposible, con la emergencia absoluta de la ominosidad que tal ambiente puede generar. Su relación con ese entorno obliga a actuar en medio de una serie de situaciones en las cuales se ve(n) enajenado(s) por lo cual la derrota es el único resultado posible.

En el texto del portugués ya la ciudad como lugar de paseo, de visita, de refugio, dentro de las potenciales “cualidades” que aún se le pueden asignar en algunos casos, deja de ser lo que era, y se vuelve hostil; de allí que el hecho de que no posea nombre la pone al rango de cualquier ciudad, lo mismo que a los personajes.

A su vez, según afirma Sábato acerca de su novela, Buenos Aires es una ciudad de desamparados, en donde la incomunicación es la marca predominante, y la soledad, aún en medio de seis millones de habitantes, es la principal característica. Es la ubicuidad, el vacío que está por encima de cada uno de los residentes y empleados de ese Buenos Aires de argentinos, de italianos, vascos, españoles y demás que pueblan tal maremágnum urbano. Es la ironía del vacío existencial.

La obra recoge el desencanto y lo vierte en la percepción de mundo que se desprende de los personajes. Para un sujeto como Fernando Vidal, el hecho de culpar a los demás, constituye el develamiento de una fealdad insoportable, la cual él debe evidenciar, e incluso hacer manifiesta para los otros. Cada uno de los personajes participa de esa fealdad, de esa muerte social que les fragua una sociedad enferma, por contaminada, parasitada moral y éticamente, como Buenos Aires.

El propio Adolfo Bioy Casares señaló que Argentina dejó de ser un país sin pasado pero con futuro a uno en donde se busca un refugio en el primero, pues ya el segundo no existe para esta Nación.

Como lo ha señalado ya la investigadora argentina Rosalía Campra en su obra *América Latina: la identidad y la máscara*:

“Hoy Buenos Aires, Sao Paulo, Méjico son megalópolis devoradoras: lo que en otra época para la literatura había sido la selva. La realidad circunstante, determinada por el proceso de industrialización que sufre América Latina, impone el tema urbano. La metáfora espacial de la selva como lugar privilegiado del choque del individuo con el mundo externo cede el lugar a la metáfora de la ciudad, ámbito del choque del individuo consigo mismo.” (Campra 1987: 54-55)

En la novela de Contreras, es el mundo de lo *unheimlich* que le ha sobrevenido a los Peor y su grupo, a Consuelo, a las muchachas de la pensión, a la madre de Polifemo, al propio niño, a los pequeños de la calle, a las madres solitarias. Es la violencia que campea en cada rincón de esa ciudad, en donde el gran monstruo social los va devorando lentamente.

De acuerdo con todo esto, cabe igualmente pensar que los viajeros, los “mirantes”, aquellos que hemos de encontrar, sin importar si son Félix o Jerónimo, si son las muchachas de la pensión mientras están en esta o en sus paseos por la ciudad, si es Polifemo encerrado en su hogar, o mientras deambula por la ciudad y se va apropiando de esta, mientras extiende, amplía su espectro de mirada, tampoco son los mismos, pues cambian los sujetos, también las ciudades y, desde luego, las percepciones.

En ese mundo, los ciegos se convierten en uno de los ejes de una sociedad en crisis, de la cual el narrador va dando cuenta, pero de la que culpa a los ciegos. Son estos una horda satánica, señala, pero en el fondo, el texto plantea que en realidad esa imposibilidad de visión, y la maldad otorgada a ello, se convierte en el “referente” de una crisis que lleva a la desposesión de ese centro urbano, y de esa sociedad en general, arrastrada ahora por otros valores. La ciudad adquiere, no solo para Sábato, en su novela, sino para otros escritores, una dimensión narrativa importantísima dentro de su producción literaria; es tema vital en Vargas Llosa, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Borges, Onetti, Graziliano Ramos, Lezama Lima, Carlos Fuentes y otros, en los cuales ese entorno urbano es esencialmente vital:

“...acaso por primera vez en la narrativa de América Latina, el escritor se vuelve él mismo personaje, da testimonio desde adentro, desde su punto de vista y no exclusivamente desde el punto de vista del autor. Por ello construye una literatura más veraz y más honesta:

es la confesión de toda una clase social y no la declaración de un testigo presencial de los acontecimientos; el alarido o la esperanza de la clase media latinoamericana, su confusión también de víctima, cómplice y acusador al mismo tiempo. Y esa clase es habitante de la ciudad. Roberto Arlt fue tal vez el primero en encontrar los “subterráneos metafísicos” de la gran capital por cuya superficie transcurría la antigua realidad y por los que le seguiría, solamente en su *Informe sobre ciegos*, Ernesto Sábato...” (Adoum 1980: 207)

Por su parte, en la novela de Saramago, esa ciudad en la que se desplazan los personajes, ya sea en solitario o en grupo, viene a convertirse en la *tierra de nadie*, como la novela homónima de Juan Carlos Onetti, en donde van y vienen los desarraigados y los derrotados, como en una especie de infierno que los carcome. De allí que el dentista y su esposa, y el pequeño grupo que se desplaza con ellos, viene a constituir el ejemplo de ese mundo de derrotados, pese a que, sin embargo, son los que mejor pueden enfrentar la adversidad de ese urbano degradante. Son espacios de “deterioro” y despersonalización.

Lo anterior permite reafirmar, entonces, que el compromiso del escritor ya no es solo consigo mismo, sino con su Nación, lo cual lo lleva a tomar conciencia y a participar, en el caso de Sábato, activamente en la crítica de su propio país, en la medida en que este pasa por un conflicto que lo va desangrando poco a poco. Es así como los personajes de la obra expresan este pensamiento, pues ya Martín, uno de ellos, se refiere a Argentina como un país asqueroso, en donde solo triunfan los sinvergüenzas, mientras que otros señalan la insignificancia que los caracteriza y los reprime, sin poder evitar el pesimismo que los embarga, al mismo tiempo que se llenan de resentimientos, de desencantos. Es por ello que la voz de estos mismos personajes, no solo en el texto que nos ocupa, sino en la obra en general de Sábato, tiene como punto de convergencia esa voz de desaliento, la cual se hace más evidente en unos que en otros, pero igual los pasa por el mismo tamiz a todos. Tal pensamiento, ha de señalar Bruno, otro de los personajes, se torna más manifiesto en Buenos Aires, en donde se hace acopio de un dolor que está por encima del de las otras ciudades del país.

Ya Alejandro Méndez Rodríguez, investigador del Instituto de Investigaciones Económicas de la UNAM, en el texto *Estudios Urbanos Contemporáneos* ha apuntado certeramente: “La ciudad no es una jungla de concreto, sino un zoológico humano.” (Méndez 2006: 5)

Los personajes como Vidal Olmos deben vivir el desastre de un futuro sin salida, debido a que el entorno urbano no les permite posibilidad alguna, pues hagan lo que hagan, no pueden evadir la influencia de este en sus vidas, pues los contiene completamente.

Para Sábato, la obra literaria tiene la función de develar la situación angustiosa del ser humano con el fin de buscar una salida, una redención para este, el cual se halla triturado por el peso de los Tiempos Modernos que lo avasallan (Vera 1973: 378). Así, el histórico social de la Argentina de ese momento, es lo que en la literatura manifiesta esta crisis del hombre moderno. La crueldad que se vive en Buenos Aires como ciudad que devora, le obliga a Fernando a buscar una salida, la cual lo lleva a la locura como camino para espantar, de alguna forma, sus propios fantasmas, aun cuando estos parezcan hacerse todavía más grandes a partir de su escogencia.

Es el túnel que rodea a Fernando Vidal Olmos: “Mientras, no lo olvidemos, arriba está la ciudad, Buenos Aires, material para sucesos periodísticos, crímenes, amores, incendios.” (Campos 1973: 399)

Esa ciudad de horror se materializa en la novela de Saramago, pues lo detestable está en la civilización misma, y esa fuerza emerge y adquiere una presencia ominosa. Es lo sombrío que está en esa atmósfera que se posesiona de estos y se hace una con ellos:

“Cuándo se quedó ciego, Ayer por la noche, Y lo han traído ya, Hay tanto miedo ahí afuera que pronto van a matar a las personas cuando descubran que ya se han quedado ciegos, Aquí ya liquidaron a diez, dijo una voz de hombre...” (Saramago 2001: 164),

o aquella otra en la cual queda de manifiesto el destino que parece, en medio de la ciudad o en donde se hallen, ir atacando a todos, sin distinción alguna, y con la misma desesperación y abatimiento que los va posesionando:

“Mala para todos, la situación, para los ciegos, era catastrófica, dado que, según la expresión corriente, no podían ver dónde ponían los pies. Daba lástima verlos tropezar con los coches abandonados, uno tras otro, desollándose las pantorrillas, algunos caían y lloraban, Hay alguien ahí que me ayude a levantarme, pero los había también, brutos por la desesperación o por naturaleza propia, que blasfemaban y rechazaban la mano benemérita que acudía en su ayuda, Deje, deje, que también va a llegarle su vez, entonces el compasivo se asustaba y se iba, huía perdiéndose en el espesor de la niebla blanca.” (Saramago 2001: 174-175)

Ana Cecilia Morúa Torre, en su tesis de Maestría, *La novela costarricense contemporánea: una aproximación a la obra de Fernando Contreras Castro* (2002), apunta la expresión de novela de bajos fondos, es decir, la gente de la calle, los desarraigados, que deben sobrevivir en un mundo moderno, un San José contaminado y horrendo, de esperpento, como ha de apuntar Álvaro Quesada, también a propósito de esta novela, en el que solo los ciegos o los locos son capaces de establecer el paralelo entre esa capital mítica y el caos que ahora tienen al frente. Es el ente josefino en el cual la carencia de antiguos valores, tales como la religión, entre otros, pierde vigencia, por lo cual la fe ya no posee el fuerte carácter que ha impregnado durante generaciones al costarricense y al josefino en particular. En medio de esa locura actual, prevalece otra locura mucho más importante, la de Jerónimo, el cual rechaza los patrones que se le imponen y establece sus propias reglas de cara a ese frente común llamado sociedad. Esa sociedad josefina, desprovista, diferente, otra, es en la cual deben luchar estos desposeídos, por lo que la batalla en el universo de las desigualdades es más palpable que nunca. (8)

Esa ciudad en la cual viven los Peor y los de su grupo de marginales, así como aquellos que los marginan, es un San José feo, sin gracia, desprovisto de grandes atractivos, con un mundo que parece no solo centrarse en los acontecimientos propios de la ciudad misma, sino en la pensión como sitio de concentración de alegrías y frustraciones, un espacio simbólico en ese mundo urbano (9). Es un mundo de nostalgias, tal como lo conciben Félix y Jerónimo. Los seres humanos, solos, aislados, viven y conviven en esos espacios urbanos:

“Como resultado de la fusión del orden natural y el humano, como centro significativo de una experiencia individual y colectiva y como elemento constitutivo de grupos societarios, el significado del “lugar” urbano es inseparable de la conciencia de los que lo perciben y lo sienten.” (Aínsa 1999: 36)

En medio de los paseos de Jerónimo, la ciudad va mostrando a los mendigos, los trabajadores, los niños de la calle, las prostitutas, los travestís, y toda la gama de figuras que se mueven en el espacio urbano. La mirada que ejerce Jerónimo a la calle y a la ciudad, es el deseo de aprehender estas, con las consecuencias derivadas de tal ejercicio.

Es ese mundo en el cual se van internando Jerónimo y luego Polifemo, como a su manera lo ha hecho Félix, lo que les permite hacerse uno con la ciudad. Es una

mirada de fascinación, de sorpresa, de admiración ante lo que va descubriendo, a pesar del horror primero que siente el niño. La ciudad, en cierta manera, también seduce, tal como lo hace con María, la madre de Polifemo. No obstante, la mirada negativa que construye el autor y que asigna a la mayoría de los personajes, es la que va a predominar, de allí la simbología del gris de las calles, del asfalto, de humo...en resumen, de las propias relaciones entre las personas...vacías, grises, en medio del inmenso laberinto de la ciudad, y de las callejuelas. Es un mundo absurdo.

La investigadora Enríquez Criccal se refiere a las miradas que van lanzando tanto Félix como Jerónimo, lo que les permite poner en el presente el antiguo San José idílico que se mantiene en la memoria del ex vendedor de lotería. El ritmo trepidante de una ciudad de finales del siglo XX, choca contra la tranquilidad del viejo San José, con el (y en el) cual vive don Félix. Es la contraposición de una belleza anterior con las aberraciones del mundo moderno y de un urbanismo desfigurado, señala esta.

En otro orden, en la novela de Sábato, cabe preguntarse dónde es mayor el horror que experimenta Vidal Olmos, y el propio lector: si caminando por las calles de la ciudad, o transitando por los túneles y las profundidades de esa misma urbe. La oscuridad, los laberintos, los hoyos profundos, las sombras, las criaturas de la noche, las ratas y las bestias que se mueven debajo de las calles y las casas, no son más que el propio espíritu simbolizado de ese Buenos Aires presa de la degradación y el caos. (10) Es un espacio y unos caracteres ahora irreconocibles, lejos de todo heroísmo, un espacio de antihéroes, lo cual es también grotesco en definitiva. Es el *unheimlich* en su máxima expresión.

En el fondo es el rechazo al doble que responde a sí mismo como bestia, deformidad que se asigna a la Secta, pero que se extiende a toda la sociedad. No todo es monstruosidad en ese Buenos Aires, pero sí se da un predominio, de acuerdo con la textualidad, de un mundo de mentiras, de desapego, de desencanto, de degradación.

En la novela de Saramago, por su parte, la ciudad, después de desplazar el tema del campo como el central en la literatura latinoamericana e incluso europea, se convierte en factor primordial, con todos los problemas que el ser humano comporta, en lo que Portugal no es la excepción.

Se manifiesta la lucha no solo por un espacio en el nuevo entorno, sino también por la prolongación, en las condiciones que sea, de la vida misma, aun cuando se cargue

con el fardo de una derrota inevitable. Esos derrotados son precisamente los ciegos perdidos, los incapaces de buscar un acercamiento, una salida y, en medio de su degradación, empujan a los demás a una igual circunstancia. A semejanza de la novela de Sábato, se lucha en medio de una sociedad en crisis, permeada por la corrupción, por la soledad, por los problemas existenciales que aquejan a la sociedad, por alcanzar un espíritu de convivencia y de solidaridad en medio de una urbe hostil.

En *Los Peor* (1995), a su vez, el texto está enfocado como una producción desde el ámbito de lo urbano, como uno de los ejes predominantes de la nueva literatura costarricense, y construye un entorno en el cual los grupos sociales, las distintas clases que deambulan por este laberinto de calles y edificios, pasan, caminan, corren y vegetan en un afán por construirse o reconstruirse cada día. Cada uno de los personajes ha de construir su propia motivación para poder establecer y llevar a cabo su interrelación con ese medio en el cual se mueve y se construye, aun cuando sea consciente de su marginalidad, y precisamente a partir de ella. Las promesas que ciertamente ese ambiente inscribe, no son asequibles para todos, lo cual no implica, por lo demás, que otros no encuentren en este espacio una oportunidad para el mejoramiento personal, para su propio desarrollo.

Debe pensarse que en ese mundo en que se desenvuelven los personajes, ese urbano, comporta determinados valores, normas que definen un tipo de organización o desorganización social, incluso, y que va provocando una lucha en pos del poder, de la comida, de los espacios, de los principales "privilegios" que ese mundo pueda traer, como ocurre en *Ensayo sobre la ceguera* (1995).

De otro lado, el comportamiento patológico que gobierna la personalidad de Vidal Olmos va tomando relevancia de acuerdo con el acontecer. Un sujeto delirante que se mueve por los laberintos urbanos de Buenos Aires. Lo grotesco en esta novela se construye a partir de ese mundo de alienación que va de un sujeto como Vidal Olmos y la Secta hasta la locura que campea en las calles de ese Buenos Aires degradado.

La novela de Saramago responde a un medio en el cual emergen otros valores, surge una realidad inevitable, que construye una especie de esperanza alrededor de la cual se van a ir acercando la mayoría de los personajes, y sucumben quienes son incapaces de permitirse esta posibilidad de diálogo con los otros, en medio de ese mundo urbano asfixiante, y también los que carecen de una mirada solidaria.

Así, la ciudad los consume, desde el espacio de cada casa, pasando por el manicomio y las calles, hasta evidenciarse incluso en el ámbito de lo sagrado, como lo es la Iglesia, metaforizada en la imagen y descripción de lo que sucede en el templo. De hecho, las clases sociales se borran y se construyen otros parámetros de interrelación, de forma que ya no es el dinero ni el poder que este confiere, lo que ha de asegurar la permanencia y dominio o no de algunos sujetos o clases, sino la posibilidad de erradicar justamente esas diferencias para construir otras formas de acercamiento en pos de la sobrevivencia. Es la lucha contra un medio en el cual, simbólicamente, se confirma el caos de una sociedad en crisis y cómo esta va devorando a los sujetos.

Es el mundo inserto en la ciudad, en donde los desarraigados, hombres y mujeres, terminan por convertirse en los desechos, producto de esa urbe en la cual conviven el progreso y la miseria, de manera muy distanciada. En *Los Peor* (1995), es el mundo urbano del *flâneur* Jerónimo, que mira a la ciudad, y la cuenta, la asimila, la “prueba” a su manera. Por ello, esa ciudad desgarrada en la cual le corresponde vivir, no deja espacio para las utopías ni para los grandes sueños.

La novela del costarricense deja entrever una salida, una esperanza en la cual Jerónimo, Consuelo, Félix, las muchachas de la pensión, y los demás personajes que deben lidiar con la crisis y el deterioro social en el cual se ven inmersos, se unen o se refugian en la evasión. El texto se encierra en un entorno en el cual estos van y vienen como en una especie de remolino que los succiona y los lleva sin que puedan evadirlo. Cada uno de ellos, desde el mismo Jerónimo que ha sido tragado por ese remolino urbano, y del cual intenta construir su propia percepción con el fin de asimilarse a él, hasta las muchachas de la pensión, su hermana Consuelo, los propios clientes, Polifemo (el niño con un solo ojo), don Félix (el ciego que idealiza el pasado), que también encuentra su evasión, y todos los demás que se mueven en ese inmenso círculo, se van viendo delimitados a partir de esa interacción con los otros, pero envueltos en ese cíclico destino, al parecer sin escapatoria, pese a que ellos también sean partícipes en la consolidación de ese mundo. Prueba de ello es el final de la madre del niño, la cual acaba como una más de las habitantes y servidoras del hogar de los Peor.

En ese espacio urbano, la ciudad pone en crisis las identidades, lo cual es palpable en las tres novelas, pues nos encontramos con sujetos fragmentados, plenos de crisis, derrotados, sin asidero, en ese mundo cercano al infierno. Cada una de las tres

ciudades lleva a que los personajes de las novelas sean incapaces de vencer la adversidad que los sujeta, y los doblaga, sin dejarles posibilidad de salida. Es ese mundo de pesadilla, de muerte, en el cual son los propios seres humanos quienes optan por la destrucción del otro, con el fin de aferrarse a su propia existencia. En un momento determinado la pesadilla se extiende hasta las horas en que la vigilia de estos se manifiesta. La vida misma es la pesadilla. Esas pesadillas terminan estableciendo una relación casi sinonímica con el estado de locura generalizada que se desata en cada uno de los espacios en los cuales se mueven los ciegos. La ciudad es una locura total (generada por la imposibilidad de los acercamientos y la incomprensión), como lo son los grupos y los sujetos que participan de ese mundo.

El aislamiento, en la novela del portugués, no puede ser posible para prácticamente nadie, pero de igual manera el acercamiento es también una fuente de conflicto. El ir y venir de unos y otros, el entrecruzamiento que se hace, ya no solo en el manicomio, sino también en la ciudad y las propias casas y edificios, va perfilando la importancia que reviste la búsqueda de un espacio que cada vez es más agresivo y menos confortable. La imposibilidad de dar con ese lugar es ya una realidad para todos, por lo que en definitiva los esfuerzos se han de centrar en el comer, por el momento, por el día, por el otro día, pero en una batalla en la cual claramente no hay ganadores sino derrotados.

En la novela de Contreras, en medio de esa agresividad social en la cual se sumerge cada día, a Consuelo no le queda más que esperar un regreso seguro, pues los laberintos propios de San José a Jerónimo le resultan prácticamente los mismos, indiferenciados, que los de Quito, de Lima, de Cuenca o de cualquier otra ciudad en donde haya vivido. Su mente no distingue la diferencia, por lo cual el ominoso no se le manifiesta como a los otros, a pesar de que él, por sí mismo, resulte ominoso, un otro, para los demás.

Si pensamos en lo que significa el comportamiento de los personajes, es claro que la mayoría pasa por un proceso de alienación que los somete, por lo cual terminan convertidos en otro que no es el que se configura desde su inicio en el texto. La construcción que implica para el grupo del doctor y su mujer, que tratan de evitar una degradación mayor, es lo que en definitiva los diferencia de los hombres y mujeres ciegos que deambulan por la ciudad y viven y mueren en ella.

Tres espacios urbanos que, en definitiva, construyen y reconstruyen las relaciones entre los seres humanos y su entorno. Los personajes de las tres novelas están amarrados a una situación que les presenta un futuro más que incierto. De nuevo, la inserción en ese espacio urbano termina, por ende, de convertir a cada uno en sujetos grotescos y a la ciudad como un laberinto que los va tragando.

La otrora barbarie del campo ha devenido en la nueva barbarie de la ciudad. La civilización parece perder vigencia, mientras el nombre del progreso es apenas exclusivo para unos pocos. El retraimiento, la violencia y la agresión se confirman como el marco propicio para las tres novelas, en donde se vale por lo que se tiene (o se aparente), no por lo que se es. De ahí que la ceguera y la mirada sean el recurso para expresar esos vacíos existenciales en ese mundo urbano.

En resumen, la urbe es un espacio de construcción y de asimilación, en donde los personajes se hacen y se permean del mundo en el cual deambulan.

Lo siniestro en tres novelas urbanas

El mundo de lo siniestro comienza a tomar lugar dentro del contexto en el cual se mueven los personajes de las tres novelas, pero aún peor, al interior de cada uno, lo cual va estableciendo miles de mundos derrotados, cubiertos por un pesimismo para el cual no pueden brindarse ánimos. Ese macabro universo que los contiene, empieza a tomar su lugar y a dominarlos. Es el espíritu del ser humano incapaz de enfrentar situaciones para las cuales no ha estado preparado, y que lo someten.

Lo siniestro, el horror y la miseria pertenecen a esa atmósfera en la cual se manifiestan los aspectos aterradoros que han de contener a los personajes. Vidal Olmos es ya de por sí siniestro, a lo cual contribuye su identificación con un espacio emocional que le va tejiendo ese entorno constituido por el gran Buenos Aires, en el que se conjunta toda una heterogeneidad que termina por constituir una atmósfera apabullante. Fernando Vidal no logra enfrentar ese espacio de hostilidad, por lo cual una inserción óptima resulta imposible, y termina convirtiéndose en un producto degradado de todo ese marco incluso socio-histórico en el cual ha quedado atrapado. Lo siniestro que comporta la Secta es lo que obsesiona cada uno de sus actos, y no puede dejar de lado la tortura que un espacio ocupado por estos, con fines malévolos, le representan no

solo a él, sino a todos los demás, por lo cual ha llevado a cabo planes que le corroboren sus fuertes sospechas:

“Sin ninguna clase de dudas, el crimen de Castel era el resultado inexorable de una venganza de la Secta. Pero ¿cuál fue exactamente el mecanismo empleado? Durante años intenté desmontarlo y analizarlo, pero nunca pude superar esa ambigüedad que típicamente domina en cualquier acto planeado por los ciegos.” (Sábato 1972: 325)

En algún momento ha de llamar la atención la referencia al incesto y al crimen asignados a la Secta, pero de los cuales él es partícipe directo por lo que lleva a cabo con su hija Alejandra, a la cual impulsa al homicidio y al suicidio.

La referencia a los ciegos como seres macabros, bestiales, zoomórficos, calza con la construcción que se hace del espectro social, y ello afirma, por lo tanto, una concepción grotesca del mundo, producto de ese hiperbolismo descriptivo. Los monstruos, grotescos ciegos que confabulan para conquistar el mundo, terminan por extenderse a la sociedad en general, por lo cual cabe concluir que lo monstruoso es el entorno como totalidad, en lo cual, evidentemente se ve inserto Vidal Olmos, su hija Alejandra, cada uno de los personajes de la novela, seres enfermos, problemáticos, en permanente crisis, deformes interiormente.

Las descripciones no solo de los seres a los que odia, de aquellos otros de los cuales se burla, e incluso de él mismo, son objeto de una descripción grotesca muy marcada. Todos son deformes, como parece serlo la sociedad a lo largo de la novela, con todos los conflictos existenciales irresueltos que sufren los personajes. La descripción de los ciegos como seres que actúan cual reptiles, que se arrastran, que se mueven en lugares contaminados, infectos; que son seres de sangre fría, que parecen murciélagos, o ratas o cucarachas, no viene sino a constituir una galería de lo grotesco que adquiere un lugar importante dentro de esa concepción y reafirma el por qué de ese mundo y de esa prefiguración. Ellos mismos, como sujetos, parecen devenir sujetos propios de la excreción social, como desechos, lo que también los hace grotescos, y los confirma como seres degradados.

Fernando Vidal Olmos se refiere a un Dios derrotado, por lo cual el ascenso de la Secta Infernal adquiere un relieve muy marcado, pues se constituye en la principal fuerza de azote, ya que no hay resistencia contra esta. Uno y otros son los símbolos de una caída irreversible. La Secta está en todo lugar, por lo cual no hay salida o escape

ante esta. Nada importa el país o la región: la muerte está allí, pues al fin y al cabo la Secta se lleva dentro. (11)

Por otra parte, el efecto de doble, del cual habla Rafael Ángel Herra, en *Lo monstruoso y lo bello* (1999), es quizás, y en definitiva, lo que lleva a los personajes a efectuar un rechazo de los otros, porque ven en ellos algo que los refleja, que los asimila a sí, y les causa espanto. No es casual, por lo tanto, que Vidal Olmos odie al mundo, y a los ciegos en particular, pues estos, de alguna manera, le devuelven su propio reflejo de lo que él es: el más canalla de todos, en una sociedad insoportable. Él es el monstruo, que no desea aceptar abiertamente el carácter de esa propia monstruosidad, por lo que la confiere a otros, y les otorga el lugar de lo siniestro, de las criaturas que se arrastran y se desechan.

Como apunta Herra en *Lo monstruoso y lo bello*:

“*El monstruo es metonímico*: es una parte signica de la realidad por medio de la cual se representa el todo. Esta función metonímica hace posible resistir lo amenazante, la angustia de realidades pavorosas: como la parte fea pero fingida y a veces risible, carnavalesca o simplemente bella, el monstruo carga con todo lo horrendo del mundo cotidiano.” (Herra 1999: 36)

La enajenación que caracteriza al propio Vidal Olmos contribuye a reforzar las sospechas que siente en relación con el grupo de los ciegos, de los cuales conforma toda una descripción que los ubica en el plano de la infrahumano, con características bestiales, desprovistos de cualquier posibilidad de redención, y permeados por un espíritu oscuro y degradado que no permite esperar algo positivo de estos. Tal deshumanización, señala, le pertenece también a él, al definirse como un sujeto desprovisto de valores loables, en medio de un espacio urbano y social, igualmente hipócrita, mentiroso y pleno de peligros.

En Sábado la bestialización no solo parece emerger, sino que incluso en ocasiones se comporta como parte inherente de los sujetos, pues Vidal Olmos es eso, la Secta es un grupo ya cargado de características bestiales inherentes, de acuerdo con la observación que aquel hace; la propia Alejandra pasa por momentos en los cuales esa bestialidad se le configura como parte de sí, el mismo Bruno, e incluso los personajes de “alto rango” jerárquico, como le sucede a Martín al buscar trabajo, sacan a relucir, en medio de sus modales, comportamientos de un estilo similar, violentos y depredadores.

Los símbolos del mal que representan los diversos animales o insectos que aparecen en las descripciones, claramente refuerzan el aspecto oscuro, simbólico, que cruza la significación de la Secta, de Fernando y de la sociedad en general. Vidal Olmos cruza por todas estas transformaciones, las cuales son evidencia palpable de lo que apunta a su degradación paulatina. Fernando Vidal Olmos se refiere a sí mismo como un investigador que recurre a la escritura para hacer evidente lo que está mirando y *descubriendo*, como lo es el desenmascaramiento de las fuerzas del Mal. Su Informe adquiere desde ese punto de vista una definición verosímil, pues está poniendo para el lector la evidencia por escrito de lo que ha sido su incursión en ese mundo siniestro, tan siniestro quizás como el mundo de la superficie. La escritura, su acto mismo, tanto para Sábato como para Vidal Olmos, no es más, por lo tanto, que la confirmación de una necesidad, la cual tiene como objetivo ofrecer al mundo, como búsqueda de toma de conciencia, lo que representa la amenaza de ese entorno que está allí, que se cierne sobre cada uno, pero del cual no siempre se asume una posición crítica, pues solo se lo ve, pero no se lo mira.

En *Ensayo sobre la ceguera* (1995), lo mayormente siniestro que puedan enfrentar estos como personajes es precisamente una sociedad en caos, en revuelo total, sin posibilidad de diálogo con el otro que se vuelve amenazante, en donde los soldados masacran sin piedad, en donde la Iglesia permanece ajena, en donde la ayuda no llega, o es a cuentagotas, en donde el espíritu de solidaridad finalmente sucumbe pues no existe posibilidad de hacer a un lado el instinto de supervivencia individual que ha de dominar, y que más bien redundante en un arma de (auto)destrucción. Lo siniestro es entonces el medio, pero lo más ominoso de todo es precisamente el otro. La mujer del médico experimenta, desde ese punto de vista, la mayor confluencia de lo horroroso, pues se convierte en testigo (casi) mudo de ese entorno y de esos sujetos, con los cuales combate, como lo hace con los ciegos del manicomio. Su locura, por lo tanto, puede estar más cercana que la de los otros, pues no puede compartir el horror de su vista y de su mirada, con la misma intensidad, pues los demás la afirman en otra esfera de percepción.

En la novela de Saramago una serie de acciones se van entrelazando en el tejido novelesco, que por sí mismas representan líneas independientes de sentido en tanto historias de personajes. El texto va describiendo, desde la perspectiva de un narrador

testigo, una serie de acontecimientos en los cuales los personajes se convierten en una especie de “presas” de un sistema desarrollado por ellos mismos, en medio de una hostilidad manifiesta del entorno, que proviene no solo de los medios, sino también de otros personajes, “devoradores” de sus congéneres. La acción o acciones que se presentan son, por consiguiente, la presentación de una sociedad que se evidencia necesitada de un proceso de unión para vencer los obstáculos ya expuestos, pero también un grupo social que enfrenta las vicisitudes propias de la hostilidad que brota de los mismos seres humanos, los cuales terminan por confirmar el sentido del apotegma de Plauto, en su comedia *Hacinaria*, frase que ha de tomar Hobbes (y luego será retomada por Rousseau) de que el hombre es el lobo del hombre.

En tal novela los espacios físicos remiten al entorno en el cual se mueven los personajes. De allí que el ambiente insostenible que sufren los comunica directamente con los problemas que en adelante cada uno va a soportar. El mundo que los coacciona repercute directamente en las subjetividades.

Lo siniestro de la urbe, en la novela de Saramago, se manifiesta a partir del olvido en el cual los va sumiendo el encierro del manicomio, sin agua potable, sin medicinas, con escasa comida, sin condiciones higiénicas, con deplorables instalaciones, en medio de conflictos internos inmanejables, a la espera de que se eliminen entre ellos mismos. Es la muestra de una sociedad carente de principios y de una moral acorde con lo que pregona. El sinsentido de las relaciones que priman entre ciegos y los que aún ven no deja dudas de que el temor, la repulsión y el rechazo radical es lo que fluye con más fuerza, primero entre ambos grupos, y luego se extiende al plano de la ceguera total, cuando ya nadie ve, con excepción de la mujer del médico, que anhela, en medio de aquel infierno, compartir la ceguera, es decir, el olvido de la condición en la cual los demás se han visto inmersos. La novela “vehiculiza” ese horror, ese mundo grotesco que compone la inmersión de los seres humanos en un espacio de desaliento y de derrota plena. Lo siniestro de cada uno de los personajes es hacerle frente a un mundo en el cual, claramente, están limitados, vencidos, y con el temor siempre presente de encontrarse ante lo desconocido que van enfrentando cada día.

La violencia está allí, el hombre está presente, el *unheimlich*, lo siniestro, se manifiesta en toda su dimensión terrorífica:

“En cierto modo, todo cuanto comemos es robado de la boca de los otros, y, si les robamos demasiado acabamos causando su muerte, en el fondo, todos somos más o menos asesinos...” (Saramago 2001: 421),

el terror ante las adversidades pierde en gran medida vigencia, lo cual, lejos de consolar, aumenta ese carácter siniestro, pues ya la compasión se deja de lado, y la indiferencia ante el dolor ajeno y la tragedia de los otros, no hacen más que desenmascarar el verdadero espíritu del monstruo que se oculta en el colectivo, y en cada individuo:

“Qué hacemos, Vamos a ver, si hay algún cadáver pasamos de largo, a estas alturas los muertos ya no nos asustan, Para mí es más fácil, no los veo.” (Saramago 2001: 419)

Los primeros ciegos están revestidos de ese carácter siniestro, amenazante...son el Otro, el cual ha de derivar finalmente en aquel que intenta arrebatarle la comida, pues al fin y al cabo, con excepción de uno de los personajes, todos terminan ciegos, se ciegan ante los “valores” contruidos e inician un nuevo proceso de valores en el cual la norma es la inexistencia de estos, venidos a menos en un mundo en el que lo que impera en adelante es la vida día a día, en las condiciones que sea, aun sin importar si ello implica una muerte simbólica, peor, en la mayoría de los casos, que la muerte física, incluso cuando se deban matar unos a otros y entrar a luchar por la comida en un enfrentamiento en el cual la violencia del más fuerte será impuesta en lugar de la solidaridad y la asistencia mutuas:

“Ayúdenos, que éstos nos quieren robar la comida. Los soldados hicieron oídos sordos, las órdenes que el sargento recibiera del capitán que había pasado en visita de inspección eran perentorias, clarísimas, Si se matan entre ellos, mejor, quedarán menos. La ciega se desgañitaba como las locas de antes, casi loca ella también, pero de puro desconsuelo. Al fin, dándose cuenta de la inutilidad de sus llamadas, se calló, sollozando se volvió para dentro y, sin darse cuenta de por dónde iba, recibió en su cabeza desprotegida un estacazo que la derribó. La mujer del médico quiso correr a levantarla, pero la confusión era tal que no pudo dar ni dos pasos. Los ciegos que habían venido a reclamar la comida empezaron a retroceder a la desbandada, perdida toda orientación tropezaban unos con otros, caían, se levantaban, volvían a caer, algunos ni lo intentaban, se dejaban estar, postrados en el suelo, agotados, míseros, retorciéndose de dolor contra las losetas ...” (Saramago 2001: 190-191)

En otra de las novelas, *Los Peor* (1995), la sociedad encuentra en estos marginales una monstruosidad que termina por convertirse en ese doble grotesco que se busca rechazar y se asigna solo a estos, como los deleznales. Tanto Jerónimo como Polifemo, y todos los demás que se encuentran en el mundo de los Peor y sus allegados, son los monstruos que van permitiendo la polaridad de una sociedad en la cual el otro corresponde al de los “privilegiados”, los que escapan a ese ser monstruoso de los rechazados, de los diferentes:

“...nuevo artificio de la “buena conciencia”: los hombres subhumanizados encajan en los arquetipos de lo monstruoso. Así como los héroes reciben la marca de la sobrehumanización, el monstruo encarna la violencia dirigida contra la subhumanidad.” (Herra 1999: 32)

Existen “humanos” y “subhumanos” en *Los Peor* (1995), lo que confiere una diferencia radical, que confirma la humanidad de unos, pero afirma la adición de los otros, sin importar si esta es conferida o heredada, sino existente, y dentro de estos están los Peor y quienes se mueven en su entorno inmediato. Los degradados sociales son los monstruos desprovistos de una condición de reconocimiento, y quedan alejados de una posibilidad de redención.

Señala Bajtin, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1987), que “...en lo grotesco la exageración es producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad.” (Bajtin 1987: 275), lo cual nos hace pensar no solo en la concepción a partir de la cual ha sido construido Polifemo, sino en la realidad misma de los Peor y los marginales que con ellos comparten, producto de condiciones de total desigualdad, que los hace ser vistos como monstruos en medio del continuum social en que se desenvuelven, y que los relega por completo. El aspecto físico de Jerónimo es también grotesco de acuerdo con los cánones establecidos para los demás, por lo cual no solo Polifemo resulta monstruo, sino que lo mismo deviene Jerónimo, con sus acciones y su pensamiento, sus rasgos físicos, e incluso la expresión de sus ideas. Cuando el propio “ex monje” refiere a los seres extravagantes, sobrenaturales que pueblan las calles josefinas, y lo hace con total convicción, no está haciendo otra cosa que poner en juego la monstruosidad no aceptada por los otros, aun cuando para él ésta no sea tal: los hombres capaces de correr a enormes velocidades con una sola pierna, el mismo Polifemo atenuado, para no herir la susceptibilidad de su “nieto”, los cuerpos

híbridos, las sirenas, los cinocéfalos, seres trasladados todos de su marco medieval hasta el del San José de finales del Siglo XX, lo cual constituye su percepción en algo aún más grotesco para el momento en que vive, cercano casi a lo cómico.

En el texto de Contreras, a su vez, el grupo Peor trae la desestabilización, que en definitiva también se construye desde la carnavalización, desde un sentimiento de lo sublime, que comporta el gozo y el miedo, la angustia y, fundamentalmente, lo extraño:

“De todos modos no era Polifemo lo único raro que sucedía entre aquellas paredes; ya se había acostumbrado la gente también al esposo de Consuelo, a su hermano, a la de clientes raros que frecuentaban el lugar...a la vida en cueros, finalmente.” (Contreras 1995: 66)

En *Los Peor* (1995) los personajes en ocasiones parecen incurrir en una especie de carnaval bajtiniano que refuerza el proceso de degradación al que van siendo sometidos, pese a lo cual luchan por sostener su condición humana a partir de un espíritu solidario.

Lo contrahecho, aquello que se percibe como deforme, queda de nuevo del lado de los marginales. La figura del niño cíclope termina por afirmarse sin lugar en un mundo en el cual esa diferencia es deleznable, y se le reafirma permanentemente, incluso por parte de los suyos. Los demás lo han de concebir como un monstruo (en el caso de los otros que conforman el entorno social) mientras que para los médicos o científicos se convierte en objeto de experimentación, y se deja de lado el aspecto humano que este comporta. Son sujetos alienados en medio de ese entorno moderno pero despiadado, que construye significaciones a partir de lo que se caracteriza por la diferencia. Lo cierto es que estos deben desenvolverse en medio de ese mundo, pues no pueden desligarse de la realidad que les ha sido impuesta, por lo cual se hallan sujetos y sin posibilidad de redención.

Ahora bien, si hay un texto en el cual el proceso de bestialización se hace manifiesto, es precisamente *Sobre héroes y tumbas* (1961), pues la degradación por la cual pasan Vidal Olmos, Alejandra, Bruno, por citar algunos, los va convirtiendo en sujetos bestiales que transitan de la subjetivación a la cosificación y la zoomorfización, no por su condición de animales, sino por su degradación. Son seres humanos que se ven atrapados en las redes de sus propios vicios, lo cual no les deja salida alguna. En *Los Peor* (1995), por ejemplo, los actos de los personajes pueden dar la impresión de convertirlos en seres antropomorfos, de acuerdo con la percepción del otro que se

coloca en el plano de la “verdad” y que degrada a los marginales. Ello deviene en el horror ante ese otro que es diferente porque es desconocido, porque se lo ignora y se lo enajena, se lo separa, y se lo oculta, como ocurre con Jerónimo, en especial con Polifemo, y por lo cual Félix se refugia en el pasado.

En *Sobre héroes y tumbas* (1961), el frenesí de la degradación en medio de una atmósfera que los devora y los reduce, va configurando nuevos espacios de significación ante los cuales los hombres y las mujeres se ven sumergidos sin poder obviarlos. Producto de ello deviene esa patología social que se manifiesta como una característica propia de los “nuevos tiempos”. El advenimiento de estas transformaciones es la “esencia” de lo que ha de significar en adelante una sociedad enferma, castrada de alguna manera en tanto sueños de grandeza o poseída por ideales enfermizos tales como los que conllevan los actos de Vidal Olmos, grotesco y ominoso como ningún otro, quien construye su odio desde el espacio del pleno rencor, y lo enfoca hacia la Secta, grupo tan degradado como él, y caracterizado por unos sueños de posesión universal en los cuales el “borramiento” de toda oposición se torna inmediata.

La metáfora de los años oscuros de Argentina, simbolizada por esta aseveración, no parece casual. El mundo objetivo y subjetivo, confluentes en el texto, hacen mucho más evidente el verdadero horror que se presenta en el urbano en que se halla Vidal Olmos, la Secta, Etchepareborda, González Iturrat, Domínguez, Martín, Bruno y todos los demás que asisten a los acontecimientos. De acuerdo con esto, retomamos la idea de Kofler en la cual la elaboración de ese mundo patológico, derivado de la alienación primaria que comportan los personajes en un mundo actual en que concurren lo monstruoso y lo horrendo, ha contribuido a esa alegoría en que los acontecimientos parecen corresponder a una realidad extraliteraria, indescifrable hasta cierto punto, pero que tiene como respuesta ese marco socio-histórico de la realidad argentina, oscura, siniestra. La Secta es ese grotesco acontecer simbolizado en un grupo macabro, en el cual la redención proviene de un “mesías” aún más siniestro y degradado que este grupo.

La lectura de ese mundo absurdo y terrorífico tiene equivalencia entre ambos (con)textos. Es por ello que los sujetos no ocultan su ser o son incapaces de esconderlo, pues la realidad termina emergiendo finalmente, y desenmascarándolos tal cuales son. Lo cierto es que la duda, el miedo, la búsqueda, la inseguridad, la amenaza, la

prepotencia, el vacío, el caos, van tomando lugar en la ciudad y confluyen en los sujetos. Fernando Vidal Olmos es el claro ejemplo de estos elementos que confluyen en su subjetividad hasta convertirlo en un ser reducido, caótico y en permanente crisis. Es, en medio de sus objetivos primarios, la gran amenaza para el entorno en el cual se mueve, aun cuando él mismo reduzca este concepto amenazante a la Secta. Es el absurdo propio de la vida. Los personajes se vuelven cosificados y grotescos, tal como se percibe de cada uno, como lo representan la ciega que se aparece ante Vidal Olmos al abrir la pequeña puerta que da al cuarto de esta, o Celestino Iglesias, o Norma Pugliese, la modelo ciega, Echagüe, Gastón (esposo de la ciega que modela), etc. Esta marca de lo grotesco los acoge a todos y se instala en la colectividad y en la ciudad desprovista en que viven y conviven:

“Así, pues, en aquella vasta caverna, entreveía por fin los suburbios del mundo prohibido, mundo al que, fuera de los ciegos, pocos mortales deben de haber tenido acceso, y cuyo descubrimiento se paga con terribles castigos y cuyo testimonio nunca hasta hoy ha llegado inequivocadamente a manos de los hombres que allá arriba siguen viviendo su candoroso sueño; desdeñándolo o encogiéndose de hombros ante los signos que deberían despertarlos: algún sueño, alguna fugaz visión, el relato de algún niño o un loco”. (Sábado 1972: 354)

En *Los Peor* (1995), la peste, dentro del conglomerado social, viene a representar a los marginales como aquellos que se convierten en los desechos, en la enfermedad que contamina, en el estorbo social y, por lo tanto, de igual manera son los grandes protagonistas de ese mundo de lo siniestro, construido, evidentemente desde afuera, pues en verdad la sociedad en general es la siniestra, la cual se encarga de ejecutar el horror mismo de empujar hacia la marginalidad y el olvido a quienes se considera como los parias, los desposeídos sociales.

Los excluidos, los derrotados, se hacen desde el entorno, del cual se apropian, aun cuando les sea impuesto, pues en el fondo se trata del funcionamiento de la ideología como espacio de identificación y significación de los sujetos en las estructuras sociales. Unos ocupan un espacio precisamente porque, dentro de la configuración de la sociedad, otros ya ocupan los lugares de privilegio. Unos son excluidos para que otros se configuren desde el lugar de los excluyentes. La heterogeneidad de identidades que

comporta el todo social, impone y configura una cerca, casi uniforme, a ese grupo de los excluidos, a pesar de las lógicas diferencias que entre estos últimos se hagan presentes.

En *Ensayo sobre la ceguera* (1995), la aparición de las actitudes violentas, igualmente grotescas en cuanto a actos y resultados, adquieren una conformación muy fuerte en la novela. Tanto los que están dentro, poseídos ya por la ceguera, como los miembros de la milicia, y quienes deambulan por las calles o se refugian en las casas, como si ello les permitiera protegerse de una mejor manera, van siendo objeto, ya no solo de la incapacidad de la vista, sino de un espíritu de impotencia tal que los hace agresivos sobremanera, producto del horror, de la frustración, de la derrota, del hambre, de las condiciones adversas que deben soportar. Ello es precisamente ese ominoso que también se extiende en todas direcciones. Cada uno de los sujetos se ve envuelto en una dinámica social tan diferente de la que han vivido antes de quedar ciegos que ahora, irónicamente, parece ser la violencia la que los ciega. Es una lucha de todos contra todos y ello, en medio de las privaciones que deben enfrentar, es realmente grotesco.

Son relaciones monstruosas las que se van tejiendo socialmente. Las muertes, los asesinatos, las violaciones, el caos, el desmantelamiento de edificios, casas, la lucha por un espacio, y por la comida, es todo parte de ese nuevo espanto social, que se adueña del colectivo y de los sujetos. Lo cierto, y más ominoso de todo esto, es que cada sujeto, hombre o mujer, es potencialmente un monstruo para el otro, por lo que este carácter de Otredad pervierte totalmente las relaciones, y borra las fronteras del respeto entre ellos. Todo esto confirma, efectivamente, que los espacios sociales, en situaciones límite, no solo distan de una "supuesta normalidad", sino que pueden convertirse en verdaderas trampas en las cuales la vida del otro pierde su valor y se redefinen los valores y las relaciones, sin que ello implique un mejoramiento. Es de nuevo la emergencia de un ominoso que está allí, y que aparece en momentos de desapego pleno entre los individuos.

Es la alienación como lugar de encuentro y desencuentro a lo largo de todo el texto. Este nos pone como lectores en un plano en el que nos encontramos de lleno con ese espacio de lo horrendo que va describiendo, no solo porque ese mundo grotesco esté en cada sitio, sino porque nos lo describe un sujeto más grotesco que todos estos, desposesionado, alienado, inadvertido y desapercibido socialmente, pero en contraste presente y omnipresente en algunas situaciones.

Los personajes, desde la cantidad ilimitada de ciegos que se van perfilando a lo largo del texto, hasta la esposa del médico, la única que nunca pierde la visión, van encontrando y descubriendo que cada uno de los sitios por los cuales se desplacen, no hacen más que convertirse en emergencia de un horror que los persigue. No hay escapatoria, y eso, evidentemente, es todavía más siniestro pues demuestra que se hallan a merced de una situación que apenas pueden enfrentar para sobrevivir penosamente, pero que el fin ha de llegarles, pues esa situación grotesca en la que viven los domina.

En la novela de Saramago la desfiguración del contorno social, la degradación del ambiente urbano, y la horrenda experiencia que comporta la estancia dentro del manicomio, viene a constituir, a grandes rasgos, la locura existente en esta novela en cuanto a lo siniestro, como ámbito temático que se posesiona no solo de los personajes, sino de los acontecimientos mismos. Desde el primer momento, cuando la ceguera adviene y se posesiona del primer personaje, hasta el desencadenamiento fatal que comporta muerte y hambre, desposesión e incertidumbre con respecto al futuro de cada uno y de todos, y con base en el final mismo, se deja de manifiesto que lo grotesco se convierte en uno de los elementos predominantes. La novela da pie a la construcción de una monstruosidad que los devora, que los encierra y los contiene, de la cual no pueden evadirse. Ese ambiente que en principio les ha permitido una adaptación que, de acuerdo con las posibilidades de cada quien contribuye a otorgarles una vida de tranquilidad o de relativa dificultad, no obstante se ha de convertir, a partir de la nueva situación, en una existencia de caos de la cual tratan de sobrevivir, que es lo más cercano a la muerte, pues lo que han de sobrellevar en adelante dista casi infinitamente de lo que han de vivir.

En Sábado, por su parte, el antagonismo que se produce a lo largo de todo el texto, contribuye a reafirmar esa idea de lo siniestro. El propio Vidal Olmos se reconoce como siniestro en el gran marco de su búsqueda, despreciable, pero con la única cualidad de buscar, en medio de su obsesión, un acto que contribuya a liberarlo. Ese parece ser su propósito fundamental.

La desfiguración de los espacios y de los personajes es la emergencia inevitable. Es por ello que resulta evidente que no solo Vidal Olmos y la propia Secta devengan sujetos horrendos, monstruosos, sino que es claro que cada uno de los personajes que va apareciendo en el texto está revestido de características particulares que los hace

repelentes. La confluencia de elementos negativos no parece dejar lugar a dudas acerca de que la novela no construye una salida, sino que más bien se convierte en un inmenso laberinto en el que los personajes han de quedar atrapados a la espera de su fin, en medio de vidas vacías, sin rumbo claro, y totalmente carenciales, sin importar cuál sea su condición y su posición dentro del entorno.

Por otro lado, la aparición cada vez más fuerte de lo grotesco, dentro de la novela de Saramago, se va dando con el proceso de simbiosis entre lo humano y la animalidad (no como una manifestación peyorativa hacia los animales sino en el sentido de la degradación del ser humano) que comienza a producirse en estos, de forma que la monstruosidad pasa a ocupar un lugar que aterroriza, que espanta, y del cual, si no es por la presencia de la mujer del médico, tampoco escaparían los miembros del pequeño grupo.

La unión de unos pocos, lo que le permite al grupo principal sobrellevar su miseria, es igualmente la confirmación de que la solidaridad es el camino viable, y alejarse de esa opción los pone muy cerca de la bestialidad, los hace, por sí mismos, seres ominosos, no solo para los demás, sino para sí mismos, en tanto el cambio experimentado los aleja del concepto de ser humano, y los sume en la condición degradada y bestial de lo infrahumano, hasta llegar a dormir sobre sus propios desechos, y comer todo lo que llegue a sus manos, aun cuando esté cerca de la descomposición. Lo más horrendo de esto es que la situación de marginalidad y de desposesión, incluso cuando se acentúe en algunos casos, termina por agruparlos a todos, pues el hambre se vuelve una generalidad, la muerte está a la vuelta de la esquina, la degradación de los seres humanos, sin importar sexo, edad o religión o condición social, termina por aprisionarlos, de manera tal que la muerte se convierte en la salida de muchos.

Mientras, en *Sobre héroes y tumbas* (1961), todos en verdad lo que hacen es desplazarse por un mundo en el cual campea la "locura social", de la que Fernando Vidal Olmos es el mayor representante, como sujeto en permanente delirio de persecución y de vigilia. Su desvarío se halla fuera de toda lógica, por lo que reproduce, de manera permanente, una metáfora del horror social en el cual los "nuevos tiempos" no dejan margen de respiro y de adaptación a los hombres y mujeres. En verdad, el Buenos Aires de Vidal Olmos es una ciudad de horror, en la cual predominan la descomposición social y en la que la degradación es parte inherente de los hombres y

mujeres. El espectro, en tanto figura relacionada directamente con lo macabro, y en tanto heterogéneo de acciones y comportamientos, no deja lugar a dudas de que el laberinto bonaerense es ciertamente un espacio en el cual se conjugan estos vicios que hemos señalado para acabar de delimitar el horror de la sociedad actual, la fantasmagoría de un mundo sin sueños, sin metas, sin posibilidades de escapatoria.

Vidal Olmos y todos los demás son sujetos en caos, en crisis, tal como ocurre con la propia Alejandra, su hija, la cual se ve atrapada en ese remolino en el cual la envuelve su padre y comparte con este la degradación que ha de culminar con la muerte de ambos. Estos dos, por ejemplo, son marginales que no terminan de cuajar socialmente, por lo cual se ven impelidos a “salir” del mundo, y esa escapatoria se convierte en el violento fin que les espera a ambos, del cual son completamente conscientes hasta el último momento. Esto es parte de ese mundo monstruoso en que se desenvuelven los personajes de esta novela.

Lo monstruoso es parte no solo de la sociedad, la cual lo es por sí misma, de acuerdo con lo que se va construyendo a lo largo de la historia, sino que también es degradante y auto degradante. En *Los Peor* (1995), ese monstruoso forma también parte de aquellos que por extraños resultan amenazantes, ominosos, tal como Polifemo, como Jerónimo, como las muchachas de la pensión, a pesar de que en el caso de estas últimas la noche contribuye a re significarlas, pues en contraste con lo que ocurre durante el día, es la oscuridad la que las convierte en *las reinas* de las sombras nocturnas y pasan a ser el centro de las relaciones con los clientes que las visitan esporádica o continuamente. Es allí precisamente en donde más se reafirma el carácter degradante de esa sociedad de doble moral.

Es la sociedad ominosa, monstruosa y siniestra, en la cual Jerónimo se va desplazando. En ese espacio total, la pensión es apenas una estructura más, pero es el lugar hacia el cual fluyen las lecturas que descalifican, que resumen ese siniestro de la condición humana deplorable, cuando en verdad ello se extiende, va más allá.

Darle un significado a ese gran monstruo como lo es la ciudad, se convierte en una especie de tarea no asignada para estos, la cual, en resumen, terminan llevando a cabo sin darse cuenta, pues es parte de su propia manifestación del ser. No hay espacio para el horror, para la sorpresa que los otros sí pueden encontrar, o para la confirmación de una mirada que palpa ese grotesco social.

A propósito de lo horrendo, incluso Saramago ha de reconocer la crudeza de una novela que le produjo un esfuerzo tremendo, por la crueldad del mundo que se manifiesta:

“A medida que iba hablando se me hacía cada vez más claro cuánto me inquieta el pesimismo de este libro. *Imago mundi* lo llamé, ya en conversación con Luiz Francisco Rebello, visión aterradora de un mundo trágico. Por esta vez la expresión del pesimismo de un escritor de Portugal no va a manifestarse por los canales habituales del lirismo melancólico que nos caracteriza. Será cruel, descarnado, ni el estilo estará presente para suavizarle las aristas. En el *Ensayo* no se lagrimean las penas íntimas de personajes inventados, lo que allí se estará gritando es este interminable y absurdo dolor del mundo.” (Saramago 1997: 494)

En la novela de este portugués, la amenaza de la peste está permanentemente latente, lo cual no termina de materializarse en su totalidad, aunque las primeras consecuencias de una sociedad y una ciudad enferma, grave incluso, se hacen evidentes. La muerte acecha, y es por ello que las calles se van llenando poco a poco de muertos. Es el aspecto de lo siniestro en toda su extensión.

La situación que rodea a los hombres y mujeres que van quedando ciegos a lo largo del texto de Saramago, y sin importar clases sociales, diferencias religiosas, sexo, color o nivel académico, como tampoco las diferencias ideológicas, quedan de lado cuando la búsqueda de una salida se convierte en el objetivo común, sin importar la forma en que lo logren. El arraigo a la vida, incluso muchas veces por encima de la propia dignidad de estos, se va fraguando como el verdadero aliciente para continuar luchando incluso contra otros que construyen sus propios grupos de solidaridad o de lucha.

El propio Saramago justifica el porqué en esta novela opta por no poner nombres a los personajes, desposeídos, por lo demás, en un mundo de desposesión.

El infierno mayor no está del lado de quien ve, de quien aún posee la posibilidad de percibir el mundo a partir de sus ojos, y no precisamente del lado de los ciegos, los cuales ya no ven la miseria en la cual se mueven y se construyen, aun cuando una y los otros de igual forman miran ese siniestro en el que se hallan atrapados. Si en un inicio, ese aspecto infernal se perfila a partir de lo que representa el encierro en el manicomio y del cual no pueden evadirse, lo cierto es que este infierno termina por extenderse a las calles, a las casas, a las iglesias, al entorno, a la sociedad en general, en donde

finalmente los hombres y mujeres descubren que la verdadera amenaza más que la ceguera que los ataca, son los semejantes, el Otro, el prójimo, que termina por convertirse en ese siniestro que deriva en el infierno como totalidad.

Es la crudeza de los nuevos tiempos, simbolizados por medio de la ceguera metafórica. Desde tal perspectiva, tanto la mirada como la ceguera comportan horror en la novela, propio del entorno siniestro.

Ahora bien, la enajenación predomina en la novela de Sábato y se asimila a la de Saramago, en cuanto a la represión y ominosidad propia del hombre para con el hombre. El rompimiento de esta normativa es claramente castigada. El hecho de que Vidal Olmos rompa con el orden estructural o predominante, en realidad lo que hace es reafirmar su descentramiento social, colocándose al mismo nivel de aquellos a quienes vigila, a quienes mira, sin saber que la propia sociedad lo mira a él a partir de la construcción que de él efectúa no solo la Secta de los ciegos, sino los informantes que sirven a esta. Es por ello que tanto él, como cada uno de los demás personajes, en medio de ese siniestro social, se constituyen como generadores de ese ominoso.

En el texto de Saramago, por ejemplo, la nueva experiencia se convierte en un enfrentamiento con lo escalofriante, que los lleva a sufrir la amenaza y el terror de hallarse en un mundo que los desconoce, un mundo que ya no ven ni perciben de la misma forma, debido a que adquiere otra significación y nuevas connotaciones hasta ahora no percibidas. El manicomio, la locura de las calles, la carencia de prácticamente alimentos y demás, el vacío de las casas, la proliferación de ratas y cucarachas, el consumo de desechos y basura, es lo que va definiendo ese nuevo acceso a la mirada, solo que ahora evidente. Todo lo que hasta el momento ha estado oculto, ahora se desenmascara...ese es el verdadero rostro del mundo en el cual viven. Es el horror del Otro y hacia el Otro. Es la marginalidad total. Es el ser humano como un paria en el lugar en el cual anteriormente ha gobernado.

En *Los Peor* (1995) lo grotesco del conglomerado se hace manifiesto no solo desde el espacio de la marginalidad, sino incluso en el lugar de los no marginales, simbolizados o representados por los clientes de la pensión, defensores de un discurso, pero que se refugian en las sombras de la noche de acuerdo con los acontecimientos que señala la novela, pues son las horas de confluencia, encuentro y desencuentro, y desenmascara esa hipocresía social, ese otro lado grotesco del espacio urbano. Son los

sujetos grotescos que se esconden, pero que, paradójicamente, con la noche, salen a la luz, después de permanecer en secreto. Queda claro, entonces, que ese emerger de lo grotesco no es exclusividad de un grupo, sino de ese colectivo, ese conglomerado en pleno que construye una verdad, la defiende, pero no realiza lo que predica:

“Porque la ciudad de San José había renunciado a su pasado, había hundido sus parquecitos arbolados en el hastío del alquitrán y la monotonía del pavimento y había fagocitado con voracidad de comején las páginas amarillas de su arquitectura pueril, para devolver tan solo la mueca gris del hacinamiento y la agitación de la forzada modernidad.” (Contreras 1995: 73)

Así, Polifemo solo es monstruo porque ha sido concebido desde la diferencia, y no por lo físico en verdad, sino por el nivel de intolerancia que la sociedad pueda construir a partir de lo que no le es conocido, y se torna “amenazante”. Como señala Herra en su libro *Lo monstruoso y lo bello*:

“El monstruo es, en su función menos ambigua, un artefacto desculpabilizador sobre el cual se descarga el mal, la suciedad de la propia conciencia, el horror al mundo en crisis.” (Herra 1999: 42)

Lo anterior reafirma la posición de Polifemo, el cual debe pasar por el filtro fijado por el entorno, lo que lo desplaza de la condición de los otros, y lo margina doblemente. Quedan con él los desligados del mundo urbano en medio de los prejuicios y, sin olvidar que existen los elementos positivos, que la ciudad no es totalmente negativa, sí han debido estos personajes hacerse y ser a partir del “molde” impuesto de los valores y prejuicios predominantes.

Es un espacio del horror. Los seres humanos se vuelven lóbregos y siniestros, pues terminan de convertirse, de asimilarse a lo que representa el medio que los envuelve. En Saramago, específicamente, ya no es solo el manicomio, sino también los espacios abiertos los que se vuelven siniestros. El espacio de lo familiar termina, finalmente, por volverse distante. La muerte, producto de una imposibilidad digna de vida, es el camino final que cada uno enfrenta. La mueca del desprecio por la vida es el paso inevitable a la zoomorfización que los espera, y que también es metafórica, pues las acciones de la sociedad no siempre distan hoy de tales actos de degradación, de egoísmo, de bestialidad. Es la pesadilla de la cual no terminan de despertar, y que hace que el manicomio primero, la calle después, las edificaciones en general, incluyendo las

casas, se conviertan en reservorios de muerte, y de desesperanza, en un mundo en donde unos y otros ya no solo no dialogan, sino que entran en evidente conflicto y en una paradójica uniformidad:

“...tan lejos estamos del mundo que pronto empezaremos a no saber quiénes somos, ni siquiera se nos ha ocurrido preguntarnos nuestros nombres, y para qué, ningún perro reconoce a otro perro por el nombre que le pusieron, identifica por el olor y por él se da a identificar, nosotros aquí somos como otra raza de perros, nos conocemos por la manera de ladrar, por la manera de hablar, lo demás, rasgos de la cara, color de los ojos, de la piel, del pelo, no cuenta, es como si nada de eso existiera, yo veo, todavía veo, pero hasta cuándo.” (Saramago 2001: 84-85)

En *Ensayo sobre la ceguera* (1961) los personajes prolongan su subsistencia a partir de alimentos en mal estado, escasos, y producto de batallas que derivan en fracasos continuos o en momentáneos “triumfos”, gracias a la adquisición de comida de desecho. Cada uno de los sujetos, en su gran mayoría, está marcado por alteraciones que lo alejan abismalmente de su anterior ser. Aquellos que han poseído características positivas, pueden verse afectados por un cambio que los vuelve peligrosos incluso para los más cercanos, pues es la pelea por la vida lo que está en juego. Los que han sido sujetos revestidos por la negatividad en cuanto deleznable socialmente, han visto profundizadas sus características incluso de victimarios, pues no poseen contemplación alguna para con los demás. Es el caso del grupo de ciegos que se apodera de los alimentos y de las mujeres dentro del manicomio y dedican sus esfuerzos a agrupar el poder con tal de someter a los demás e imponer una tiranía que incluye posesión de la comida, de las mujeres, de las “mejores condiciones” en el lugar.

Los personajes en la novela del portugués no pueden evitar la interrelación con los demás individuos, bien sea de acercamiento o, predominantemente, de choque. Lo cierto es que no son del todo ajenos a los que se mueven en derredor, pues están insertos dentro de ese grupo, aun cuando la imposibilidad de diálogo parezca ser el dispositivo central dentro del entorno. El encuentro con la anciana que vive en el mismo edificio que la chica de las gafas oscuras, es el claro ejemplo de esa no relación pues se mueve por el deseo de apropiarse de todo lo que se halle en su inmediatez, aun si ello implica privar a los demás de un trozo de alimento. Es de nuevo el ejemplo de los ciegos que se apropian de la comida de los demás en el manicomio, y que por sus propios actos

construyen ese grotesco que caracteriza el tipo de relación, de confluencia y de divergencia entre unos y otros. Es el medio el que los va prefigurando, y desfigurando, por lo que los hombres y mujeres que inician el texto no son los mismos que cierran este, pues han pasado por un proceso de evolución o involución (con predominio de este último) que ha contribuido a alienarlos y a hacer presente ese grotesco social que se manifiesta en toda su crudeza. Es la simbología de una urbe en la cual nadie escapa de la peste.

Por su parte, en *Los Peor* (1995), la otredad representa la mirada de los demás ante el espectáculo del pequeño Polifemo, y lo que representa el encuentro con el aspecto de lo grotesco a partir de una lectura contradictoria con lo establecido dentro de la “normalidad”:

“...de alguna manera intuía que lo más fuerte del mundo era la majadería de la gente de aferrarse a una única versión de la realidad; bastaba con verlo en las calles, cuando una mujer luchaba por subir al autobús a su hijo con retardo mental para llevarlo a la escuela diferenciada. Toda la gente torcía una mueca entre compasión y repulsión; ella misma, antes del nacimiento de Polifemo. Desde entonces, era tan simple para ella ayudarle a estas mujeres a sostener al niño mientras buscaban el dinero para el pasaje, como simplemente sentárselos en el regazo cuando no había lugar.” (Contreras 1995: 67)

La lectura de la sociedad se convierte en ominosa, a lo cual confluye también el siniestro urbano como una fuente (al menos dentro de la concepción de estos textos) de marginalidad, de degradación; esa mirada, insistimos, que está allí y que insiste en manifestarse, a la par de un claro proceso de lo ominoso que igualmente se presenta y termina por sobrecoger al lector de diversas maneras, pero sin pasar inadvertido. Polifemo es el monstruo que no debe salir a la luz; Jerónimo es el loco del cual todos hablan y al que identifican como tal, pues es la mejor manera de acallarlo socialmente. Es la emergencia de una alteridad que se presenta por medio de la mirada, pues esta surge por la presencia de otro que no soy yo, por lo cual cada uno de los sujetos que se interrelaciona con los otros, es otro para esos mismos, lo que se acentúa en el plano de las “diferencias” sociales que se han construido en ese espacio urbano.

El horror pasa a ocupar un nuevo espacio de dominio, y de transformación de la colectividad y de las individualidades. Ese paso, precisamente, hacia la animalización (degradación manifiesta como proceso de sus acciones) que han de presentar casi todos,

hace que cada uno de ellos se transfigure en una presencia macabra para el grupo que constituye el de la mujer del médico, éste, y los demás que los acompañan. Dentro de la "normalidad" que aún conservan, perciben con mayor fuerza la transformación de quienes les rodean. (12)

Es el mundo en el cual los ciegos son todos en tanto se niegan a mirar el horror de sus propios actos, y condenan a otros por su locura clasificatoria y enajenante, mientras que los excluidos se conforman como monstruos y se aceptan como tales, como si en verdad fuese su papel en ese universo de horror. Es una locura que se apodera de todos y que no termina de ser cuestionada plenamente por unos u otros. Elementos comunes en las tres novelas, que configuran mundos ominosos, cada uno en su perspectiva.

En definitiva, lo siniestro es el mundo del cual no escapan los personajes, sin olvidar, sin embargo, que ellos son partícipes y constructores también de ese mundo siniestro, construido desde afuera y desde adentro de cada uno.

Braunstein y lo ominoso

Cuando el psicoanalista argentino Néstor Braunstein apunta que nada más ominoso puede haber que el hombre, ciertamente está afirmando que este vive el horror que su sociedad le genera, pero que de igual manera él posibilita. Las guerras, los suicidios, los homicidios, las violaciones, la corrupción, la degradación, y tantos otros aspectos propios de ese lado oscuro de hombres y mujeres, son los elementos que reiteran esa monstruosidad social, y acaban por envolver a todos. La familiaridad se ha perdido. Ahora es una lucha a muerte. Unos y otros, ciegos y videntes, han entrado en total batalla. Al final, es el egoísmo quien termina por imponerse.

Es así como en *Ensayo sobre la ceguera* (1995) el ser humano, en ese medio hostil, se ubica en el lugar de lo *unheimlich*, lo más siniestro de lo siniestro, dice Braunstein, que es la esencia del hombre, y es allí donde efectivamente se desencadena esa batalla que unos y otros van sosteniendo. El ensayo es la prueba de una derrota más que premeditada. La recuperación de la vista en realidad lo que hace es ponerles de frente la cara de la monstruosidad de sus actos: cadáveres pudriéndose, contaminación, suciedad, ratas y cucarachas por miles y millones, caos, muerte, etc. Es la apertura hacia su propia vileza. La bestialidad que se presenta ante sus ojos es lo que les abre por fin el

entendimiento, no la luz que nuevamente brota ante ellos. Es la locura que han desencadenado, y la demencia propia de la ciudad, como ese mundo en el cual han estado viviendo. Lo corriente, lo consuetudinario, ha pasado a un segundo plano, pues la realidad que ahora viven es otra, en un mundo no solo diferente, sino alienante, perturbador, grotesco, desfigurado... caótico, en resumen.

Los personajes de Contreras van y vienen, cruzan, viven y conviven en ese San José de finales del Siglo XX, insertos en una cultura, tal como cita Freud en *El malestar en la cultura* (1981), que ya de por sí es amenazante. Sin embargo, tampoco debe desecharse el hecho de que un intento de asimilación implica de igual forma el rechazo, pues en ese momento ellos pasan a ocupar el espacio de la otredad para esos marginantes, lo que confirma que la otredad es parte de la existencia de todos, y que cada uno es, en definitiva, el Otro para ese que es diferente. Ello es parte del mismo absurdo social, y lógicamente del siniestro convivir de los sujetos. Ya Braunstein lo había citado páginas atrás: “Ser lo más *unheimlich*, lo más siniestro de lo siniestro es la esencia del hombre...”, lo cual confirma que en el mundo de Los Peor, precisamente ese “peor” es el otro quien emerge como la amenaza, como el que pone en peligro mi espacio en la sociedad, y el espacio de Jerónimo, de Consuelo, de Félix, de Polifemo, pero también de quienes se manifiestan desde la otredad, y ven en estos su otredad. Es el mundo de los desencuentros, de lo cual lo único que puede brotar es lo ominoso, lo siniestro inevitable. Lo siniestro de la figura de Polifemo, o de Jerónimo (a la par de su locura) palidecen en el espacio en el cual unos y otros se tornan excluyentes. Lo siniestro está en cada uno.

Los personajes han sido “sacados” del espacio de lo familiar, y reubicados en un lugar de desecho para unos y de repulsión para otros. Ese *unheimlich* que sub-yuga en definitiva a todos, está presente en todo el contorno urbano, y en cada espacio en el que estos se muevan. Esa *polis*, señalada por Braunstein, en “Nada que sea más siniestro (*unheimlich*) que el hombre”, es el equivalente al San José monstruoso, en donde las estructuras son ominosas, pero también lo son los seres humanos como hemos visto. Es el mundo de violencia, de represión, de crueldad, como la que se lleva en contra de estos, y de lo cual es Polifemo uno de los principales afectados. Es el espacio de lo deleznable visto desde cualquier posición: la sociedad, y la ciudad, específicamente, como lugares de desposesión.

Braunstein ha apuntado a lo ominosidad del ser humano como tal, en medio de situaciones que han dejado lo “familiar” de lado y se han “horrorizado”, han construido el horror, lo siniestro como muestra palpable de lo que representan los actos del hombre (y la mujer) en un medio amenazante. En la novela de Sábato, Vidal Olmos posee un espacio de acción que es muestra de una violación permanente a ese lugar de lo familiar, al cual transforma en ominoso, pero que también es construido por todos los demás. En otras palabras, el espacio de lo horrorífico no lo construye un solo sujeto, sino que se convierte en norma social, producto de los demás hombres y mujeres que construyen ese espacio. Lo que ha de privilegiarse son los lugares de desencuentro en los cuales unos y otros subyugan y dan margen a la violencia. ¿Qué puede haber más siniestro que el hombre (Vidal Olmos y los otros, quienes participan de esa otredad, más que de una mismidad)?

Es la *polis* de la que habla Braunstein, en la que todos se destruyen, de lo cual se convierte en claro signo Vidal Olmos, y su proceso de (preparación de) muerte. No existe posibilidad de armonía en donde un sujeto con la capacidad de Vidal Olmos se convierte en disociador permanente, pues cada uno de sus encuentros y diálogos con los demás es un desencuentro y una imposibilidad de comunicación que proyecta su carácter macabro al resto de la novela y de los personajes, al poner en evidencia todo el horror social que el texto comporta. Ya lo ha dicho este psicoanalista argentino: “La agresividad es así el combustible y el motor de la cultura y no sólo el obstáculo que ella debe enfrentar para subsistir.” (Braunstein 1988: 228). Vidal Olmos ejerce la represión porque él mismo ha sido producto de ese espíritu represivo social, por lo que la violencia adquirida es un claro síntoma de los nuevos tiempos en los cuales va privilegiando la ley del más fuerte. Es el malestar de la cultura al cual se refiere este teórico, pero al cual también ha hecho alusión Freud en su momento.

Cuando Néstor Braunstein afirma que nada hay más siniestro que el hombre, en realidad está poniendo sobre el tapete la discusión del horror que implica la sociedad misma, la cual se convierte en represora, con un sistema enajenante, y en el cual los sujetos deben acoplarse a los cánones establecidos.

El carácter de secta que Vidal Olmos otorga a los ciegos, ciertamente está permeado de un matiz negativo, lo cual les confiere un carácter macabro a estos, y los identifica con lo más oscuro y desleal de la sociedad. Esa oscuridad, revestida de

maldad, es la que los relega al olvido pero, al mismo tiempo, a una presencia permanente, en la que es el terror causado por su presencia, lo que desvela al personaje principal, aun cuando no cesa en su empeño persecutor.

La monstruosidad del otro golpea a cada uno de los personajes, aun cuando tenga muy claro que tal monstruosidad está en todos, quienes van quedando subhumanizados, víctimas no solo de sus propios crímenes, sino de los crímenes de los demás, los cuales deben sufrir. En otras palabras, van convirtiéndose en seres menos que humanos, como lo hemos señalado antes.

En la novela de Saramago los personajes ejercen la violencia como forma de posesionarse en un entorno en el cual parecen ya no tener lugar. En esa *polis*, de la que ha hablado Braunstein, se ha dado lugar a lo más siniestro que caracterizará en adelante a unos y otros, en tanto están cubiertos por esa ceguera que los posee. La represión ha de ser el elemento dominante de las relaciones, de la crueldad que ha de evocar entonces, de manera ahora exacerbada, la antigua no relación de los sujetos, que se ha convertido, en el presente en el que están insertos, en un espacio de muerte, de lucha.

En gran medida, los personajes de la novela no solo son ciegos, sino víctimas, funcionarios degradados, condenados, como insectos, abandonados; hombres y mujeres desempleados, perdidos, ignorados, extraviados, de todas las posiciones y clases sociales. Es un mundo de ciegos a mejores ideales.

Lo mismo ocurre con los personajes en *Sobre héroes y tumbas* (1961), para los cuales la dinámica que los conduce es precisamente la del permanente desencuentro en sus relaciones, conflictivas, en las cuales el resentimiento, el miedo, el hedor, el odio, son algunos de los rasgos característicos, tal como se puede comprobar en el proceso de escape con el cuerpo del capitán Lavalle, o del propio Martín con su madre, la cual lo desprecia y a la que él termina por odiar con todas sus fuerzas. Ya Braunstein ha manifestado que la cultura es lucha, violencia, opresión y dominación, y es precisamente ello lo que están produciendo hombres y mujeres en su afán de cada día. La Muerte es lo que asoma al final: primero los más débiles, luego los menos fuertes entre los fuertes, hasta llegar al fin de todos. Lenta o rápidamente, pero de forma inevitable, todos pasan por el proceso de malestar de la cultura, el malestar urbano de ese inmenso espacio que los acosa y los ahoga, pues en verdad la ciudad reprime y ahoga, como se hace patente en estas dos novelas.

En resumen, Braunstein nos esboza el mundo, desde el psicoanálisis, de los personajes siniestros que deambulan por el espacio social, y contribuyen a la construcción de ese espacio disociador al que han dado lugar y del cual se desprenden. Lo ominoso en cada una de las novelas, entonces, es el reconocer que los diversos personajes que transitan por estas son ellos precisamente entes ominosos, sujetos que representan un peligro para el otro. Vidal Olmos es peligroso para los ciegos, y los ciegos para él, lo mismo que en la novela de Saramago los ciegos son un peligro inminente para los otros ciegos, para los que aún ven, y para sí mismos. En la novela de Contreras, los excluidos son amenazantes pues se constituyen en los olvidados que insisten en evidenciarse, precisamente porque la misma sociedad los borra y los visibiliza al mismo tiempo.

Kayser y lo grotesco como derivación novelada

Kayser señala que nuestro mundo es grotesco de por sí, lo cual se acentúa en la bestialización y deformación que se manifiesta en esta novela de Saramago. Los personajes se convierten en seres contrahechos, en criaturas horribles, que se van deformando, hasta adquirir características que los convierten en sub humanos, capaces de matar y de alimentarse de la basura que la sociedad hasta poco antes ha catalogado como los desechos propios de su cultura. Ello sucede en la novela del portugués, en la escena cómica y al mismo tiempo terrorífica de la anciana que guarda los desechos en su casa, donde el hedor a podredumbre, a animal en descomposición, a coles podridas, en medio de una atmósfera pestilente y nauseabunda, se constituye en su hábitat. Basta con preguntarse si al fin y al cabo la anciana no está ya muerta y no ha percibido su fin. Sus viajes al huerto, en donde están las gallinas y conejos, los cuales devora crudos, no es más que la revelación de ese entorno siniestro en el cual viven todos, pues es la contradicción, tal como se lo plantean, de una figura que deriva de dulce y cariñosa, a avara, despiadada, cadavérica, de apariencia horrible, casi en una versión carnavalesca de la sociedad hasta el pleno espíritu de la degradación.

Kayser indica que lo macabro se manifiesta en la literatura cuando hay presencia de un entorno horroroso, claramente siniestro. La ciudad de Buenos Aires, en la novela de Sábato, es un mundo de caos, en el cual Vidal Olmos parece encontrar el germen para sus propios actos delirantes. Ello confluye en un mundo en el cual la locura

del espacio y la del personaje de la novela terminan construyendo un panorama desolador, sin esperanza, un mundo grotesco. Vidal Olmos, y los personajes que lo rodean claramente son sujetos contrahechos, horrorosos, derrotados, deformes, sombríos, decadentes, que se afirman en un universo que, tal como ellos, no perfila sino un espacio umbrío, despojado. Es una ciudad en la cual el absurdo se hace permanente. Lo estrafalario, lo repugnante y el desarrollo de lo onírico como símbolo de esa vacuidad social en donde lo único que se hace patente es el horror, viene a dibujarse como un claro indicio de que la monstruosidad es parte inherente de ese mundo social. Los delirios que sufre Fernando Vidal lo llevan a experimentar un horror máximo relacionado con la Secta cuando sueña y se sumerge en las más oscuras pesadillas que le confirman el odio que siente por aquel grupo:

“Si fuera un poco más necio podría jactarme de haber confirmado con esas investigaciones la hipótesis que desde muchacho imaginé sobre el mundo de los ciegos, ya que fueron las pesadillas y alucinaciones de mi infancia las que me trajeron la primera revelación. Luego, a medida que fui creciendo, fue acentuándose mi prevención contra esos usurpadores, especie de chantajistas morales que, cosa natural, abundan en los subterráneos, por esa condición que los emparenta con los animales de sangre fría y piel resbaladiza que habitan en cuevas, cavernas, sótanos, viejos pasadizos, caños de desagües, alcantarillas, pozos ciegos, grietas profundas, minas abandonadas con silenciosas filtraciones de agua; y algunos, los más poderosos, en enormes cuevas subterráneas, a veces a centenares de metros de profundidad...”
(Sábado 1972: 237)

En *Los Peor* (1995), la locura que se le achaca a Jerónimo en sus actos y en su deambular por las calles de San José, es una razón por la cual el grotesco se hace evidente. La angustia ante la vida, de la que habla Wolfgang Kayser, en *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (1964), es esa que sufre Consuelo, que sufre el esposo de esta, que sufre la madre de Polifemo y el propio niño, que sufre el mismo Jerónimo ante la pérdida irremediable del infante, tanto física como psicológicamente, e incluso moralmente. Es la misma angustia que lleva a Félix a refugiarse en la mirada de un mundo que se apropia de él, y no al revés, como hace Jerónimo.

Dentro de esta elaboración de lo grotesco como concepto, apunta Kayser que lo que era familiar se nos puede volver distante, extraño, dentro de lo corpóreo-anímico del espacio tridimensional, en donde lo grotesco acosa a quien se le enfrenta; de allí que podamos señalar que la ciudad deja de ser un espacio de lo familiar, que pasa por una

serie de cambios, que la hacen volverse hostil, y que reprime. La ciudad grotesca no acoge, sino que devora, engulle a estos, los deforma. Lo repugnante, lo asqueroso, lo deforme, campean por el ámbito de lo grotesco hasta llegar a convertirse, de alguna manera, en “reveladores” de lo que ocurre en el entorno, en este caso específico, dentro de las ciudades. De hecho, lo grotesco tiene, en el fondo, una manifestación surrealista en tanto desfiguración, pero a partir de la “explicación” que de un entorno en particular se pretende llevar a cabo. Las visiones por las cuales atraviesa Vidal Olmos, por ejemplo, son parte no solo de su locura, sino de la deformación que presenta el ambiente en el cual se mueve, el cual incluye no solo a los objetos sino también a las personas. Su delirio, la presencia de lo onírico, es un elemento revelador de una sociedad claramente desfigurada. Desde ese punto de vista, lo macabro no siempre está en el sueño por el sueño mismo, sino en la posibilidad de que esa manifestación onírica se entrecruce con el “mundo de la realidad”, sin poder saber dónde termina uno y dónde comienza el otro.

Ese mundo terrorífico del cual participa Vidal Olmos y la Secta a la cual persigue, vigila e investiga, se convierte en un mundo dentro del mundo, con caracteres quizás más siniestros que el de arriba, el de las calles y los edificios. De igual manera, de nuevo se confirma como ese sujeto símbolo de un mundo igualmente despreciable, el de las criaturas de arriba, a las cuales trata de redimir mediante su descubrimiento, pero que en su encuentro con él se le confirman tan horripilantes como los miembros de la Secta. Ya entonces la muerte le acecha de forma permanente, pues vive en un mundo en el que todos los hombres y mujeres son, de manera semejante, macabros. La ciudad, la urbe como tal, ese Buenos Aires apasionante y misterioso a la vez, termina convirtiéndose en un espacio repleto de sombras, de lobreguez, de oscuridades, para rescatar los términos señalados por Kayser. Es un mundo de degradación y enajenante.

En *Los Peor* (1995) el mundo es grotesco, es desafiante, y es por ello que el mayor perdedor de todos es Jerónimo, quien ni siquiera tiene completa certeza de su derrota, y quizás ello lo alivia un poco. Lo cierto es que éste ha sido, lo mismo que los demás marginales, construido desde los parámetros de lo contrahecho, lo horroroso, lo deforme, lo sombrío y lo horrible de los cuales ha hablado Kayser, aspectos que definen, en definitiva, no solo el acontecer mismo social, sino que se convierten en las características con las cuales se reviste a esos marginales.

A partir de los postulados de este teórico, podemos afirmar que en ese mundo conviven de igual forma lo estafalario, lo siniestro y lo repugnante, en un espacio turbulento, y que construye ese dinamismo social que los comporta, los asimila, pero también remarca la diferencia que esa misma sociedad ha construido. El sueño que puede enfrentar Jerónimo, y que enfrentan todos los demás como expresión propia de lo onírico, es parte de otra manifestación de ese grotesco que predomina en ese mundo de los Peor y los “mejor”. Jerónimo, Consuelo, Polifemo, las muchachas de la pensión, el esposo de Consuelo han dejado de constituirse en ese espacio de lo familiar, y se han vuelto distantes, extraños, amenazantes para los otros que participan de la “normalidad” social, lo mismo que los niños que vagan por las calles, y que en adelante representan esa visión global ominosa que se va apoderando del ámbito josefino. La urbe es el lugar en donde se conjugan lo repugnante, lo asqueroso, lo deforme. El carácter de indigente que posee Jerónimo y que lo reduce a vivir a costa de su hermana, sin plena conciencia por parte de este de lo que ello significa, es lo que le permite deambular por las calles apropiándose de estas, y reafirmando el carácter de grotesco (burlesco) que la sociedad le ha asignado:

“...la acompañaba y la hacía reír con sus desmesuradas ocurrencias y su labor obsesiva e intangible de compenetrarse con la esencia de la ciudad donde le tocara vivir. “Cada loco con su loquera”, había aprendido a repetirse Consuelo en el más mínimo silencio cuando lo veía salir de su cuarto con un nuevo mensaje escrito en otra hoja pegada al mismo cartón de siempre, listo para una nueva jornada, para otra cruzada de la ciudad con el mensaje a la altura de la vista de los transeúntes.” (Contreras 1995: 19)

Por otra parte, a propósito de la novela de Saramago, podemos apuntar que Kayser ha referido que lo grotesco responde a esa simultaneidad de lo bello, lo estafalario, lo siniestro y lo repugnante, pues la situación que ata a los personajes al difícil trance existencial en que se ven atrapados es la referencia clara de un grotesco vital, en medio de esta ciudad que los encierra por todo lado:

“El aspecto de las calles empeoraba cada hora que iba pasando. La basura parecía multiplicarse durante la noche, era como si desde el exterior de algún país desconocido, donde todavía hubiera vida normal, viniesen sigilosamente a vaciar aquí sus contenedores, si no fuese porque estamos en tierra de ciegos, veríamos avanzar por esta blanca oscuridad los carros y los camiones fantasmas cargados de detritus, sobras, desechos, depósitos químicos, cenizas, aceites

quemados, huesos, botellas, vísceras, pilas cansadas, plásticos, montañas de papel, lo que no traen son restos de comida, ni siquiera unas mondas de fruta con las que podríamos engañar el hambre, mientras esperamos esos días mejores que siempre están por llegar.” (Saramago 2001: 415)

Kayser ha expresado una frase de la cual nos valemos para resumir todos los acontecimientos de la novela de Saramago, hablando a partir de lo que representa el mundo en el cual nos desenvolvemos cuando apunta que en lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino más bien de lo que representa la angustia ante la vida, y es precisamente ello lo que se mueve a lo largo de todo el texto, pues los hombres y las mujeres manifiestan su terror en un momento en el cual la vida les promete muy poco, a pesar de que se aferran a esta, aun cuando la desazón sea el resultado de cada día, mientras que de igual manera termina muriendo la gran mayoría, sin ver en esa muerte un signo fatal, sino más bien una posibilidad de liberación. El miedo a los cambios que el entorno les está imponiendo, les representa una clara amenaza, pues los alimentos, la locura general, la ceguera extendida, el caos en el que se mueven, el mundo en contra, los problemas existenciales que comienzan a tener lugar de predominio, va ahogándolos poco a poco, de forma que viven en medio de esa zozobra, que termina por ocupar un lugar claramente ominoso en sus vidas.

Lo grotesco es parte de nuestro mundo, con todos sus lados oscuros y horrorosos, cuyo rasgo más característico, como señala Kayser, es la mezcla de lo animal y lo humano (que da paso a una animalización y a una presencia de lo “inhumano”), o la presencia de lo monstruoso y lo siniestro. El mundo grotesco es nuestro mundo, con todos sus órdenes y desórdenes, insiste Kayser, el cual, incluso, puede derivar en siniestro, tal como se convierte el mundo de los personajes de *Ensayo sobre la ceguera* (1995) o el de los personajes de “Informe sobre ciegos” (1961), de Sábato. Incluso lo mismo podríamos señalar del entorno en el cual se mueven los personajes de *Los Peor* (1995), de Fernando Contreras.

Los personajes de las novelas deben construir o aceptar su propia salida. Son derrotados sin escapatoria, en un mundo laberíntico que ahoga. Se debe enfrentar el entorno hostil que representa no solo lo otro, sino incluso el otro, aquel que relega, y en donde la lucha entre unos y otros, aun cuando tenga sus particularidades en cada una de ellas, termina por convertirse en factor predominante, propio de ese (esos) mundo(s)

represor(es). Son personajes marcados por una monstruosidad que les han asignado y que ellos mismos han construido, lo cual es también macabro. De tal manera, en las tres novelas lo monstruoso no es solo lo que sobreviene, sino lo que posibilitan estos mismos: Vidal Olmos es macabro, y se define de tal manera ante los ciegos y los demás; en la novela de Jaramago es claro que el entorno es macabro porque amenaza, pero igual son ellos, desposeídos, transformados, poseídos por la deformación que se les viene encima, y ante la cual se dejan arrastrar. En la novela de Contreras, lo macabro es la pervivencia de un mundo en cual la exclusión se convierte en regla y en aspecto predominante.

Por lo anterior, se concluye que los espacios sociales son parte del grotesco que confirma a los personajes y los convierte en sujetos caricaturizados, deformes, a causa de sus propios actos.

Kofler y el espacio de lo absurdo

Lo absurdo adquiere un espacio no despreciable, pues se origina a partir de esa relación de antagonismo y de acercamiento entre los personajes. En la novela de Contreras, Jerónimo, su hermana, el esposo de esta, las muchachas de la pensión, Polifemo, entre otros, son sujetos atados a un mundo que los enajena, los pre-determina y los empuja a un espacio del cual no pueden, o no se les permite evadirse. (13)

En esta novela, el mundo de los Peor y de quienes se mueven con ellos, no deja de ser un universo de lo alienado-horrendo, de lo cual ha hecho mención Kofler, en *Arte abstracto y literatura del absurdo* (1972), y en el cual deben quedarse, permanecer, pues su futuro les está signado desde allí. El grotesco aspecto de Polifemo en una sociedad en la cual la diferencia la constituye él, y no los demás, sirve como punto de referencia para el rechazo al cual se expone, para ser definido como monstruo y, fundamentalmente, para desempeñarse en el plano de lo extraño. Grotesca es, para los demás, la forma en que Jerónimo se apropia de la ciudad, pero de igual manera, resulta grotesco un mundo en el que las mujeres viven de su cuerpo y construyen su futuro a partir de la venta y trato de este, de acuerdo con los parámetros sociales. Todos estos se muestran tal cual son, sin ocultar la “normalidad” de eso que para la sociedad es anormal. Leo Kofler apunta que la emergencia de esa anormalidad recubierta de normalidad es precisamente el fundamento de lo grotesco, al asumir ante los otros lo

que no calza en el molde de lo normal para ellos. Es un mundo de absurdo, en medio de la alienación moderna que los sobrepasa.

Kofler ha indicado que la alienación es un fenómeno del cual no hay escape; no obstante, por las particularidades que constituyen el ambiente de unos y otros, tal situación se vuelve más marcada que la que viven quienes no se definen desde esta; es decir, la marginalidad otorgada a los Peor y su grupo se hace evidente, emerge, porque sobre ellos se encuentra la mirada social que los aliena. Es a estos a quienes en mayor grado se les asigna esta condición, porque ello, automáticamente, permite la salida de los otros, los que se han de asumir como jueces. Ellos viven su condición como tales, y se construyen desde esa esfera. La colectividad les ha asignado el espacio de lo grotesco social, aun cuando precisamente el grotesco sea el conglomerado por completo, lugar en el cual se encierra el enajenamiento social, y no en un solo espacio.

Por su parte, Leo Kofler ha hablado de los nuevos miedos, de la inseguridad, de la duda, de la inquietud, de la amenaza de lo horrendo como nueva confluencia de situaciones, como espectro de los cuales la sociedad no puede escapar, que atacan la subjetividad de los individuos, pero desde la exterioridad que acecha, y que alejan los procesos de racionalización. De acuerdo con lo que encontramos en la novela de Saramago, qué podemos señalar como más irracional que una sociedad en la cual los acercamientos se vuelven imposibles y las diferencias pasan a ocupar un lugar preponderante, precisamente a partir de un elemento que en definitiva los acerca: la ceguera.

Kofler ha mencionado que los hombres pueden ser solitarios, pero son incapaces de permanecer ajenos, aislados del entorno en el cual se han desarrollado, por lo cual Vidal Olmos, en la novela de Sábato en particular, como sujeto símbolo de esa sociedad enajenante, se rehúsa a permanecer en las sombras, aun cuando en el plano de la aceptación y rechazo social ese sea no solo el camino impuesto, sino también el elegido por él mismo. Su inserción social, a pesar de su gran conflicto existencial, es parte indisoluble de esa determinación antropológica, fruto de su socialización, de la cual habla Kofler, y que nos lleva a determinar los actos de tal personaje, en la novela de Sábato, como los de un sujeto sujetado, pero sin lugar en un entorno que lo rechaza y lo incorpora simultáneamente, en donde está y no está, pero en el que todo es caótico:

“Como si aquello perteneciera a una ilusión, recordaba ahora el tumulto de arriba, del otro mundo, el Buenos Aires caótico de

frenéticos muñecos con cuerda: todo se me ocurría una infantil fantasmagoría, sin peso ni realidad. La realidad era esta otra. Y solo, en aquel vértice del universo, como ya expliqué, me sentía grandioso e insignificante.” (Sábato 1972: 352)

A su vez, en el texto de Saramago esto se manifiesta como el concepto de la derrota total, lo cual es también una manifestación de ese ominoso, en medio de la condición grotesca que se va apoderando de la sociedad. Lo cierto es que, como señala Leo Kofler, si los seres humanos pueden inclinarse por la soledad, pero no vivir permanentemente en esta, en aislamiento completo, y cada uno de ellos se halla sin embargo contenido por esta en tanto les asegure la posesión completa de los “alimentos” que logran hallar, tal condición les provoca una pérdida, ya no solo física, sino social y humana: es el paso a un tipo de muerte que ha de exterminarlos aun estando en vida, lo cual viene a reforzar ese carácter ominoso y grotesco que los “sostiene” y pervierte, por llamarlo de alguna manera.

En la novela, dentro de lo grotesco no se puede dejar de lado el peso de lo absurdo como una manifestación que adquiere gran fuerza, o incluso podemos apuntar que existe una literatura del absurdo que toma lo grotesco y lo explota. En este texto esa manifestación de lo grotesco tiene lugar con la conformación de un mundo no solo violentado, sino que violenta. Ya no es únicamente el ser humano el cual se vale de su contexto para sacar provecho, sino que lo grotesco deviene cuando la situación adquiere un carácter diferente, pues es ahora ese entorno explotado el que va a violentar sus relaciones con los hombres y mujeres, hasta degradarlos.

De esa nueva situación imperante han de surgir las inevitables patologías que precisamente en ese ambiente urbano devienen, pues es claro que no han de ocurrir con la misma potenciación en el campo pues incluso, de acuerdo con las palabras de la mujer que conduce al grupo, si la situación en la ciudad se vuelve ya del todo imposible, como parece vislumbrarse, la ida al campo al menos les ha de garantizar los alimentos provenientes de los frutos de los árboles. Ese mundo de lo horrendo, del cual habla Kofler, que da pie a sujetos alienados, es lo que ha de constituir esa razón de derrota, de pérdida total que se manifiesta en los personajes, y que los avasalla, al reconocer el horror que les representa un mundo de ciegos, sin salida alguna, sin escapatoria:

“Pero esta ceguera es tan anormal, tan fuera de lo que la ciencia conoce, que no podrá durar siempre, Y si nos quedáramos así para

toda la vida, Nosotros, Todos, Sería horrible, un mundo todo de ciegos, No quiero ni imaginarlo.” (Saramago 2001: 78)

Ese mundo en el cual se mueve el pequeño grupo, al cual pertenecen los demás ciegos, la milicia, quienes deambulan por la calle, los que aún persisten en sus casas, los que se hallan dentro de los edificios, la sociedad en general, es un espacio de vida alienada y horrenda de la cual habla Kofler, como manifestación moderna. Por lo tanto, esa ceguera que los atrapa a todos no es más que ese sentimiento de lo alegórico en medio de un mundo que se vuelve indescifrable, conceptos a los cuales se refiere el propio Kofler, al reiterar lo ominoso, lo grotesco de las nuevas situaciones a que se ve empujado el ser humano dentro de la nueva sociedad. Cada uno de los hombres y mujeres cumple una función dentro de ese entorno, pero estos no pueden evadir la monstruosidad que el mismo les impone. La degradación a que los personajes, y la sociedad contemporánea se exponen, convierte, por lo tanto, lo anormal en una nueva situación de normalidad.

El absurdo pasa a ocupar un sitio importante, pues resulta inevitable, para los personajes de cada novela, enfrentarse contra la dureza de su entorno. De allí que, por ejemplo, un personaje como don Félix y el mismo Jerónimo efectúen su evasión hacia una ciudad maravillosa, que para ellos existe como una forma de refugio, lo mismo que para Vidal Olmos, personaje de la novela de Sábato, la lucha contra la Secta de los ciegos es una manera de darle sentido y orientación a su vida, aun cuando sea presa del delirio.

Vidal Olmos y Jerónimo están “atrapados” en un mundo en el cual la apariencia desplaza a la realidad, y los construye en ese universo propio. Es un mundo que no les permite orientarse, lo cual los lleva al absurdo, y a una inserción en un espacio en el cual quedan desligados de los demás, poseídos por una “realidad” que es otra.

Ese mundo de absurdo se da en las tres novelas, precisamente porque en las tres existen situaciones intolerables producto de un mundo pleno de injusticias y vacíos, en donde los seres humanos son individuos desprovistos de metas, enajenados. Por lo tanto, el absurdo es un regreso de una situación de inconformidad, un clamado a las existencias sin ideales, derrotas, de los Vidal Olmos, de los Martín, de los innostrados, de los Jerónimos, de las Consuelos, de las prostitutas, de los Polifemos, de todos los que terminan en la calle, perdidos en el inmenso abismo de una urbe alienante.

Por lo tanto, el absurdo acompaña los actos de los hombres y mujeres, y permite esbozar lo que representa el medio en el cual estos se construyen y se interrelacionan con los demás. Lo absurdo en cada una de las novelas es dejarse vivir y sobrevivir en entornos que no solo los arrastran y los ahogan; más absurdo es reconocer que en cada texto son los propios personajes los gestores de la situación ante la cual se hunden. Absurda es la queja de Vidal Olmos ante un mundo grotesco, pero el cual él mismo alimenta; absurda es la lucha de los ciegos en la novela del portugués, cuando ellos mismos han alimentado la situación, y nada hacen por remediarla; absurda es la queja de la sociedad en *Los Peor*, cuando la sociedad construye ese absurdo y hace todos por sostenerlo.

Lo abyecto y la literatura

Lo abyecto, entonces, ha de ser una de las características más notables del grupo humano. La sociedad siente horror por sí misma, un horror que termina haciendo de su mismidad una otredad manifiesta, pues la mirada se ha transformado hasta convertirse en una apertura hacia un mundo en el cual el desconocimiento de aquello que revestía una forma diferente, más familiar, se ha metamorfoseado hasta tal punto de que deriva en una agresión continua, simbolizada, metaforizada en la figura de Vidal Olmos y de la Secta, y de los personajes oscuros que se cruzan con aquel, en la novela de Sábato.

En *Ensayo sobre la ceguera* (1995), el grupo, la sociedad toda, pasa, por lo tanto, por ese proceso de abyección del que ha hablado Julia Kristeva en su obra citada, de forma que el proceso de degradación, al cual se reduce su existencia, es una confirmación propia de la ceguera que se ha empoderado de ellos, incluso de los que en ese momento aún no han perdido la vista, pero que ya son incapaces de entender (de leer, de mirar, de hacer significar) como quienes ya no la tienen:

“Como prevención, dos soldados, con máscaras antigás, habían lanzado ya sobre la sangre dos botellas de amoníaco, cuyos últimos vapores aún hacían lagrimear al personal e irritaban las mucosas de la garganta y la nariz. Al fin, el sargento dijo, Voy a ver si se puede arreglar, Y la comida, la mujer del médico aprovechó la ocasión para recordarlo, La comida, aún no ha llegado, Somos más de cincuenta sólo en nuestra ala, tenemos hambre, lo que nos traen no es suficiente...” (Saramago 2001: 114)

Estos personajes marginales resultan ser sujetos abyectos, despreciados, más que despreciables, por la sociedad que los ha puesto en ese plano, obviando, claro está, la propia abyección que caracteriza la vileza de esa sociedad. Los Peor, y todos los de su grupo, resultan separados, desechados, en medio de ese laberinto de lo urbano, pese a la paradoja que implica el hecho de que resulten ser “los mejor”, pero en un mundo en el cual ellos mismos se han re-definido en ese espacio de lo deleznable. Desde la “rareza” de Polifemo, hasta la de Jerónimo, pasando por cada uno de los otros personajes, ese mundo de desprecio que se ensaña en ellos, confirma la mirada que los ha construido desde una determinada percepción, esa que los excluye, que los invisibiliza ante los demás, y hace emerger la ceguera que esa sociedad ha puesto entre los valores de unos y otros, entre los marginales y ella misma.

La abyección es el peso definitorio de los personajes en los textos abordados. Vidal Olmos es abyecto porque es despreciable, lo mismo que Celestino Iglesias y que Etchepareborda, en la novela de Sábato. El pequeño grupo que mantiene la solidaridad en la novela del Premio Nobel portugués escapa a la abyección, pero contrasta con los otros sujetos y grupos que deambulan por la novela como entes caricaturizados, perdidos en su misma condición de vileza y mezquindad, exaltada precisamente por sus propias acciones. Lo abyecto en la novela de Contreras radica fundamentalmente en la sociedad que margina, pero que al mismo tiempo incorpora de manera hipócrita. Jerónimo se oculta de tal marginalidad, lo mismo que Félix, aún cuando también reciban tal condición por parte de la sociedad, y ocurre lo mismo con los demás personajes, los cuales no escapan a la condición que se les asigna y que ellos mismos asignan a otros.

En definitiva, los personajes son abyectos pues la sociedad los envilece, y ellos mismos, como tales, se construyen desde la abyección en su relación con el entorno.

Tres mundos escatológicos

En el texto de Italo Calvino, *Las ciudades invisibles* (1999), al cual referimos páginas atrás, se enmarca la condición de lo escatológico como los desechos de las ciudades, a propósito de una de las tantas ciudades, Bersabea, y en donde ya encontramos una relación directa con las novelas que nos ocupan en tanto lo que

estorba, lo que molesta, debe ser desechado o escondido, pero en algunos casos es manifiesto:

“Creen empero estos habitantes que existe bajo tierra otra Bersabea, receptáculo de todo lo que tienen por despreciable e indigno, y es constante su preocupación por borrar de la Bersabea emergente todo vínculo o semejanza con la gemela inferior. En lugar de los techos imaginan que hay en la ciudad baja cajones de basura volcados de los que se desprenden cortezas de queso, papeles engrasados, espinazos de pescado, aguas servidas, restos de fideos, vendas usadas. *O que simplemente su sustancia es aquella oscura y dúctil y densa como la pez que baja por las cloacas prolongando el recorrido de las vísceras humanas, de negro agujero en negro agujero hasta aplastarse en el último fondo subterráneo, y que de los mismos bolos perezosos enroscados allí abajo se levantan vuelta sobre vuelta los edificios de una ciudad fecal, de retorcidas agujas.*”(la cursiva es nuestra) (Calvino 1999: 83)

Esto nos pone de frente con lo que ocurre en las novelas que trabajamos: los desechos de *Sobre héroes y tumbas* (1961), que van a parar al fondo de la ciudad, como la vergüenza que se debe esconder; los desechos fecales que prolongan más allá de los baños, como ocurre en *Ensayo sobre la ceguera* (1995); el esconder a los personajes desechos, que son la “basura social”, y que son rechazados como tales, como ocurre en *Los Peor* (1995).

Existe un mundo de horror y de asco, en la novela de Saramago, en el cual la situación actual marca toda la degradación a que se ven expuestos, como animales, como bestias incapaces de sentir vergüenza, y que se hunden en medio de su propia muerte simbólica, podridos en su propia “humanidad”:

“Algunos ciegos se revolvían en los camastros, aliviaban los gases como todas las mañanas, pero la atmósfera no se tornó por eso más nauseabunda, seguro que había ya alcanzado el nivel de saturación. No era sólo el olor fétido que llegaba de las letrinas en vaharadas, en exhalaciones que daban ganas de vomitar, era también el hedor acumulado de doscientas cincuenta personas, cuyos cuerpos, macerados en su propio sudor, no podían ni sabrían lavarse, que vestían ropas cada vez más inmundas, que dormían en camas donde no era raro que hubiera deyecciones.” (Saramago 2001: 185-186)

Lo que los personajes ven y lo que no ven, qué hay detrás de lo que ven y qué produce que tal proceso provoque que haya cosas que quedan sin verse. Qué es lo que

se mira, y qué lo que se obvia dentro de esa mirada, es también un aspecto que interrelaciona estos textos.

Estos experimentan la alienación, lo que hace de la novela una manifestación del absurdo, y pone de frente lo grotesco: los sanitarios que han rebalsado su capacidad, por lo cual los excrementos se extienden en todas direcciones, los ciegos que expelen sus flatulencias sin importar la presencia de otros a su lado, las montañas de basura en las que deambulan otros ciegos en busca de alimentos, los harapos con los cuales visten, la suciedad y las moscas, cucarachas y ratas que los rodean, hasta hacer de estos ciegos seres más cosificados, objetivados, que van perdiendo su condición de humanos, y se ven degradados, se vuelven grotescos ellos mismos.

Se ha pasado por el plano de lo escatológico, como uno de los elementos que ha de conformar las actitudes predominantes en los personajes. Ciertamente estamos en el mundo de lo grotesco, pues se manifiesta una realidad que se presenta reiterativa a lo largo de la novela, de acuerdo con el concepto bajtiniano de la construcción grotesca. Las excreciones en el asilo, luego en la calle, en las casas, en las camas, son síntoma de una degradación que los va llevando poco a poco y que se expande. Los eructos, los gases, el lenguaje salido de tono y de lógica, son también respuesta a un ambiente que los ahoga, y que termina por hacer aflorar el mundo grotesco contenido hasta ese momento, por lo menos en esa dimensión.

La referencia a lo escatológico es una forma de hablar y de concebir el entorno que se da en las tres novelas. La referencia a ciertos términos, al excremento en general, a las expresiones soeces, da cuenta de un mundo en el cual se hallan y al que contribuyen a afirmar a partir de tal manera. El exceso de basura, de desecho, de mierda, de desperdicios que campea en la historia de las tres novelas, fundamentalmente a partir de las de Saramago y Sábato, da una idea clara de lo que representa el urbano en el cual deambulan. Ese urbano se convierte ya no solo en espacio de tránsito, sino que más bien es el mundo en el cual viven unos y otros, y en esa interrelación surge lo escatológico como resultado obvio de un mundo en descomposición: las palabras y la forma de expresión de la anciana que come a los animales crudos y luego en descomposición en la novela del portugués; la basura y los desechos que arroja la ciudad de Buenos Aires en la novela de Sábato, y la construcción de los personajes como desecho, como subproducto de la ciudad decadente en la novela de Contreras.

Existe una exageración de lo que no debería ser, y ello redundando en lo grotesco escatológico, como afirma Bajtin:

“...lo grotesco se interesa por todo lo que *sale, hace brotar, desborda el cuerpo*, todo lo que busca escapar de él. Así es como las *excrecencias y ramificaciones* adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal. Además, los ojos desorbitados interesan a lo grotesco porque testimonian una *tensión puramente corporal*.” (Bajtin 1987: 285)

Cuando los personajes de las novelas desechan sus excrecencias, sus humores, cualesquiera que estos sean, en ese momento se da inicio a una igualación plena, pues Fernando Vidal Olmos desecha la idea de la diferencia entre los personajes respetables de la sociedad, y aquellos otros que han sido construidos como parásitos, pues al mundo subterráneo va a parar todo aquello que en definitiva establece la verdadera equivalencia entre los hombres y mujeres de toda condición. Lo mismo ocurre en la novela de Saramago, en la cual los desechos humanos, los gases, los vómitos terminan por mezclarse en ese mundo en donde las clases sociales han estado debidamente diferenciadas, pero que termina por confundirse, por ser una, la clase de los ciegos, a partir del momento en que inicia el proceso de degradación de todos:

“Después del vientre y del miembro viril, es la *boca* la que desempeña el papel más importante en el cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo; y, en seguida, el *traseo*. Todas estas *excrecencias y orificios* están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde *se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo*, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas.” (Bajtin 1987: 285)

Los personajes de las novelas están marcados por esa emergencia de lo que representa tal lectura e interpretación. Lo escatológico es la manera de evidenciar el nivel de degradación a que se ven sometidos y la pobreza y la miseria de su condición en el mundo en relación con los otros. La referencia a lo genital, lo fecal, la orina, el vientre, etc., forman parte de la manifestación y de la expresión desde el lenguaje, de cada uno de estos, evidenciados de manera soez, lo que pone en boca de los personajes el bajo mundo en el cual van cayendo.

Lo sexual que encontramos en *Los Peor* (1995) da cuenta de ese mundo escatológico, en un espacio como la pensión donde la norma viene a ser esta. La espera de los clientes y los disgustos que manejan las muchachas mientras discuten acerca de

cuál va a atender a determinado cliente, o la referencia al órgano sexual de este, es claro indicio de que se está de lleno en un mundo en donde la expresión escatológica asociada a lo sexual, es parte de la cotidianidad. El excremento que rebasa la capacidad de los baños, en la novela de Saramago, y que luego se extiende a los pasillos, a los cuartos, a las propias camas, a la ciudad, a todo lugar, es índice claro del proceso de asimilación a una nueva condición por parte de los ciegos, la emergencia de un grotesco escatológico infernal, sin dejar de lado el consumo de “alimentos” que, incluso en descomposición, dan cuenta de la ciudad y su relectura.

En Sábado, las alcantarillas reciben los desechos, los excrementos que se producen arriba, en la ciudad; en ese espacio escondido, es en donde tratan de ocultar, precisamente, la bajeza de la condición que los caracteriza y los define. No es casualidad que sea el mundo en el cual se mueven los ciegos, símbolo de una sociedad mentirosa, decadente, productora de “mierda” social. A la par de las imágenes grotescas de lo escatológico en las tres novelas, está el grotesco de la monstruosidad, la deformación que tienen los personajes: los ciegos que parecen ratas o bestias oscuras arrastrándose por las profundidades de la ciudad, en Sábado; la monstruosidad de los actos en que incurren los personajes de la novela de Saramago cuando roban, violan, orinan, defecan, escupen, insultan, expulsan ventosidades, sin problema alguno, antes los demás, pues ya los principios son otros, en un mundo con nuevos valores, y con conductas disímiles de las anteriormente funcionales; en *Los Peor*, en donde a estos, los marginales, no les queda más que el refugio en sus minúsculos espacios de droga, de sexo, y en donde ellos mismos son el desecho social, lo deleznable.

En las tres obras se presenta la manifestación de lo bajo, de lo escatológico como una forma de hacer presente a ese mundo del cual no pueden salir y que los ahoga.

Incluso, cuando en la novela de Saramago los personajes deben salir de la casa de la mujer y el doctor para poder defecar en el patio, unos y otros se dan cuenta de que han llegado a lo más bajo de la condición humana, lo cual les trae lágrimas que apenas pueden contener, y de ello el testigo más doloroso es la propia esposa del doctor, la única que no ha perdido la vista, pero que percibe con dolor lo que significa el grado de abyección al cual han llegado.

La locura del manicomio, la arbitrariedad y la injusticia del gobierno y de la milicia, sus propios problemas internos ante lo que representa la lucha por la comida, el

caos que se va convirtiendo en algo que escapa de sus manos, les hace quedar de frente a esa manifestación blanca que destapa todo lo demás, lo que hace que el miedo no esté en lo que “ven”, sino en lo que se les oculta: un soldado a punto de dispararles, alguien que les roba los alimentos sin saberlo, un lugar en el cual comen la miserable comida que les hacen llegar, pero que igual está infectado de excremento, de moscas, de malos olores, de la miseria que sus cuerpos van emanando, de todo lo deleznable por parte del ser humano, pero que en la condición en la cual se encuentran, los lleva a cuestionar su propio lugar como tales, para concebirse como seres indiferenciados de los perros y los gatos que igual deambulan en busca de la comida, y que por lo demás no están desprovistos de la visión.

Unos y otros no solo han subyugado, sino que han sido puestos bajo el yugo, han sido dominados por la propia naturaleza, y la dignidad, en muchos casos, ha terminado por adquirir un nuevo significado, o se ha perdido del todo:

“...si algún pudor había quedado del tiempo en que vivieron en cuarentena, ya era hora de perderlo. Dispersos por el huerto, gimiendo por el esfuerzo, sufriendo por un resto inútil de vergüenza, hicieron lo que había que hacer, también la mujer del médico, pero ésta lloraba viéndolos, lloraba por todos ellos, que ni eso parece que puedan hacer, su propio marido, el primer ciego y la mujer, la chica de las gafas oscuras, el viejo de la venda negra, ese niño, los veía a todos en cuclillas sobre los hierbajos, entre los troncos nudosos de las coles, con las gallinas al acecho, el perro de las lágrimas había bajado también, era uno más. Se limpiaron como pudieron, poco y mal, unos con puñajos de hierbajos, otros con pedazos de teja, cualquier cosa que estuviera al alcance del brazo, en algún caso fue peor la enmienda.” (Saramago 2001: 339)

Esa enorme ciudad que cobija a uno y otros deviene, por lo tanto, en un enorme estercolero en el cual deambulan las miradas y se construyen las relaciones.

Lo bajo no responde solo a la ubicación en relación con el cuerpo, sino más bien a la idea de lo que comporta la manifestación de lo escatológico. La saliva, la nariz (y la mucosidad), incluso las lágrimas, entre otras cosas, están ubicadas en la parte alta del cuerpo, pero también pasan por el proceso de desecho, lo que también viene a constituir lo escatológico de lo cual dan cuenta los personajes de las tres novelas: el dolor y el sufrimiento de Alejandra, la hija de Vidal Olmos; el perro de las lágrimas, y el dolor y llanto que embarga a los ciegos en el Ensayo; las lágrimas y el dolor de Polifemo en su

primera incursión por la ciudad, y el dolor que aqueja a Jerónimo ante la muerte de Félix y Cristalino.

De hecho, las imprecaciones entran en el marco de lo escatológico, como una manera de plasmar la molestia, el rechazo, lo bajo. Fundamentalmente en las novelas de Sábato y Saramago (en esta más que en las otras dos) se hace evidente.

Debe, además, concebirse el infierno como un descenso, como una lectura equivalente a lo bajo, lo que resume la idea de lo escondido, lo subterráneo que podemos encontrar en la novela de Sábato. Es un infierno diferente del construido en Saramago, donde la idea de lo insostenible está en lo inmediato y en la relación con el otro que se torna mi enemigo. Ello no obvia que sea lo que podemos encontrar también en *Sobre héroes y tumbas* (1961). Las groserías y los insultos, propios de lo que acontece allí, viene a resaltar lo grotesco escatológico; sin olvidar que ello también lo encontramos en *Los Peor* (1995), relacionado con la referencia o las expresiones relacionadas directamente con las prostitutas y los marginales sociales.

En la referencia a este concepto, en fin, hay encuentro entre la muerte y la vida, entre el desaparecer y el renacer, pero en particular, en estas tres novelas, si bien aparece un dejo de esperanza en cada una de ellas (el optimismo ante la vida que enfrenta Martín, a pesar de sus adversidades; el renacimiento y reconversión de Polifemo y la esperanza que abriga Jerónimo en su relación con el mundo; el recuperar la vista y descubrir el horror que han dejado tras de sí, con el compromiso de levantarse y rehacerse) predomina la idea del descenso, la caída, la derrota:

“Todas estas imágenes precipitan, conducen hacia abajo, rebajan, absorben, condenan, denigran, (topográficamente), dan la muerte, entierran, envían a los infiernos, injurian, maldicen (...). Es un movimiento general hacia lo bajo, que mata y da vida a la vez, unificando acontecimientos extraños uno al otro, como las riñas, las groserías, los infiernos, la absorción de alimentos, etc.” (Bajtín 1987: 392)

Tres mundos en los cuales lo escatológico conforma parte de la vida y el devenir de los personajes en su relación con el entorno y con los demás.

Cuando en las novelas nos encontramos la referencia a ese “mundo bajo” que proviene de los desechos del ser humano, pero de igual manera de un uso del lenguaje que redundante en la afirmación de lo más bajo del ser humano, entonces la aparición de lo

escatológico y su plasmación en las novelas, adquiere una dimensión importante pues reitera la degradación, la caída que se manifiesta en esos espacios:

“...una fila grotesca de mujeres malolientes, con las ropas inmundas y andrajosas, parece imposible que la fuerza animal del sexo sea tan poderosa, hasta el punto de cegar el olfato, que es el más delicado de los sentidos, siendo así que hay teólogos que dicen, aunque no con estas palabras exactas, que la mayor dificultad para vivir razonablemente en el infierno es el hedor que hay allí.” (Saramago 1995: 239),

lo cercano al infierno, a lo más degradante, a la pérdida de la dignidad.

En la novela de Sábato, Fernando Vidal Olmos establece la relación entre lo que representa el potencial castigo de los seres humanos, después de la muerte, por el fruto de sus faltas, remite directamente al consumo de los excrementos de cada uno, lo cual se ha de convertir en un castigo permanente, pues la cantidad de excremento consumida ha de obligar luego a desechar esta, y por consiguiente a disponer de una cantidad similar que luego ha de ser consumida de nuevo, y así hasta el infinito, lo cual constituye ya una lectura no solo de la referencia hacia los ciegos, sino hacia la humanidad en general, propiciatoria de sus propios crímenes, los cuales debe afrontar en su momento.

Las pasiones bajas, tales como la mera reducción a lo sexual a cambio de un pago acordado, vienen a afirmar el espacio de lo escatológico en el mundo de la pensión, lo cual confirma las relaciones que se tejen a este nivel. Los kótex ensangrentados que aparecen en ocasiones en la pensión, la monstruosidad de las relaciones que “descubre” Polifemo en sus incursiones ocultas por la pensión, el uso de un vocabulario dentro de la pensión que es parte de los acercamientos entre unos y otras, y fundamentalmente entre estas mismas, ocasiona que en la novela de Contreras el mundo de lo escatológico difiera de las otras dos novelas, pero que no por ello permanezca ajeno:

“...como si no hubiera sido ya bastante duro tenerte ahí inutilizado, limpiándote hasta la mierda para que no se irrite el culo, encima me venía con eso, como si hubiera sido fácil buscar un trabajo en estos tiempos, encima querías que ganara tanto como para seguir pagando la casa...¡Y todavía tenés el descaro de preguntarme si ando por ahí cogiendo ajeno!” (Contreras 1995: 151)

En resumen, los tres textos comparten una visión de lo escatológico a partir del cual se manifiestan los acontecimientos que van permitiendo acceder al mundo de los

personajes, pero de igual manera cada una lo hace a su modo: el mundo asqueroso y sucio que se viene sobre los personajes en el texto del portugués, como una forma de presentar la nueva condición humana a partir de los egoísmos y del horror de los propios actos, y en donde los personajes llevan a cabo actos que los desnaturalizan como seres humanos y los reducen a una condición más que miserable; la enajenación que revisten los personajes en el espacio laberíntico-infernal que encontramos en la novela de Sábato, en donde la degradación ha hecho presa de los personajes de la ciudad degradada, de los cuales el máximo símbolo es Fernando Vidal Olmos, y en donde la referencia continua a lo bajo, a los desechos, a lo oculto, a lo que todos esconden, a las profundidades, etc. está directamente relacionado con el acontecer de los distintos personajes de la novela y corresponde a estos como una especie de similitud entre el desecho y el ser humano; el mundo de la marginalidad, el olvido, el rechazo de los desposeídos en la novela de Contreras, en donde el mundo bajo de unos, de miseria y deleznable en donde se da paso a la prostitución, choca contra el mundo de la sociedad, empoderada en valores que desdican los de los primeros, y los identifican desde la marca del desprecio. En ese mundo lo escatológico se reduce al vocabulario soez que se desprende de los personajes de la pensión, como una forma de evidenciar el “otro mundo” de los desposeídos en contraposición con el de los “privilegiados”, los que definen la condición del olvidado. Tres mundos novelados en donde unos y otros pasan por el filtro de un espacio degradante.

Tres espacios en los cuales este concepto redonda en la conformación de lo que representa el mundo y las acciones de los personajes.

Capítulo II

Miradas insostenibles, viajeros urbanos y cegueras resultantes

“...recobrar la vista es perder la aptitud para percibir otras cosas, más importantes, que van, como un río subterráneo, refrescando las almas por donde pasan.” (Ricardo Gullón)

Diferentes formas de la mirada: hacia un acercamiento del concepto

El lenguaje, tal como se percibe en este caso en cada una de las novelas, es una manifestación lúdica, en tanto por este filtro pasan los personajes como en una especie de juego del cual participan todos, en tanto unos ganan y otros pierden. Desde ese punto de vista, el reto que cada uno enfrenta es el de sobrevivir en el laberinto que prefigura ese juego que no siempre desean jugar pero del cual todos son autores y protagonistas.

Lo lúdico es también una manifestación no solo de diversión, de juego, sino de lucha, y esto es lo que más acerca y prefigura a los personajes de cada una de las tres novelas, en donde la mirada y la ceguera son la excusa que permite dar pie a ese espacio de juego-lucha, en donde la derrota es el resultado de la mayoría, mientras el triunfo queda como un resultado casi ajeno al común de estos.

¿Por lo anterior, qué dice la mirada? ¿Cuándo surge la ceguera? ¿Cuál es la importancia o relevancia de una y otra para el análisis de este capítulo? Estos son las grandes preguntas que han de orientar este capítulo. Las respuestas serán el intento de desarrollo del mismo. En ese acontecer grotesco y absurdo que gobierna la existencia de los personajes, en ese medio en el cual están insertos, la mirada y la ceguera dan cuenta, a su manera, de la existencia de cada uno de ellos, por lo que en cada una de las tres novelas estos dos ejes de trabajo responden a las interrelaciones propias de estos. Hacia allí dirigimos la atención, por lo cual una y otra han de ser el horizonte de nuestra respuesta.

Los conceptos de la mirada y de la ceguera, al lado de otros tales como la visión, la lectura, la interpretación, la significación, responden a nuestro interés básico, subordinados estos cuatro últimos, entonces, a los dos primeros. Se puede “ver” no solo

con la visión, sino con el tacto que permite identificar, interpretar, conocer y aprehender desde otra "óptica".

El parámetro de la mirada, en un medio en el cual todo lo familiar deviene grotesco, permite que los personajes construyan y reconstruyan sus relaciones con base en la relectura que efectúan desde ese descubrimiento o ese develar (desenmascaramiento, en todo caso) que ese universo ha representado hasta ahora. Cuando nos referimos de tal manera a un universo lo hacemos como espacio de la heterogeneidad, de la diferencia, a pesar de las uniformidades inevitables, establecidas por el colectivo, pero con la necesidad de las particularidades propias de cada sujeto y grupo. La mirada comporta, por lo tanto, un espacio de interpretación en el cual participan todos, pero del que ha de derivar una cantidad divergente de lecturas, de acuerdo con el lugar que cada uno ocupa dentro de esa colectividad, y cómo se apropie de ese espacio, o cómo le sea impuesto.

La ceguera que los va invadiendo no es otra cosa que la apertura a esa mirada de la cual estaban desprovistos, pero que se les revela inevitable, indeseable, incluso, y les da una dimensión dolorosa y diferente de su entorno. Paradójicamente el dejar de mirar da paso a una ceguera, y esa ceguera es producto del rechazo a una mirada que no se desea, pero que igual pugna por manifestarse. Cegarse es evadir lo que no se desea mirar, por lo que la mirada es enfrentar el horror ante una ceguera que queda de lado y desaparece. En esa mirada que deviene a partir de la ceguera, se inicia un proceso de (de) y (re)construcción de las (no)relaciones. La mirada ha de ser eso que se produce a partir de un proceso de resignificación, de la cual participan todos como ciegos físicos y simbólicos. Mirar ha de ser leer y capturar el nuevo orden, pero a partir de la necesaria interrelación con el Otro.

Esa mirada entonces se re-vela, se hace presente y palpable. En las novelas en las cuales se manifiesta esta mirada, y de las cuales efectuamos su abordaje, la construcción de ese acto de palpar se hace evidente: Jerónimo no solo se refugia en el pasado que le tiende Félix, sino que en su presente da cuenta de la ciudad mediante la palpación y el gusto, al probar lo que va encontrando a su paso, y encontrar en ese gusto (y por qué no también disgusto), una esencia y un ser de acuerdo con el sabor (y el saber) mismo que le sean revelados. Los personajes de *Ensayo sobre la ceguera* (1961) "van conociendo" y tendiendo la mirada a partir del encuentro de palpación que realizan

de su entorno, pues la privación de la vista los obliga a mirar, es decir, interpretar y reinterpretar ese medio ominoso en el cual en adelante se han de mover. ┘

└ De acuerdo con el semiótico italiano Mario Gennari, en “Teoría estética, ciencias humanas y ciencias de la educación” (1997), la mirada puede posibilitar la “lectura” e “interpretación” de otra mirada en tanto se intente predecir esta, lo cual no nos aleja de lo que hace Vidal Olmos al intentar explicar el mundo de la Secta a la cual persigue, lo mismo que hacen los personajes de la novela de Saramago al efectuar la lectura de los personajes antagónicos, y lo cual hacen Félix y Jerónimo en la novela de Contreras, al fijar una mirada que “conoce” otra, ubicada en un espacio temporal diferente, pero de la cual huyen, en tanto escapa del ideal o del espacio idílico que buscan construir o sostener. Señala:

“Una mirada que mira fijamente a otra mirada seguramente intenta buscar en ella un sentido posible y, es más, puede que se esfuerce por predecir su comportamiento futuro; todo esto sucede también en relación con el resto de fenómenos diversos que observa la mirada.”
(Gennari 1997: 67)

└ Cabe señalar que, de alguna forma, la mirada no me pertenece, sino que se logra manifestar incluso en contra de mi voluntad. La mirada se hace presente y me apela, me provoca e incluso me sacude. Está allí, y se posesiona; por ello nadie, ni aún los personajes novelescos, escapan de la mirada. Acaso *Ensayo sobre la ceguera* (1995) no sea más que un *ensayo sobre la mirada*, es decir, en la medida en que los personajes interpretan la rudeza de un mundo que los oprime, con la convicción de que la salida es imposible; quizás en *Los Peor* (1995) la mirada no sea sino el personaje principal alrededor del cual se mueven los demás, en tanto responden a esta.

Posiblemente, Fernando Vidal Olmos, y los demás personajes de *Sobre héroes y tumbas* (1961) sean las víctimas propicias de una mirada que justamente está donde ellos no la ven, porque no se ve, pero se manifiesta sin que estos puedan oponerse, o tal vez sin que Vidal logre neutralizarla. Todo esto ocurre porque la mirada es un objeto compartido, que se sitúa entre el sujeto y el Otro, como apunta el psicoanalista Juan David Nasio, es decir, no puede manifestarse a partir de la individualidad, sino desde la interacción entre estos, y los personajes de las novelas jamás actúan a partir de sí y para sí, sino que entran en interrelación con el Otro, con la Otredad.

Si soy incapaz de mirar algo, es porque soy ciego ante ese algo, aun cuando mi mirada se abra a otra cosa. Si Jerónimo mira al San José de antaño, es porque ha dejado de ver al del presente, y ha rehuído el horror que este último le genera. Si Vidal Olmos cree mirar e investigar a la Secta de los ciegos, sin darse cuenta de que él es el vigilado, es porque es ciego ante la mirada de aquellos, aun cuando haya creído que eran ellos los ciegos y que él los miraba, los interpretaba. Mirar es entonces interpretar, mientras que ser ciego es no poder o no querer leer.

Los personajes de la novela de Saramago terminan por mirar el horror de un mundo que se les ha venido encima, a pesar de que son ciegos físicamente, pues ello les abre la mirada a la interpretación de un mundo de vacío y de carencias en el cual han vivido siempre. Quien me devuelve la mirada me da existencia, pero también me confiere la capacidad y la incapacidad de mirar, por lo cual esa es la forma de relacionarme con el mundo. De tal manera, la ceguera y la mirada simbólicas o metafóricas que aquí trabajamos, son parte de los procesos de interpretación y desconocimiento en torno al mundo, a lo que rodea a los personajes, y a lo que representa sus relaciones de marginalidad, de rechazo, de presión dentro del mundo urbano que contiene cada novela.

Cuando los procesos de construcción de la mirada traen una interrelación en la cual unos existen a partir de la devolución que el otro les haga, no se puede evitar que las diferencias emerjan, pues la mirada no equivale a una igualación social, sino a una construcción en la cual un sujeto que devuelve esta le da la posibilidad de inserción y manifestación a quien le recibe, y viceversa. Es lo que sufre Jerónimo en esa sociedad represora, lo que ataca a los personajes de la novela de Saramago en ese entorno que los devora, y lo que va perfilando el propio final de Fernando Vidal Olmos, en la novela de Sábado, como sujeto caótico producto de un ambiente que los pervierte.

Precisamente, la emergencia que se va gestando de las posibilidades del sujeto entendidas como la conformación de este, hacen que se construya desde ese paradigma social, en el cual preexiste la cultura desde la que va a poder insertarse en un determinado grupo (14). La existencia de la mirada, que también contribuye a esa formación, le afirma en su historia como sujeto constituido a partir de esa interrelación de la cual no puede evadirse, y que lo empuja, finalmente, a dar cuenta de esos otros sujetos, y de los objetos con los cuales entra en contacto, de una forma particular.

Para Sartre en el texto citado, “La mirada” (1998), esta es recíproca en tanto se construye entre ambos, lo cual no invalida, sin embargo, esa relación en la que la miseria humana emerge con toda su fuerza, y pone en medio de ese mundo de horror a los hombres y mujeres que no pueden evadirse a esa monstruosidad. La mirada permite a todos los ciegos y no ciegos adquirir su dimensión en el mundo en el cual (sobre)viven. Las tres novelas, podemos señalarlo, plantean miradas en las cuales los personajes se interrelacionan.

Walter Benjamin ha de señalar en “Sur quelques thèmes baudelairiens” (*sine die*) que el sueño es una ecuación en tanto las cosas que veo me ven, lo cual hace pensar en los sueños de los personajes en esta novela de Saramago, y el gran sueño de delirio que tiene Vidal Olmos, pues en ambos terminan de frente, “viendo” el horror en el cual deben vivir.

Leer la metáfora de la ceguera y de la mirada, producto ambas de un mundo de horror, de un espacio siniestro como lo es el de la ciudad, es lo que permite construir en los personajes una nueva percepción de lo que significa ese infierno que ahora tienen ante sí, la peste, el gran castigo. Esa mirada es la que les va a permitir entender el mundo mejor que nunca, y horrorizarse de sí mismos.

En las tres novelas lo horrendo tapona el espacio de lo bello, y da paso a lo *unheimlich*, lo que causa extrañeza, lo que inquieta:

“Se sitúa aparte porque define un lugar paradójico de la estética: el lugar de “lo que suscita la angustia en general”; el lugar en que lo que vemos señala más allá del principio del placer; el lugar en que ver es perder, y donde el objeto de la pérdida sin remedio nos mira. Es el lugar de la inquietante extrañeza (*das Unheimliche*).” (Didi-Huberman 2006: 157)

La mirada de la piel, del tacto, del oído, del gusto, del olfato, que ocupan gran parte de los actos de Jerónimo, de Vidal Olmos y de los innombrados en Saramago, son precisamente los que lo han llevado, en cierta manera, a la negación de esa ciudad cotidiana, no tanto de la pensión, sino de las calles, del ruido, de la contaminación. Es la mirada ajena de don Félix, ciego ante esta, y la primera mirada de horror de Polifemo, en su primera incursión en la ciudad pestilente de *Los Peor* (1995). Es el horror ante el caos de Buenos Aires, en la novela de Sábato, y la pesadilla de vivir en un mundo que los contiene en total oscuridad-blancura, en la del escritor portugués.

Parte de la crítica ha señalado una relación entre locura y ceguera, como componentes de un estado en el cual la diferencia y la enajenación se tornan particularmente diferenciadoras. Si bien la ceguera excluye, la locura ciertamente se torna en razón social que disgrega a los sujetos caracterizados por esta. Ambas apuntan a sujetos novelescos, claro está, excluidos, y aún más si están signados por ambas. Ello no necesariamente ocurre en otros textos ni en otros planos de discusión. No es de olvidar que el profeta, ciego además, ya es tildado como una especie de loco, lo cual termina por marginarlo y alienarlo socialmente. Son calificativos que conllevan la ambigüedad y la ambivalencia, como ha señalado Moshe Barasch en su libro *La ceguera: Historia de una imagen mental* (2003). Es por ello que estas son un castigo, simbólico, que el sujeto ha recibido por una falta, lo cual permite afirmar que tanto el ciego como el loco son sujetos malditos a causa de sus faltas o las de sus predecesores, lo cual se reafirma en *La Biblia* en varios pasajes del texto. De tal manera que la imposición de uno o los dos estados, y fundamentalmente el segundo, se convierte en un legitimador de las diferencias, lo que lleva a los sujetos a preponderar un discurso sobre otro, y a (des)legitimar de acuerdo con la posición ante el discurso y la característica desde la cual esté revestido.

En resumen, podemos afirmar, y en ello concordamos con Lacan, en “De la mirada como objeto a minúscula”, en el *Seminario II* (2001), en que el sujeto es mirado antes de ver, pues la mirada lo preexiste, lo cual lleva a que en tanto miro, soy mirado desde todas direcciones, por un mundo *omnivoyeur*. Nuestro concepto, en relación con la mirada y la ceguera, apunta a lo siguiente: soy a partir de lo que los otros me definen, pero también me construyo desde la óptica en que doy cuenta de un entorno que está allí y del cual trato de dar una explicación en tanto manifestación significativa y significativa. La mirada es aquella que me permite fijar al otro y lo otro y construir una idea de estos desde mis posibilidades interpretativas, pues me permito mirarlos como constructor desde los cuales doy cuenta de todo eso y de quienes me rodean. A partir de tal aserción, la ceguera es el resultado de una evidente desviación del carácter interpretativo en tanto me encuentro con la imposibilidad de dar una idea o una interpretación de todo cuanto me rodea.

No obstante, cualquiera de estos aspectos puede dar lugar a esa mirada de la cual hablamos o a esa ceguera de la que también hemos hecho mención, pues la no

realización de una da origen inmediato a la otra. Mirar es, por lo tanto, asir, comprender y aprehender, mientras que la ceguera se ha de regir por la imposibilidad de conexión plena o total con ese medio en el cual el sujeto se desenvuelve, ya sea porque es incapaz de mirar algo que se le escapa, o simplemente porque la evasión, que para nosotros es una forma de ceguera en tanto rechaza lo que se evade para no verlo más, permite dirigir la mirada hacia otra dirección, dejando de ver aquello que queda fuera de lo interpretativo.

Encuentro de novelas: miradas y cegueras de la desfiguración

La mirada del otro y hacia el otro

Si mirar es mirarse, cada uno de los personajes construye el mundo en el cual se mueve, pero también es construido desde esa mirada que le devuelve la suya y le confiere existencia. Todos son objeto de esa mirada que, como inmenso ojo, deposita en cada uno de ellos, y en todos a la vez, una idea e interpretación de ese mundo infernal en que viven.

La mirada que tiene el personaje Vidal Olmos, en *Sobre héroes y tumbas* (1961), es sinestésica, pues le permite aprehender la oscuridad, el olor y el hedor de la Secta, en medio de la penumbra en la cual se refugia, y que constituye una muy similar, es decir, también sinestésica, a la que va adquiriendo Jerónimo en la obra de Contreras. El recorrido por los túneles, pozos, escondrijos en los que los ciegos hacen su vida fuera de la vista pública, les equipara, ante Fernando Vidal, con bestias inmundas, pues es la mejor correspondencia no solo de sus actos sino de su esencia misma, siniestra, grotesca, devoradora. Su misión entonces le exige esa mirada, y le va dando luces en torno a cada uno de estos seres deleznable, según los define. En medio de todo ello, la mirada de Vidal Olmos insiste en descubrir la mirada de la Secta, en leerla, e interpretarla. Es esa su obsesión, con el fin de intuir cada uno de sus movimientos y objetivos, lo cual, finalmente, se le escapa. La permanencia, no obstante, de su manuscrito, sí afirma, a pesar de ello, el logro de un trabajo de revelación, que solo ha podido ser llevado a cabo si lo perseguido en torno a la mirada se ha efectuado. Su insistencia, por ende, ha dado frutos.

Los personajes de la novela de Sábato pasan por un fuerte periodo de crisis, lo cual se convierte en un revelador del caos que les sobreviene colectiva e individualmente en un medio en el cual se ven sometidos por la mirada que la otredad les impone. La propia hija de Vidal Olmos, Alejandra, se ve sometida a una disgregación conferida por esa mirada que segrega, lo que la lleva, en definitiva, no solo a acabar con su padre, sino incluso a suicidarse, al descubrir que su espacio en la sociedad es precisamente el de la carencia del mismo.

No es entonces casual que sea mirado desde la óptica de aquellos a quienes más amenaza, y que pueden, al fin y al cabo, ser sus iguales:

“ Convenciones que al sustantivo “viejito” inevitablemente anteponen el adjetivo “pobre”; como si todos no supiéramos que un sinvergüenza que envejece no por eso deja de ser un sinvergüenza, sino que, por el contrario, agudiza sus malos sentimientos con el egoísmo y el rencor que adquiere o incrementa con las canas. Habría que hacer un monstruoso acto de fe con todas esas palabras apócrifas, elaboradas por la sensiblería popular, consagradas por los hipócritas que manejan la sociedad y defendidas por la escuela y la policía: “venerables ancianos” (la mayor parte sólo merecen que se les escupa), “distinguidas matronas” (casi en su totalidad movidas por la vanidad y el egoísmo más crudo), etcétera. Para no hablar de los “pobres cieguitos” que constituyen el motivo de este Informe. Y debo decir que si estos pobres cieguitos me temen es justamente porque soy un canalla, porque saben que soy uno de ellos, un sujeto despiadado que no se va a dejar correr con pavadas y con lugares comunes.” (Sábato 1972: 278-279)

La mirada permite interpretar ese entorno en el cual van complementándose, e incluso Mario Gennari (profesor italiano especialista en semiótica, y de quien ya hicimos mención), en el texto también citado “Teoría estética, ciencias humanas y ciencias de la educación”, del libro *La educación estética: arte y literatura* (1997), ha de dar un espacio de “permisibilidad” a la visión al apuntar que esta se acerca a la mirada en la medida en que pasan por ese proceso interpretativo. Es así como, de acuerdo con tal señalamiento, podríamos incluso apuntar que los personajes de esta novela interpretan el momento en el cual viven desde la óptica de su mirada y visión. Ejemplo de ello es el horror de Polifemo, en la novela de Contreras, ante el primer contacto con la sociedad fuera de la pensión, ya no solo como mirada, sino también como simple vista que aterroriza, que espanta y que obliga a Jerónimo a retornarlo a su casa.

Ensayo sobre la ceguera (1995) pone a flote no solo los valores y desvalores de los caracteres universales de los seres humanos, sino también una manifestación arraigada dentro de un eventual suceso que emerge en de la sociedad latinoamericana. Es por ello por lo cual los personajes no necesitan de los ojos para “ver” el horror del mundo en el cual se hallan, pues lo captan por medio de los olores, del tacto, del (dis)gusto, del horror de lo escuchado. Es efectivamente un mundo al que se accede y se comprende desde la nueva condición imperante. El fuera-mundo no visible que inscribe la mirada es precisamente ese que ahora está ante ellos, con todo su horror, su vileza, su degradación, y que ellos no solo saben que está allí, sino que son los verdaderos constructores de este, al cual están dando origen con sus actos. Es el horror del ser humano inserto en un mundo que se le ha escapado de las manos, pero que lo va consumiendo lentamente. Esa misma mirada es la lectura perceptiva del entorno que ahora los avasalla, pero al cual se asimilan como potencialidad.

De hecho, esta se ha estudiado en el plano de lo simbólico como develadora de un sentido que percibe lo que la vista desde lo físico es incapaz de poner en evidencia. No obstante, Barthes (citado por Mario Gennari en el texto apuntado) hace referencia a la mirada desde tres perspectivas, y que a propósito nos quedan muy bien para ejemplificar lo que sucede en esta novela: la mirada como información, con lo que los personajes en su proceso de aprehensión del mundo se informan de este, aun cuando de él solo descubran su miseria y las enormes carencias que trae a su nueva condición, lo cual les resulta inevitable; la mirada, en términos de relación, hace que los personajes, al estar en contacto con los demás, entren en un mundo de “intercambios”, lo que les permite también apropiarse ya no solo del entorno, sino de la inmediatez de cada uno de los que se mueven cerca; la tercera es la que se da en términos de posesión, pues con esa mirada tocan, alcanzan, sujetan y son sujetados a los demás y por los demás, lo cual es claro en los (des)encuentros que se manifiestan a lo largo de la novela, y que lleva a evidenciar el fracaso de un mundo en donde hombres y mujeres terminan por desposesionarse y acaban en una franca lucha por la comida, en un medio en el cual solo ha de sobrevivir quien logre alimentarse más o menos bien, en contraposición con aquellos que no lo logren del todo.

La mirada que les es devuelta les confirma la existencia, y con ello ya no solo ven sino que también miran, lo que hace que todos en las novelas vayan filtrando sus

procesos de adaptación, de acercamiento, de inclusión y exclusión en el mundo en el cual con-viven.

En la novela de Saramago, por ejemplo, la mirada palpa las cosas visibles, y las coloca en toda su dimensión de horror y miseria, en ese mundo al cual ellos mismos han llevado y provocado. La novela, por lo tanto, debe privilegiar la asunción de una nueva mirada ante la cual todos deben tomar partido para lograr coexistir y desenvolverse ante la adversidad más que manifiesta de este nuevo cosmos de vida.

La mirada se convierte es una respuesta a su nueva condición: el mirarse y construirse como seres degradados, producto de la ceguera (irracional por su conducta, simbólico-metafórica) que los empuja a esa bestialización. La ceguera de su irracionalidad les abre a una mirada interpretativa: el horror que se ha desencadenado y que han provocado.

En la obra de Sábato el intento que persigue Fernando Vidal Olmos, el cual tiene como factor principal el analizar lo que mira en su sociedad, y fundamentalmente iniciar y llevar a cabo un rastreo total de la Secta, se va convirtiendo en todo un proceso de construcción, en el cual la mirada ocupa un lugar preponderante. No obstante, lo que ha escapado de sus posibilidades es la mirada de la cual también se ha convertido en objeto. Vidal Olmos mira porque en definitiva el Otro le ha permitido esa mirada. Ese que mira no es Fernando Vidal Olmos, sino más bien el yo, ese yo que percibe imágenes, y da cuenta de ellas.

Es quizás también por ello que se equivoca en algún momento con la Secta, pues la ve, y deja de mirarla, lo cual cree que lo lleva a prever los actos de aquellos. Se ve ensimismado en ese proceso de mirada, y se esfuerza por llevar a cabo su reconocimiento de esta, cuando precisamente la mirada no reconoce, sino solo la vista. Vidal Olmos no ve la Secta, no es capaz de leer totalmente la imagen de esta, sino que se deja engañar por la vista en algunas ocasiones, lo que lo lleva a quedar desenmascarado ante aquella. El conocimiento se le trastoca, y termina estableciendo el reconocimiento que es propio, insistimos, del acto del ver.

Jerónimo, en *Los Peor* (1995), construye el mundo desde la lectura que le posibilita Félix, es decir, desde la mirada que aquel le “transfiere”:

“Entonces Jerónimo cerró los ojos y le pidió que se la describiera. El ciego comenzó: -Es un edificio largo, largo, de una sola planta, con

grandes puertas, sobre la calle de piedra y una escultura muy bonita en el techo de la puerta principal...-

-Y los tranvías, ¿cómo son?-

El ciego empezó a darle una explicación detallada de la forma y funcionamiento de los tranvías mientras Jerónimo, ojos bien cerrados, sonreía y le decía muy contento que ahora sí los podía ver, más aún, que lo llevara hasta la estación para verlos de cerca.” (Contreras 1995: 60)

Jerónimo se apropia de los relatos de Félix, y los hace suyos, y abre la cortina de ese otro mundo que se le presenta; es testigo, en ocasiones irreverente, de las estructuras sociales cambiantes, pero también de los caracteres que constituyen las fisonomías que muy probablemente va ligando a determinados rangos y rasgos, a “comportamientos” que solo su compartir y departir diarios le permiten ir asociando y construyendo. De tal forma, Jerónimo es precisamente un verdadero identificador de sujetos a los cuales clasifica de acuerdo con su devenir y con su percepción aproximada de lo que estos son. La función de Jerónimo, la cual radica en apropiarse de la ciudad al gustarla, al probarla literalmente, es lo que le confiere ese lugar para el cual ningún otro está facultado, ni siquiera el propio Félix...está *mirando* la ciudad, conociéndola, asiéndola, significándola. Cada uno de sus recorridos es una experiencia, en la cual va apropiándose poco a poco del paisaje, de las calles, de las características de la urbe, en ambos momentos, es decir, tanto en el presente como en el pasado que luego el anciano le describe. Es un lector de cada una de esas épocas, y se convierte, por lo tanto, en el único capaz de lanzar, de llevar y construir su mirada en las dos direcciones:

“Los tres se devolvieron, Jerónimo con los ojos bien cerrados y aprendiendo rápidamente a usar el bastón, siguiendo la ruta de un tranvía que no transitaba la ciudad desde hacía más de cuarenta años: Bajaron por la Cuesta de Moras y el ciego le iba describiendo una ciudad que, a tempo de verbo, iba apareciendo en la mente tan dada a imaginar de Jerónimo.

-Aquí a la derecha está la Gran Fábrica de Cigarros..., aquí a la izquierda la Ebanistería y Carpintería...- Y cada nueva descripción se unía a la anterior en una red urbana que tardó varios meses en completarse. Cuando por fin se detuvieron, estaban frente a la Plaza de la Artillería: Jerónimo abrió los ojos y sólo vio enfrente el gran edificio del Banco Central; volvió a cerrarlos y la Plaza de la Artillería reapareció en toda su magnificencia; miró hacia atrás con sus ojos cerrados y vio esa ciudad maravillosa que el anciano ciego le iba mostrando a pasos muy lentos y descripciones muy largas.” (Contreras 1995: 61-62)

Jerónimo es diferente, quizás, porque en el fondo ni siquiera es consciente de su diferencia, sino más bien de un mundo de interrelaciones permanentes en las cuales se ES, sin dejar de ser desde la posesión o desposesión material. Se ES tal como él ES, porque se tiene conciencia de su espacio vital y social (aun cuando se ignoren otras), y ello lo afirma. Cierra los ojos para ver, para huir del vacío que la sociedad le impone.

Jerónimo desempeña, desde su "otredad", su particular función y deviene en lector e intérprete de esa sociedad en la cual construye cada uno de sus días, en tanto mira la construcción que también los otros hacen de sí en medio del caos social en que se desenvuelven y la múltiple "compartimentalización" en que se desarrolla y emerge esta sociedad. Está ubicado en el lado de la marginalidad y se hace y erige desde la diferencia para presentar(se) a los demás, y a sí mismo. Jerónimo se reviste, fundamentalmente, desde su mundo para, desde allí, leer, buscar, ver y conocer... asir lo que puede, en definitiva, parecer inasible. Su mirada no es una mirada egoísta, sino una posibilidad de inserción igual para todos, porque interpreta lo que a la alteridad, que lo ha colocado en ese espacio, se le escapa.

La mirada es también índice y signo importante en tanto se lee la diferencia como componente de las divergencias, no solo en lo espacial y lo temporal, sino en el mismo canon de la justicia y la injusticia que van delimitando los planos de acción en los cuales se mueven los personajes. Ya el mismo título de esta novela nos acerca a esta marginación o no que caracteriza a los personajes desde la mirada. La vida en el prostíbulo como lugar tabú, tiene una relación con la misma vida de don Félix, quien ve en lo pasado lo ideal, en un entorno que ya resulta intolerable para el marginado, pero también para el idealista, y no es casual que la mirada y su diferencia tienen como punto de partida un ideal que obliga a refugiarse en la ceguera o a huir de ella. El Jerónimo-*flâneur* es ese invidente que ve lo que los demás no tienen, para terminar convirtiéndose en el gran observador, por lo cual su invidencia ante los demás, al no ver lo que estos ven, lo termina delatando como el gran vidente, capaz de leer e interpretar a partir de lo que los demás dejan de lado o son incapaces de observar en tanto demasiado evidente.

La capacidad de maravillarse es también una característica esencial de quien va conociendo, como le ocurre a Polifemo en sus primeras correrías por la ciudad en medio del miedo y de la admiración, lo mismo que a su madre, o como le sucede a Jerónimo al adentrarse en la ciudad de Félix, o como ocurre, de alguna forma, con los clientes de la

pensión, lectores de un mundo deseado pero prohibido ante los ojos de la sociedad, que la mira y no la ve (la interpreta), y que la ve, pero no la mira (le confiere un espacio de rechazo, de exclusión, pues la percibe como amenaza, de allí la construcción de una “verdad”), paradójicamente ¿No será la mirada del ciego una lectura maravillada de lo que no es lo cotidiano, en tanto ocurre algo que desafía su conocimiento de lo diario?

Fernando Vidal Olmos se halla preso por la muerte, la cual lo va cercando lentamente, aun cuando crea que no es más que un mero observador, un investigador de una realidad de la cual puede evadirse. Su mirada le ha sido ya devuelta, y los ciegos lo llevan de la mano sin que este se dé cuenta. El proceso de interrelación ha sido llevado a cabo, y el cazador ha devenido cazado... ha sido leído, ha sido mirado y, por lo tanto, construido desde la óptica de esa mirada que ha creído ajena totalmente. La trampa ha quedado tendida, y el “Informe sobre ciegos” ciertamente ha informado acerca de la ceguera de la que este es poseído, en tanto incapaz de hacer significar desde su posicionamiento en el discurso.

La propia mirada lo ha engañado, se ha dejado seducir por esta, y ha caído en las redes de la Secta, por lo menos, a partir de ese momento, de forma consciente, pues hasta ese instante no ha podido percibir que jamás ha estado ajeno a las miradas de aquellos, pues en verdad en algún momento ha desplazado su mirada al mero acto de ver. Roberto Fragomeno, docente universitario de origen argentino radicado en Costa Rica, ha citado en *Las tribulaciones de la mirada* (2003) que el ver (nosotros hemos de señalar que el mirar) es también voluntad de invisibilizar otras cosas, por lo que el problema radica no en los objetos mismos, sino en el imaginario al cual están ligados estos sujetos (Fragomeno 2003: 15-16), lo cual, evidentemente, es la gran tribulación descubierta por Fernando Vidal.

Es el caos personificado, el sujeto sujetado de una mirada que lo pone en evidencia, y que describe el medio en el que se mueven los demás sujetos en un entorno social agreste.

En Contreras, Jerónimo hace su recorrido: deambula, palpa, “lee”, conversa, deduce, le toma el pulso a la ciudad, la reconoce y la hace significar para sí. Es de tal forma como el caminar permanente de Jerónimo deviene en el mejor relato de un entorno en el cual los demás se ven sin verse, pero de los que Jerónimo recoge los mejores elementos para conformar una visión social de su entorno que no escapa a su

interpretación (por lo tanto, la construcción de su mirada), aunque en gran medida su lectura deviene más fotográfica que explicativa. Leer es conocer, ver es describir (mirar es apropiarse de ese entorno, y analizarlo, tal como lo hace, aun cuando no forme parte de lo legitimado por los demás), y Jerónimo realiza todos estos planos de lectura.

Jerónimo se va construyendo a lo largo de la novela, se va delimitando incluso ante el lector, pero también forma parte de un entorno en el cual debe (con)formarse desde una colectividad que no le permite el pleno aislamiento, pues lo que es indudable es que no se puede ser totalmente ajeno al entorno, no ver este, sino que tampoco se puede dejar de participar en la mirada, y permanentemente está mirando, pues la propia ciudad amenaza con devorarlo, a través de la alienación que le imponen los otros. De allí que su relación con don Félix adquiere la relevancia que le brinda el conocimiento de otro universo de significación. En medio de tal caos, y gracias a la interrelación que este le permite, puede elaborarse una especie de utopía en Jerónimo, y también es cierto que dentro del grupo de los Peor esta no pierde plena vigencia, e incluso Jerónimo la construye desde su particular concepción de mundo, y en su encuentro con el anciano ciego, el cual le reafirma que la utopía no solo existe como deseo, sino como confirmación y elaboración continua.

La llegada de la noche da lugar a una mirada, a un cambio, y la sociedad subvierte las reglas, ante lo cual la pensión, ubicada en el centro de esa sociedad, pasa a convertirse en el gran centro de las relaciones, mientras que durante el día es un espacio condenado por la mirada "diurna" de esa misma sociedad.

A propósito de *Los Peor* (1995), Enríquez Criccal se refiere a las diversas miradas, como encuadres de la sociedad: la idílica, que realiza don Félix, a lo largo de toda su vida, de una ciudad que se le quedó en el recuerdo. La mirada de Jerónimo, en la cual coexisten el mundo de la dureza y de lo idílico, y que puede turnarse en diversos momentos (de la "dura" a la idílica). La mirada de Polifemo, la cual va del mundo descrito y aprendido gracias a su maestro y casi abuelo Jerónimo, que después desplaza al mundo de los otros niños de la calle, por lo cual aprehende una nueva mirada, la de la dureza del mundo exterior de todos (de la idílica a la "dura").

Podríamos agregar también, en definitiva, que existe la mirada de todos los otros personajes, la cual, a pesar de los buenos momentos, no olvidan que viven en un mundo que los enajena y los olvida, los margina, los convierte en monstruos (la mirada "dura"

de la vida). Es la mirada espantada de un mundo en el cual la ceguera es el rechazo que se produce cuando se obvia la miseria de ese mundo, cuando se dirige la mirada en otra dirección, justo donde no están o no incomoden esos llamados parias sociales.

Ahora bien, en Saramago la vista da paso a la apariencia, mientras que la mirada obliga a la contemplación de aquello que deja lo aparential de lado y descubre la realidad. En otras palabras, la realidad no es tolerable, no puede o no se soporta cuando la mirada la pone de manifiesto. Ver es engañarse...es el mundo en el cual se han movido antes, con todas las diferencias lógicas de carácter social, mientras que mirar equivale a un plano en el cual la emergencia misma de lo siniestro obliga a no querer mirar, mientras la mirada misma insiste en hacerse presente en este texto.

En la novela la construcción de la ceguera y la mirada no son ajenas a una lectura simbólica de lo que implica un mundo diferente, con condiciones diferentes, en las cuales los personajes se construyen y destruyen. La mirada que se va tejiendo en el texto es la de un mundo siniestro, que atrapa, que destruye, que viola y aniquila no solo a los individuos, sino a los grupos mismos, y los condiciona a un nuevo modelo, en el cual no siempre logran calzar, o con el que no llegan a identificarse.

El enfrentamiento con el Otro, con el que me mira, que me devuelve la mirada y me da un espacio dentro del colectivo, me afirma y me confiere una identidad, es lo que ha de llevar al permanente conflicto en ese nuevo mundo de relaciones desde la mirada. El miedo no es solo al otro, sino también a lo otro que, por desconocido, asusta y aterroriza, hasta reducirlos totalmente.

La mirada de muerte se va extendiendo en todas direcciones.

La continua aparición de obstáculos que van interponiéndose en la lucha de los personajes no solo proviene del entorno como tal en el cual se desenvuelven, sino que incluso viene de los otros que, en condición de también ciegos, se hallan sujetos a la ceguera simbólica, mientras que los que buscan una salida por medio del acercamiento, son los que logran acceder a la posibilidad de ver por medio de una lectura diferente de su entorno: el mundo es otro, pero también se tiene la condición de ver esa otredad desde una panorámica distinta.

Los objetos que antes eran, y que si bien no han dejado de ser, adquieren una dimensión no solo diferente, sino incluso desconocida. La facilidad de un mundo para el vidente, la cual ahora se les niega, converge en una amenaza para su desarrollo

existencial, que los obliga a “ver” el mundo desde una perspectiva diferente, por lo cual se hacen otros, e incluso devienen en ajenos para sí mismos, en tanto el entorno “controlado” que han tenido a su alcance, ahora se les vuelve peligroso e inútil en muchos casos, e inalcanzable en otros. Son ciegos producto de su monstruosidad. Esa mirada que se hace presente desde el momento en que la ceguera se instaure los somete a los nuevos avatares, crudos, de una ciudad enfermiza, y los reduce.

Los sujetos “miran”, en tanto son mirados por el Otro, que deviene finalmente la amenaza, aquello que se reviste desde el ámbito de lo siniestro, de lo *unheimlich*, para convertirse en el peligro inminente. Ello reafirma el hecho de que la crisis no solo está dentro, sino también fuera de la cárcel a la cual han sido sometidos doblemente: la de la incapacidad de la vista, pero también de la imposibilidad de la movilidad social. Ellos en definitiva no ven desde la óptica tradicional, pero sí construyen desde su nuevo espacio de percepción, lo cual no los hace en definitiva ciegos, sino que ven desde otro ámbito de significado; no obstante, el Otro, que deviene esta amenaza señalada, sí los percibe, por lo cual precisamente los margina, los castiga y los encierra hasta llevarlos a un control cercano a lo panóptico apuntado por Foucault.

Sin embargo, a lo interno del lugar de castigo, esta mirada panóptica, esta totalidad de la “contemplación”, los lleva a entrar en conflicto unos con otros. La zoomorfización (en términos de degradación) se va apoderando de algunos de ellos (quizás podríamos, con cierta reserva, pensar que más bien de la gran mayoría), los cuales no ceden ante la ocultación de la mirada de quien precisamente ve, pero que queda afuera para esconderse de la otra mirada que van construyendo los no videntes vistos, a su vez, como la gran amenaza de quienes se mueven fuera de la cárcel impuesta a los ciegos. Ello constituye un lugar en el cual el adentro y el afuera construyen o manifiestan dos tipos de mirada.

Por otra parte, podemos agregar que en la novela de Sábato, Fernando Vidal Olmos, como sujeto y objeto mirado, en una relación mutua con su derredor, en el que los ciegos, los no ciegos, las criaturas de las profundidades, la ciudad monstruosa, y todos los elementos que contribuyen a definirlo como lo que es, va haciéndose en esa inevitable relación que la mirada ejerce en él y en todos los demás, ya no solo como resultado de un proceso, sino como posibilitadora de determinadas relaciones. Los ojos quedan de lado, pues no son importantes, y la mirada es la que asume el control en estas

(fallidas) relaciones, como sucede en las otras dos novelas, aunque con matices diferentes. De hecho, tal desplazamiento del aspecto ocular, de nuevo pone en un plano de equivalencia a ciegos y no ciegos, de los cuales se puede afirmar que igualmente son criaturas tenebrosas en conjunto, macabras, cercanas a las ratas y otras criaturas que deambulan en las cloacas de la ciudad de Buenos Aires. Somos constructores de una mirada, en la cual estamos atrapados y de la cual somos responsables. Fernando está sujeto, e incluso los ciegos, con su enorme poder, son también producto de esa mirada, pese a lo cual ejercen el control sin ser detenidos por los demás, los que ignoran su plan de posesión:

“Porque en esos días que preceden a mi muerte no tengo ya dudas de que mi destino estaba decidido, acaso desde los comienzos mismos de mi investigación, desde aquel día aciago en que vigilé al ciego del subterráneo a lo largo de varios viajes entre Plaza Mayo y Palermo. Y a veces pienso que cuando más astuto me creí y cuando más fatuamente celebré lo que yo imaginaba mi suprema habilidad, más era vigilado y más iba en busca de mi propia perdición.” (Sábato 1972: 295)

Ver es perder, por lo cual Vidal Olmos en ocasiones no mira sino que ve, y con ello pierde la noción de su entorno, lo mismo que sucede con Jerónimo, pero de manera diferente pues al dejar de mirar, establece otra mirada que le devuelve el San José de antaño, para rehuir el del presente.

En la novela de Saramago, si el ver ese mundo de degradación puede resultar no inesperado, lo cierto es que hallarse ante tal horror, y precisamente horrorizarse por encontrar aquello que no se esperaba en tal dimensión, es lo que abre el espacio de la mirada. La carencia, la podredumbre, la descomposición de todo tipo (social, moral y material) les da una perspectiva que no llegaron a imaginar. Es un horror indescriptible, cuya salida única es la muerte. Es la emergencia de una mirada macabra a ese mundo del que no pueden evadirse. En las novelas, y en la de Saramago en particular, la lectura radica en el desconocimiento de lo que ha de venir, como una especie de ceguera inicial, pero en la cual debemos comenzar a mirar para apropiarnos de las cosas, del entorno.

En Contreras, Jerónimo y los suyos no rechazan de plano la mirada en la cual los han construido, pues su mirada, a la vez, les da un espacio en el cual interactúan, aun cuando se sepan excluidos. El lugar de Jerónimo dentro de su entorno termina no solo

por darle una identidad, aun extraña para ellos mismos, sino igual dentro del manejo y apropiación que le permiten confirmarse y ser:

“Jerónimo vestía el hábito pardo de la orden franciscana, la orden que lo acogió después de su derrumbamiento y lo toleró con auténtica paciencia franciscana durante años. Usaba sandalias atadas a los tobillos y se ajustaba el hábito con un cordón mugriento. Tenía tal vez cincuenta años, una sólida formación clásica y una pasmosa ignorancia de la actualidad. Se aseguraba que tenía trastocado el juicio...” (...) “Era mayor que Consuelo: Era pálido, como hecho de cera, muy parecido a las imágenes franciscanas de los conventos coloniales de América del Sur adonde se lo llevaron a formar.” (Contreras 1995: 17)

El personaje Polifemo, en medio de la inocencia propia de la niñez, debe aceptar que es extraño a los demás, por lo cual esto, aunado a su lugar de vivienda y al entorno en el cual crece, lo vuelve doble o triplemente marginal, pues su diferencia física en relación con los otros, le otorga un espacio en el cual queda fuera de la “normalidad”, por lo que esa mirada que le es devuelta en definitiva es de rechazo. Es mirado desde la óptica de lo extraño. Se le devuelve la extrañeza desde la cual se le obliga a posicionarse; de allí que sea objeto de una mirada en la cual deriva, a pesar de su inocencia, en una figura siniestra.

En *Los Peor* (1995) se toma como punto de partida el ir y venir de ese personaje marginal de la sociedad, permeado por los hábitos religiosos, anciano, deteriorado físicamente, solitario, inteligente e ignorante al mismo tiempo, definido como un loco por quienes lo ven, y observador de todo aquello que los demás son incapaces de ver, hasta el punto de llegar a probar con su lengua lo que llame su atención, como una forma de apoderarse y conocer mejor lo que ve. Es su lectura, a partir de lo no visto por otros (y de lo mirado, por lo menos de forma equivalente con él), la del lector de su entorno.

La mirada y la vista están marcadas desde una clara oposición, pues mientras unos ven, otros logran mirar y se apropian de un espacio diferente para hacerlo significar. Jerónimo ve y mira, mientras los otros solo ven, lo que hace que la emergencia de la otredad entre este y los demás adquiera un carácter claro y palpable, incluso para los de su mismo grupo, los cuales le asignan el lugar de la locura, pues no leen e interpretan la construcción de la diferencia desde la cual él se hace y construye.

La construcción de la mirada como espacio de significación, de construcción de lecturas a partir de los personajes, nos va revelando un panorama en el cual confluyen unos y otros, y nos permite no solo afirmar que en definitiva tal mirada esté del lado de Jerónimo, de Félix o del propio Polifemo, sino que incluso la mirada la construyen todos de acuerdo con su espacio de interacción social y urbano en particular. La mirada no solo da un lugar al otro, sino que incluso lo otorga al que mira, pues su interrelación permite una construcción que, de tal forma, da una interpretación.

Igual cabe apuntar que las muchachas, en definitiva, son prostitutas por decisión propia y por consentimiento social, en una mirada que las confirma, y las construye en ese espacio, y les da una posición dentro del colectivo. Una mirada desde la cual también se han construido, como se han construido Jerónimo y Félix, los que han recurrido a la ceguera en tanto rechazan la “contemplación” de cierto espacio para refugiarse en la mirada de otro ámbito socio-temporal. Esa mirada sinestésica les da espacio, las ubica, las “cosifica” y por lo tanto las confirma.

Jerónimo lee esa ciudad, y le da su significación; se apropia de San José y la hace corresponder con su mirada en tanto le otorga un espacio definido dentro de su concepción de mundo. La ceguera que deviene ante el ocultamiento de esa realidad manifiesta, es lo que ha de contraponer la significación en uno y otro caso. Mirada y ceguera como dos elementos que se acompañan de alguna forma, pero que se excluyen en tanto la predominancia de una implica el ocultamiento de la otra.

La fijación de la mirada de Jerónimo en el pasado que le pone don Félix como nuevo espacio no es sino una forma de ser dentro de esta nueva sociedad caótica. Es la posición, la imposición y la exposición desde las cuales se han de conformar como sujetos o como individuos.

Ser *flâneur*, ser espectador de lo cotidiano, es converger en conocedores “gráficos” del desarrollo social. Moverse por carreteras y por esquinas, como los lugares más frecuentes de su desplazamiento, los hace mirar, ver, observar, contemplar y fisgar lo que otros no ven y lo que no necesariamente ellos mismos ven cada día, es decir, no siempre ven lo que ven, en tanto no siempre se desempeñan como *flâneurs*, como vigilantes de lo que otros no ven. Es esa mirada que impide ver el ojo que mira, para dar paso precisamente a la mirada, pero en la que algunos ven solo con estos, por lo que pierden la posibilidad de la mirada en ese momento. Jerónimo y Félix son esos viajeros

que desafían el entorno construido por la sociedad y se atreven a construir un mundo paralelo que se convierte en un objeto-sujeto que les devuelve la mirada.

En la pensión las diferencias grandes y pequeñas se olvidan, pues todos se miran y se interpretan, pero esa mirada se redefine, adquiere un nuevo rumbo cuando estos mismos clientes se encuentran en el espacio de lo urbano, pero lejos del lugar de la pensión. Parece que las miradas, en gran medida sujetas a procesos de interpretación, no solo cambian de acuerdo con la subjetividad de cada uno, sino con el contexto socio-espacial en el cual estos se hallen inmersos.

Por todo lo anterior, entonces, el ciego lee e interpreta, el mendigo lee e interpreta, y de tal manera clasifican a los sujetos de acuerdo con lo que perciben como rasgos permanentes o generales de estos. Lo demás se asimila como un “ser” desde el que se establecen y se hacen, devienen. Los personajes, al desplazarse, al ser parte del entorno, leen su realidad, y la mayoría se debate, paradójicamente, en el anonimato como marca propia de su hacer, pero se afirma en su lectura, de acuerdo con las circunstancias en las cuales se estén manifestando. Es así como podemos señalar, en uno de los pasajes de la novela, esa confrontación de miradas, de lecturas que hacen los personajes en relación con su entorno:

“-Consuelo, decime la pura verdad, ¿verdad que nosotros vivimos en un putero?-
 -¿Por qué así tan feo?¿Por qué decirlo así...?, aquí no me ha faltado trabajo, y trabajo es trabajo. Aquí hemos tenido techo y comida, y las muchachas han sido tan buenas...-
 -¡Las putas...!
 -¡No, “Las muchachas”!; putas son para el que les paga por acostarse con ellas. Para mí han sido solo las muchachas, y siempre me han tratado muy bien. Además, son personas decentes después de todo...por lo menos no andan escondiendo nada.-
 -¿Y vos?, ¿no andarás en esas vos también?” (Contreras 1995: 151)

Por su parte, en la novela del escritor portugués se desarrolla el surgimiento de la mirada, en tanto es el Otro quien me confiere una nueva existencia a partir de la significación, y lo mismo pasa para ese otro conmigo. Cuando la situación extrema surge, es cuando los distintos ciegos empiezan a mirar verdaderamente lo que los rodea, es decir, adquieren una noción incluso a partir de sus otros sentidos, pues ya no ven, sino que miran con los sentidos, y conocen y se apropian de su nueva condición; se abren a la mirada sinestésica.

La mirada, lejos de otorgar una lectura que les permita un acercamiento en situaciones adversas, refuerza las relaciones de choque que la sociedad va construyendo, y pone a los hombres y mujeres desprovistos de la vista, pero reafirmados en la mirada, en posiciones antagónicas, en las cuales las lecturas son diferentes, las interpretaciones son encontradas, lo que origina los choques. En otras palabras, la mirada no implica igual lectura, uniformidad de estas, sino posiciones ante el discurso que se origina desde esta.

El ensayo parece terminar convertido en un fracaso, o logra culminar como debía: un ensayo sobre la inutilidad, la muerte y la derrota humanas. La recuperación paulatina de la vista, en el fondo, no es más que una llamada a la reflexión, a una segunda oportunidad, a retirar permanentemente la ceguera que los ha gobernado, a construir el mundo de la mirada, como reinterpretación, como construcción de sí a partir del otro que me devuelve esa mirada, como motivo de encuentro:

“...se suele decir incluso que no hay cegueras sino ciegos, cuando la experiencia de los días pasados no ha hecho más que decirnos que no hay ciegos, sino cegueras.” (Saramago 435-436)

En Sábado, a su vez, la mirada que le devuelve la Secta a Vidal Olmos termina convenciéndolo de que él participa de esa mirada, cuando en verdad no ha sido así plenamente. En otras palabras, son estos quienes finalmente le devuelven esa mirada como “espejo” de lo que ha sido su búsqueda: es a sí mismo a quien siempre ha buscado. Todo el espacio de muerte, de violencia, de mentira, de vileza que en la ciudad ha otorgado a la Secta de los Ciegos, termina por regresarse a él como inmensa bola de nieve. En verdad, es él quien ha permanecido marcado por la ceguera, pues buscaba hacia fuera lo que siempre había tenido en lo más profundo de las entrañas. Es la Secta la que entonces lo ha dejado ver hasta el momento para, en definitiva, dejarlo mirar...su propia degradación, y a sí mismo como sujeto siniestro.

El mirar de Vidal Olmos, y de cada uno de los personajes de la novela, con los portadores de la ceguera, es decir, con la Secta, es esa imagen que viene, no de ellos mismos, sino de la persona, del reflejo especular, del objeto, que no se encuentra en él, pero que se manifiesta desde él. Quienes aprehenden este proceso son los que miran; es por ello que los personajes en su mayor parte se quedan en el ámbito de lo que ven, mientras que Vidal Olmos mira en ocasiones y ve en otras. Quizás solo la Secta es

capaz de mirar permanentemente, pues la mirada es el funcionamiento que se hace presente desde el inicio y hasta el final de la novela, por parte de esta, en tanto el resto de los demás personajes transita por el mundo de la ceguera que su propia irracionalidad ha construido. Es la ceguera como irracionalidad más que como evasión. Vidal, por su lado, intenta penetrar en ese mundo, en el cual logra el contacto en ocasiones, mientras que en otras transita, literalmente, dando palos de ciego, sin conocer exactamente cuál es la mejor orientación que debe seguir:

“...yo todavía estaba lejos de imaginar que un día iba a empezar esta investigación sobre ciegos. Años después, haciendo un examen retrospectivo de todas las informaciones que de una u otra manera tuvieran que ver con esta secta, recordé al macró ciego y tuve la convicción de que aquel episodio, aparentemente debido a un azar, era obra concienzuda y planeada de la secta.” (Sábato 1972:319)

Finalmente, en el caos existente en *Sobre héroes y tumbas* (1961), Vidal ni siquiera encuentra refugio en un discurso religioso que le brinde un asidero, pues su visión de mundo, su mirada a ese universo se ve imposibilitada para dar margen a la existencia de Dios, al cual renuncia totalmente, pues halla en Él un ser derrotado, si existe, o una invención que no va más allá de las ideas de algunos que le confieren existencia. Desde esta óptica, cabe pensar que si la mirada que parte de sí no le es devuelta por la existencia de esa divinidad que a su vez le otorgaría existencia a él, es porque su existir como hombre no depende de tal Ser Supremo, sino de un igual al que, en similar condición humana, le ha dado un espacio y una mirada, desde la cual se lee y lee a los demás, y es leído por estos, por lo que la idea de lo Divino le resulta ajena, pues no lo construye. A la par de esto, privilegia, por lo tanto, el poder de un ente de las tinieblas que, inefablemente, debe ser el gobernador del mundo, y que tiene como representante a su grupo de ciegos:

“Mi conclusión es obvia: sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos. Es tan claro todo que casi me pondría a reír si no me poseyera el pavor.” (Sábato 1972: 245);

en otras palabras, es la Secta la portadora de ese potencial mundo que adviene amenazante y desolador.

Esa mirada que se construye no solo desde la respuesta del otro, sino también desde la interpretación de ese mundo novelado en el cual les corresponde

desenvolverse, hace que además emerja la ceguera como aquello que es imposible mirar, pero también como el rechazo abierto a la mirada para no ver el horror del mundo, una ceguera que, al fin y al cabo, trasluce una mirada, y una mirada que, en definitiva, comporta incluso la ceguera ante aquella que se escapa, que permanece oculto. Es esa la relevancia de estas preguntas, y lo que contribuye a reafirmar lo señalado en relación con la monstruosidad del mundo construido en cada una de esas novelas urbanas, y los espacios abyectos en los cuales sobrevienen las distintas historias que se cruzan y des-cruzan.

En *Ensayo sobre la ceguera* (1995) confluye el mundo de los ciegos con el de los videntes, en tanto en los dos se construyen las relaciones a partir de elementos de poder y en orden jerárquico, con intensos celos en lo que a posición dentro de tal escala se refiere. La mirada sigue allí, permanente. De manera evidente, se hace palpable que la posición del poder define el lugar desde el cual se ejerce la autoridad, lo cual no desdice; sin embargo, lo relacionado con el ámbito de la corrupción, de la maldad, de la degradación, de la construcción de intereses, del oscurantismo que se presenta en ambas formas de sociedad y que termina, finalmente, equiparando a una y otra. Desde ese punto de vista, tanto el ciego como el vidente se cruzan en el camino de la mirada que se proyecta en el otro y con el otro, y construyen un universo de desigualdades y de egoísmos.

Ensayar sobre la ceguera, en el texto de Saramago, es obstinarse en la dimensión del observador que contempla, al lado de los demás, lo que queda oculto, y en negarse a ver lo que los demás por obvio dejan de ver pero construyen de acuerdo con imágenes no siempre acertadas. Ver de frente al otro no es mirar, sino que corresponde a un observar desde el plano de lo físico, pues se ve el constructo de quien ofrece su imagen, o de quien se desprende una forma, una apariencia. La mirada surge desde el momento en que otro me devuelve mi imagen, y me afirma como sujeto, por lo cual ese otro pasa por la misma situación ante mi mirada; en otras palabras, se necesita una participación conjunta para que la mirada se establezca. Por lo tanto, construyo al otro desde la óptica de mi referencialidad, lo cual siempre da una imagen diferenciada de lo que en realidad es. Así, la mirada, como esa posibilidad no deseada que sin embargo se les abre, es lo que va abriendo el camino por el cual no desean transitar, pero del que no pueden

evadirse, pues aparece como una forma de interpretación y de captación de aquello que el mero acto de ver no me ofrece.

Por otra parte, la mirada que proviene no solo desde el Otro, sino que se origina con este a partir de la interrelación, hace que en la novela de Contreras los Peor adquieran un espacio en contraposición con el lugar de la sociedad, en una relación antagónica desde la cual la mirada los va construyendo. Esa mirada es la marca de identidad que unos y otros han de adquirir. Al mirar, se asignan ese espacio, a pesar de las desigualdades que ello conlleve. El imaginario, entendido aquí como una aceptación de relaciones establecidas, les identifica, en tanto hombres y mujeres, en tanto marginales o excluidos, y marginadores o represores.

Jerónimo enfrenta el reto de ver pero de no caer en el engaño como los demás, por lo que debe ver donde los otros no ven, y observar lo que estos son incapaces de ver, es decir, participa de una mirada que a los otros les es ajena, de allí que vea lo que los demás, pero también cierre los ojos para percibir e interpretar lo que solo don Félix y él pueden mirar, es decir, cuando deja de ver da paso a la mirada, a la captación de aquello que está más allá de los ojos, y que posibilita la interpretación:

“El resto de ese año, el tercero de Polifemo, Jerónimo Peor terminó de heredar la ciudad de boca de don Félix. Conoció el sector del suroeste, principalmente el edificio de la Estación del Pacífico al que llegaba el mismo tranvía que recorría la Avenida Fernández Güell, donde veía siempre muchos coches con sus cocheros y caballos esperando a los pasajeros que bajaban del tren de Puntarenas y caminaban por las aceras de las casas de muros de columnitas y maceteros en sus ángulos, porque la gente de aquel entonces no comprendía la vida sin las flores y eso en especial le agradaba a Jerónimo de la conversación de don Félix, cuando se detuvo a ver y a mostrarle a él los jardines de las casas y a señalar con lujo de detalles el nombre de cada planta, su época de florecimiento y una de detalles fascinantes que Jerónimo no volvió a encontrar en el habla apresurada y finisecular del San José donde la gente de “nuestros tiempos”, decía él, se había acostumbrado ya a los jardines pavimentados y al olor inerte de las flores artificiales.” (Contreras 1995: 87)

En la novela las miradas son fragmentarias en tanto no todas son iguales, no todas corresponden a lo mismo, y los sentidos se van plegando para conformar la mirada sinestésica, esa que también puede escuchar, oír y probar. Todas ellas funcionan en el texto, y de todas da cuenta Jerónimo, así como el propio Polifemo, en sus incursiones no solo por la ciudad, sino también por el “cuarto de las maravillas”, que le

va permitiendo mirar en medio de la oscuridad, pues privilegia otros aspectos de sus sentidos, e incorpora su propia lectura a ese mundo en el cual la infancia le va conformando y construyendo. Es el universo, en resumen, de quienes miran sin ver, de quienes ven sin mirar, y de quienes, capaces de una y otra, construyen su existencia a partir de la aceptación de un espacio vital pleno para sí, pero degradado por el Otro, verdadero ciego de un mundo en el que la ceguera es, por mucho, la verdadera fuerza de negación del otro.

Ninguno de estos es capaz de mirar sino pasa por ese proceso, y es durante el momento en que ello ocurre, en que incluso no solo se apoderan de la ciudad, sino de todo lo positivo y negativo de esta, cuando emerge el horror, lo ominoso, y lo grotesco. El hecho de que Jerónimo mire al Otro, y este le devuelva la mirada, en una interacción inevitable, pues esta no se manifiesta sino es por esa relación de al menos dos, no implica una igualdad, una uniformidad, como es claro en la novela, sino que provoca un proceso de sujeción a lo social, con todas las diferencias y convergencias lógicas.

La mirada de unos y otros es devuelta de una forma particular, y cada una de ellas da cuenta de ese entorno, lo aprehende y lo vierte a su vez de acuerdo con su visión de mundo y su experiencia cotidiana. Desde ese punto de vista, las miradas son muchas, por lo cual la mirada no puede ser una sola, pues todo espacio individual se rige por sus propias particularidades. La mirada es siempre un (re) descubrimiento de lo grotesco, con lo cual deben los personajes aprender a vivir. Es por ello que Jerónimo deambula “mirando” la ciudad en tanto la palpa, la prueba, la saborea y en ese sabor encuentra el saber o confirma este. Es un sujeto cuya mirada se individualiza por la diferencia. Es quizás uno de los pocos que ve, pero que también mira, en contraste con la gran mayoría, que solo puede ver la mayor parte de las veces, pero que no conoce o se niega a conocer y por ende no puede mirar.

La mirada que Jerónimo ha construido le permite ocupar un lugar dentro de ese entorno social, mientras se mueve en medio de la ceguera que los demás manifiestan, consciente o inconscientemente. La percepción del mundo que tiene le pertenece solo a este, mientras que debe reconocer, aun así, que existe otra percepción, y es la que corresponde a la alteridad, la de los demás, por lo cual su mirada depende en gran parte de lo que recibe de esos otros, los cuales le asignan el lugar de la locura. En *Los Peor* (1995) Jerónimo y Félix se han posesionado de una mirada que desmitifica el espacio en

el cual están todos los otros, y de la que en sus primeros años participa Polifemo hasta el momento en que inicia su pase a la “norma-lidad” social, y deja de mirar lo que ven aquellos para comenzar a ver lo que ve la Otridad, es decir, se encguece o “inicia” una mirada distinta, elige.

El peligro de la ciudad no puede ser visto, pues lo que se ve son las estructuras, los edificios, las gentes. Es el proceso de apropiación de lo que significa ese espacio lo que permite la mirada, y lo que hace que tanto Jerónimo como los demás capturen lo que representa ese lugar de lo *unheimlich*. La mirada no está en lo que se ve, sino en lo que no se ve pero permanece allí, latente, y es precisamente ese efecto de latencia la que constituye el temor, el horror de lo desconocido, la mirada misma. La mirada insiste, en ocasiones, en presentar “el horror” de una sociedad de doble moral.

Jerónimo pasa por la metamorfosis de la mirada, de la cual no podemos evadirnos, pues la mirada ajena lo confirma, aun cuando lo excluya, y le otorga un espacio en el contorno urbano y social, lo mismo que a todos los demás de su grupo.

El regreso a la nostalgia del pasado es ya, a su manera, una forma de retornar a lo idílico en tanto modo desesperado de recurrencia para afrontar la crisis del presente. De allí que en *Los Peor* la fusión entre “realidad” e “irrealidad” adquiere también una dimensión de la cual Jerónimo y Félix no dan cuenta, pues se hallan como puentes de un universo al cual pertenecen y simultáneamente desconocen, para aferrarse a la manifestación, al despliegue de una idealización, desde la cual contemplan, miran, observan, y se construyen:

“Jerónimo desplegó su bastón, se sentó en el poyo, levantó la cabeza del perro, se la recostó en su regazo y se durmió un rato con ellos como queriendo unírseles al sueño. Cuando despertaron se saludaron y *contemplaron* un rato el edificio del frente: la Universidad de Santo Tomás.” (Contreras 1995: 127) (*la cursiva es nuestra*)

Así también, los personajes en la novela de Saramago miran el horror de un mundo al cual han sido empujados, pero del que también son artífices y partícipes, por lo cual terminan mirando ese mundo que ya no pueden ver con los ojos pero sí mirar con el entendimiento, con la (no) racionalidad que insisten en fortalecer, aun cuando los va minando, y los reduce sin escapatoria.

En *Los Peor* (1995), la construcción cultural no deja de tener apego, en algunas ocasiones, con las ideas de uso, desuso o abuso que construye la sociedad

permanentemente. Esto lleva a la defensa a ultranza que estos alienados hacen de su propio espacio, en relación con los lugares de privilegio, pues defienden su derecho a la mirada, a hacerse y a manifestarse, a construirse y a ser, pues, tal como lo señala la dueña de la pensión, ellos también son parte de la historia:

“Mire, doctor Alberto, no es para menos, con lo que nos hicieron anoche milagro estoy viva, más que yo ya no tengo edad para andar en esas: Lo que pasa es que los pobres cada día tienen menos derechos en este país, porque eso sí, vaya usted a ver si a esos puteros finos donde van los ricos llega un solo policía a joder con eso de que hay ilegales, no, ahí ni se asoman, se vienen para acá, ¿por qué?, porque es aquí donde viene la gente común y corriente, el pueblo, y si existen estos negocios es porque los hombres siguen pagando por los servicios que ofrecemos, un pueblo sin putas es un pueblo sin historia...” (Contreras 1995: 170)

Ahora bien, no cabe duda de que las lecturas de los “viajantes” de la ciudad, al estilo de Jerónimo, esos *flaneurs*, no son casuales, sino más bien causales y causantes de. Es la difícil vida de quienes como Jerónimo, e incluso en ocasiones del propio Félix, viven su existencia y subsisten desde la calle misma, desde ese espacio infernal, y en donde se obliga, sin embargo, a mirar a estos, es decir, se mira al mirón, para convertirse, a la vez, en un mirón más, labor no siempre interesante, sino más bien tediosa en ocasiones, en tanto debemos ver al que ve (por lo tanto mirar al que mira), sin saber quizás si a la vez somos observados (mirados) por otro que hace su labor de lector e intérprete de mi deambular. Ya Jerónimo, por lo tanto, va descubriendo una ciudad que se levanta desde su concepción *de bazar* plagada de excesos y desorden, en cuanto *organismo* en tanto se erige como un ser vivo que se autorregula, y en tanto *máquina*, en la medida en que es lugar de desigualdades sociales, en donde unos se enriquecen a costa de otros, y en donde lo grotesco adquiere espacio preponderante, y lo estético queda de lado.

La mirada le permite explicar todo un mundo, por lo cual, inversamente, podemos señalar que esa carencia es precisamente la predominancia de la ceguera, en tanto se construye desde la óptica del engaño: Jerónimo y Félix miran, la sociedad en cambio es ciega porque insiste en no ver, o en hacer significar pero desde la ceguera, por lo que no puede escuchar, ni oír, ni probar lo que desde la mirada es totalmente factible. Es la sociedad incapaz de devolver la mirada y, por lo tanto, enceguece. Con ello podemos decir, para aclarar, que la mirada es una lectura que interpreta, que la

ceguera es una “desviación”, pero que igualmente las dos pueden dar margen a error, pues una mirada errónea es una ceguera implícita, y una ceguera que evade da margen a una mirada que surge. De allí que la concepción de la mirada sinestésica adquiera valor importante en esta lectura.

La extrañeza que produce la mirada está cercana a la extrañeza que producen esos sujetos “amorfos”, “deformes”, “monstruosos” que se cobijan bajo el mismo espacio con que lo hacen los demás que están fuera de esas categorías, pero que son los que las asignan. Esos ciegos sociales, incapaces de percibir en ellos una monstruosidad y extrañeza paralelas, hace que el discurso que construye esa mirada y oculta esa ceguera, manifieste un paradigma de aceptación y exclusión de acuerdo con las circunstancias de cada sujeto en ese entorno. La ceguera de los que marginan, que ocultan y que borran; la mirada de quienes leen las condiciones a que son sometidos y se posicionan y posesionan desde esta.

Todos estos personajes son testigos desde la religión, desde la prostitución, desde la ceguera, desde la pobreza más extrema o la mendicidad, desde la diferencia marcada establecida por Polifemo, de una separación social paradójica en la medida en que no pueden desligarse de la sociedad en la cual desarrollan sus vidas y con la cual interactúan. Jerónimo y los suyos efectúan su “vista”, su lectura social (que se convierte entonces en mirada) de manera diferente de la de los demás, legitimadas ambas por un determinado punto de vista, con la diferencia de que los marginales “ven” (pues en realidad miran) lo que los demás no pueden o no quieren ver (son incapaces de mirar), pues su lectura e interpretación es su *modus vivendi*. La miseria y el abandono social son recogidos y leídos desde sus ópticas, de forma tal que se presenta una sociedad oculta y, por lo tanto, desenmascarada: la realidad de los marginales como la cara “pecaminosa” de la sociedad.

El ciego, sin importar si es Félix u otro, aun con su limitación, *hasta qué punto, de acuerdo con un objetivo pleno realmente se puede erigir como tal*, “ve” por medio de los ruidos que le golpean permanentemente, y su realidad adquiere una dimensión desde la que su lectura se torna *sui generis*. Jerónimo no ha necesitado vivir en la ciudad que le describe Félix para poder asirla, por lo tanto, trasladarla al plano de la mirada, lo cual, no obstante, no puede decirse de su ciego amigo, quien es incapaz de dar cuenta, de mirar a ese San José, por el cual se desplazan los otros, o quizás se niega a mirarlo, lo

que viene a constituir el rechazo que ese grotesco espacio representa. La palpación que hace Jerónimo de su presente viene a provocar también un desdoble hacia el pasado, en el cual casi parece mirar también por medio del tacto, pues su imaginación retrotrae con tal fuerza ese momento, que pasa a ocuparlo de la misma manera en que se lo apropia Félix para sí. Mirar es también tocar, algo que hacen los personajes de las tres novelas, en las cuales van a ponerse en contacto con el duro entorno en el que les corresponde ser o existir.

La marginalidad propia del oficio de la prostitución lleva a las muchachas a verse miradas y construidas desde el plano de los “desvalores sociales” (sin que ello implique, por supuesto, una aceptación de los valores construidos desde el espacio del otro, que define los suyos como los auténticos, y quienes queden desplazados del centro de la “normalidad” se convierten en los marginales), aun cuando en la novela ocupen efectivamente una posición privilegiada, pues se construyen y conforman desde la “simpatía” inevitable que la lectura otorga a cada uno de estos personajes.

Esa mirada que todos construyen, y que los destruye, los (des)poseiona en ese medio agreste, grotesco, de la nueva barbarie humana. Esa mirada es la que va determinando esas nuevas relaciones entre los sujetos.

La mirada no le pertenece al ojo, por lo cual la ceguera, desde ese punto de vista, se convierte en una especie de mirada que lee los acontecimientos que no puede la vista. El ciego es tan “mirante” como lo puede ser cualquier otro, lo que hace, paradójicamente, que sea la visión un impedimento para la mirada. Los ciegos de la novela están, por lo tanto, mirando su entorno, de tal manera que estos, al acceder a la mirada, se encuentran con un mundo de horror que se les abre, y los degrada. Es una mirada desgarradora, a partir de la cual la chica de las gafas oscuras, el viejo de la venda, la anciana de la casa que se alimenta de carne cruda, los ciegos que devoran literalmente los desperdicios que encuentran en la calle, y todos los demás, sufren esa mirada que los va ahogando, al hallarse ante esa alteridad aterrorizante.

Existe, en resumen, una visión de la ciudad, y de las ciudades en general, en donde reina el desasosiego, y los conflictos existenciales (Alejandra, Jerónimo, los innombrados en general, en las tres novelas), y una mirada caótica: el mundo ya nada ofrece, o casi nada.

La mirada, por lo tanto, se ha convertido en una especie de "espejo" a partir del cual irradian el horror y la angustia que signan a los personajes de las tres novelas y, lo peor de ello, espejo que sirve para evidenciar el producto que estos mismos han construido y del cual se han apropiado con sus propias acciones.

La ceguera como mirada y evasión

El ciego puede ser un marginal revestido de lo negativo, en tanto pasa por el castigo cometido y que lo lleva a sus pecados o a los de sus padres, o, por otro lado, puede ser un privilegiado que compensa su falta por medio del don divino que le permite el arte de la adivinación o la lectura de la cual los demás son carentes. Ser ciego, desde tal perspectiva, lo vuelve ambiguo, lo cual no deja de convertirlo también en misterioso.

La ceguera es el ámbito del olvido, en donde la mirada, si no se establece y se construye a partir de la interrelación con el otro, se queda en el plano de la muerte o de lo inexistente. Desde tal punto de vista, la Secta de los ciegos, como grupo de olvido, de marginalidad, se levanta, sin embargo, y se construye desde la mirada del otro que lo ha construido primero como amenaza, para convertirse, a su vez, en portadora de ese espíritu amenazante y devorador, como ocurre en la novela del argentino.

Así, la ceguera es iniciadora de una otredad mayor, en la medida en que el de junto se convierte en otro que me amenaza, pues se me oculta o me permanece oculto, y el medio se me convierte en una forma hostil a la que debo enfrentar, pues se me ha transformado e igualmente me amenaza desde la posición de lo desconocido, de la alteridad, a la cual no puedo aprehender sino es mediante un proceso que me pone en situación de desventaja pues me borra lo conocido y me abre una senda de desconocimiento a la cual debo llegar.

En el texto de Saramago, la blancura es la entrada a un mundo ya no de sombras, sino de una ceguera en la cual se hunden los personajes, y que los lleva a perderse en la monstruosidad de un interior, de una interiorización en la cual es el vacío el mayor descubrimiento. Ciertamente, la mayoría se da cuenta de que su pasado no ha significado gran cosa, por lo cual son incapaces de encontrar una mejor salida para el presente y se adaptan en medio de su caída, esto es, que, con excepción de la esposa del médico, del propio oftalmólogo, del viejo de la venda, de la joven de las gafas oscuras,

casi todos los demás se han movido por un valle de sombras mientras veían, y apenas han quedado ciegos han empezado a mirar el vacío que los carcome. Son seres sin metas, por lo cual el espíritu propio de la solidaridad se les demuestra casi inalcanzable, desconocido.

La novela parece, entonces, plantear que el ciego es solamente quien se vuelve incapaz de hacer frente a la situación y que, en definitiva, si se abre el espacio para una nueva forma de percepción, esta debe ser creada también por aquellos que han producido un mundo ajeno a tal eventualidad.

La lucha que ha de efectuarse con la llegada irremediable de la ceguera, es, paradójicamente, lo que los vuelve más ciegos, pues no pueden captar o percibir la posibilidad de un acercamiento que les lleve a una solución conjunta, sino que “ven”, en su nueva condición, una lucha irrefrenable por la comida y el agua, por la sobrevivencia, aun cuando esta se efectúe de la forma más miserable que se pueda concebir.

En la novela los encuentros y desencuentros a los cuales se van a ver sujetos hombres y mujeres, los pone de cara con el egoísmo y la vacuidad que, sin embargo, en situaciones límite, son también capaces de aflorar entre los seres humanos. Cada uno de los personajes de la novela tiene características claramente definidas, pero a partir de las cuales establece conexiones con los demás cuando la ceguera de la que van siendo objeto los va poseyendo uno por uno. El único personaje que posee la facultad de la vista, y que es la esposa de uno de ellos, rehúsa decirlo a los otros, y oculta su ventaja para compartir con estos y ser una más, y solo lo ha de manifestar al final, cuando las condiciones de vida, ya infrahumana, la llevan a convertirse en verdadera guía para el pequeño grupo con el cual convive, presa de la mirada del horror que se le descubre e incapaz de asir una ceguera evasiva.

Ser ciego se constituye en no poder ver la capacidad de acercamientos; no es casual que la mujer del médico, y los que se mueven alrededor de ella, sean los únicos que logran superar esa falta de racionalidad simbolizada a partir de la incapacidad de ver. Es ella, y los suyos, los únicos en lograr esa capacidad para “ver” que solo unidos podrán lograr algo más que lo que logran los demás. Ya incluso lo han logrado los ciegos explotadores, aunque con otros fines.

La ceguera se convierte en la excusa para poner en evidencia la seriedad de un contexto en el cual los sujetos, carentes de vista, deben enfrentar un medio que, en principio, fue construido por los seres humanos mismos para proporcionarse comodidades, pero que termina por convertirse en una ciudad que reprime, degrada y devora.

Ante ello, surge la necesidad de la colaboración de grupos más o menos grandes con el fin de proporcionarse comida, cama...y vida. Esa ceguera es también el resultado de las condiciones de negación que les impide ver el horror en el que están, pero también es propia de sus egoísmos: los ha enceguecido la miseria en la cual se construyen. En otras palabras, el texto plantea un relato de lucha para vencer las adversidades de una sociedad que comienza por devorar al ser humano, e incluso a los animales, y que empuja hacia la violencia, pero que solo ha de permitirle salir adelante por medio de la asistencia permanente con el fin de enfrentar el caos que presenta la ceguera como limitante dentro de este nuevo orden social.

En *Ensayo sobre la ceguera* (1995), la carencia de la vista es la pérdida de la razón, que nos impide ver la agresión ejercida por el mundo, por la sociedad, por la ciudad, justamente en tiempos de injusticia, de hambre, de enajenación, de olvido, de barbarie. Cuando sobreviene esta, es cuando en mayor medida se manifiestan las mayores atrocidades de las cuales es capaz la humanidad. Es, como se dice, un punto en el cual Saramago nos obliga a parar, a cerrar los ojos y ver la realidad.

El medio y las condiciones imperantes los han vencido y humillado, y han desatado sus más bajas pasiones, pues entran en plena guerra no solo con los otros, sino incluso consigo mismos, sin fuerzas para vencer al enemigo, que es la ceguera blanca, simbología de su degradación personal y social, y en franca lucha contra los otros, quienes terminan convirtiéndose en la amenaza:

“Hay aquí un coronel que cree que la solución más sencilla sería ir matando a los ciegos a medida que fueran quedándose sin vista, Muertos en vez de ciegos, el cuadro no iba a cambiar mucho, Estar ciego no es estar muerto, Sí, pero estar muerto sí es estar ciego.”
(Saramago 2001: 150)

Es el enfrentamiento primero entre quienes logran ver con los ojos y los que no, a pesar de que en el fondo ya unos y otros están totalmente ciegos, producto de la locura social en la cual deben vivir.

Esa ceguera colectiva es precisamente el indicio de una incapacidad de ver, de mirar que manifiesta la sociedad y que la va llevando al precipicio. El esfuerzo básico parece ser el deseo de una prolongación agónica si se quiere, pero prolongación al fin.

En *Sobre héroes y tumbas* (1961), la ceguera obedece a una manifestación siniestra, en la cual los ciegos son seres marcados por la degradación, en medio de una sociedad sucia, represiva, contaminada y plena de vicios sociales. La ceguera, en contraposición con la no ceguera, es el síntoma maldito de una colectividad en la cual los personajes se convierten en poco menos que desechos sociales, de lo cual no escapan unos y otros. Es así como cada uno de ellos está de alguna forma signado por la degradación propia de un entorno enfermo, decadente, y de lo cual el mayor ejemplo ni siquiera corresponde a la Secta de los Ciegos, sino al personaje principal del texto, el propio Fernando Vidal Olmos. De tal manera, la ceguera se convierte en un signo despectivo en un mundo en el cual se mueven todos sumidos en una ceguera permanente, en un momento en el cual el ambiente físico, psicológico y existencial los va devorando. Es la sociedad quien parece imponer este tipo de ceguera, aun cuando físicamente existan videntes y ciegos, pero desprovistos de una salida en medio de una crisis imparabile que los consume como sujetos y como grupo. La Secta es apenas, en medio de la miseria humana que construye el texto, la punta del iceberg de una urbe en plena decadencia.

Vidal Olmos, su hija y los demás personajes de la novela son ciegos porque pierden el poder racional, y se sumergen en la irracionalidad social. Miran el horror que han fraguado y no pueden escapar de él, por lo que la mirada los atenaza, los hace leer e interpretar un mundo de vacíos y de horror, y se vuelven ciegos, sin salida.

El ver a cada ciego es un acto propio de todos los personajes, lo cual no establece, no pone en funcionamiento la mirada, y no consiste en percibir la presencia de la Secta, sino más bien en lo que se desprende de ella pero no es posible ver. Lo siniestro se oculta en cada uno de estos invidentes, y es tras lo cual va Vidal Olmos; es lo que interpreta, y que escapa a todos los demás. Los únicos que lo saben son los propios ciegos, por su condición de partícipes. Es lo que encandila, ahí está la fascinación, en cada uno de ellos, ese destello (quíerose perverso, siniestro, oculto, misterioso, terrorífico, sinónimo del mal, diferente, amenazante, etc.) que solo Fernando Vidal logra aprehender en su proceso de búsqueda.

La obsesión por los ciegos, a la cual se ve reducido Vidal Olmos, es la obsesión por un conocimiento que insiste en capturar, pero que no siempre se alcanza, porque se fracasa en la construcción de una mirada para devenir en la mera relación visual, objetual, que frena el asidero de esa búsqueda, aun cuando se pretenda poseerlos:

“Los ciegos me obsesionaron desde chico y hasta donde mi memoria alcanza recuerdo que siempre tuve el impreciso pero pertinaz propósito de penetrar algún día en el universo en que habitan. Si no hubiese tenido a Iglesias a mano, ya habría imaginado algún otro medio, porque toda la fuerza de mi espíritu se dirigió a lograr ese objetivo.” (Sábado 1972: 256)

En Sábado, el tema de la ceguera es uno de los principales, en cuanto se equipara a lo moral, en medio de un mundo en el cual campea la soledad, la derrota, el sinsentido de la vida, la presencia manifiesta del mal, la desesperanza, etcétera. Es el existencialismo que fluye de su narrativa como voz desesperada ante el desorden de ese entorno vital.

El extrañamiento que ha de vivir Vidal Olmos, fruto de su interrelación de mirada con el otro (ciego o vidente), no se realiza por la existencia misma del mundo, sino por la lectura que se genera en ese acto. Es precisamente porque Fernando lee su entorno, por lo cual la condena se vuelve inevitable, pues podría dar cuenta de ese mundo que a los otros les es ajeno, y él podría evidenciarlo. Si Fernando ha insistido en mirar el mundo de los ciegos, en conocer este, en aprehenderlo, la mirada, sin embargo, le ha sido negada, pues ha mirado lo que no le interesaba ver, o ha mirado lo que no se puede ver, ya que los ciegos lo han “cegado”, le han impedido el paso hacia el objetivo primario y lo guían para que vea, no para que mire.

Desde tal perspectiva, el ciego de la novela siempre ha sido Fernando Vidal Olmos, que a diferencia de Tiresias, a quien se le concede el don divino de la interpretación y el conocimiento propio de la adivinación, se le ha encerrado en el verdadero espacio de cloacas al cual siempre ha permanecido, a causa de la vileza que lo caracteriza y de la que es por completo consciente. La Secta ha manejado los espacios de Vidal Olmos, y le ha inducido al engaño, aun cuando la mirada no ha permanecido ajena, pues la mentira para este está en el resultado que obtiene, no en el interés de su búsqueda.

Fernando Vidal Olmos va poniendo en evidencia el mundo oscuro y siniestro que construyen los ciegos, no solo a partir del acto de seguirlos, sino, fundamentalmente, porque al sumergirse en los laberintos, en los túneles en los cuales parecen vivir, en verdad inicia un proceso de palpación en medio de la oscuridad, que termina por abrir su mirada y por darle una idea certera y precisa del mundo. La mirada, por lo tanto, confiere un conocimiento del que la vista no puede dar una total respuesta, pues se puede manifestar no por medio de esta, ya que, en determinados casos, más bien la visión física termina por convertirse en obstáculo de esta mirada, de esta manifestación de conocimiento.

En los tres textos se va tejiendo una determinada conformación de mirada y ceguera que, si bien no es equivalente para las tres, sí responde a una emergencia de lo ominoso como manifestación de lo que se vuelve grotesco, macabro, oscuro, después de haber permanecido accesible, por cuanto el horror que significa leer e interpretar el vacío existencial que les significa vivir en mundos de desconcierto y muerte, es claramente funesto para todos.

Se reitera el odio de los ciegos hacia los videntes, lo cual significa, sin duda alguna, una mirada persistente hacia el enemigo, hacia ese otro diferente que se cree poseedor de la mirada, pero que simplemente ve, sin poder mirar. Quizás el único que paradójicamente va efectuando ese conocimiento sea el mismo Vidal Olmos (sin contar a quienes, según el propio protagonista, han sido exterminados al evidenciar este descubrimiento) en tanto va desenmascarando el poder satánico de la Secta.

Martín es uno de los tantos sujetos trágicos de la novela de Sábato, símbolo de esa sociedad en lucha, pero fracasada una y otra vez, y de la cual los ciegos, en las tres novelas incluso, y en esta de Sábato, en particular, vienen a ser sujetos claves para la significación de esa “muerte” allí presente:

“Como uno de los motivos es diferenciar la realidad de la apariencia, es muy importante todo lo referente a la luz (y su opuesto), el ojo y la ceguera. ¿Por qué usa la metáfora de los ciegos? La ceguera es la ausencia de la visión, la oscuridad es la ausencia de la luz, el mal es la ausencia del bien. Como la luz es una sustancia creada, elige la oscuridad o la noche porque es una abstracción, una nada. La elección de la metáfora de los ciegos obedece a una lógica perfecta, semejante a la elección de la “noche oscura” en San Juan de la Cruz. La noche es la única realidad en la cual una epifanía puede ocurrir, es el momento de la verdad.” (Dapaz Strout 1976: 234)

En la novela de Saramago, cada uno de los personajes, tanto ciegos como aquellos que aún pueden ver el entorno en el que se mueven, son sujetos atados a un medio que los reprime, y ante el cual llevan a cabo reglas que ciertamente tienen como consecuencia última, no una liberación o protección para un grupo ante la amenaza latente de los que se van quedando ciegos, sino más bien una represión que les ha sido asignada por un sistema que los precede y los envuelve. Al final, se dan cuenta de que es la propia ceguera irracional la que los va aniquilando, y contra la cual ya nada pueden hacer.

Dejar de ver es comenzar a observar las diferencias y las similitudes, los perfiles de los otros tal como son; es permitirse, desde la oscuridad, abrirse a la luz. Ser ciegos es, de acuerdo con esta percepción, ser observadores, ser videntes de la propia (¿y ajena?) interioridad, contempladores del otro desde la óptica de lo inherente, ya no desde lo aparente.

En donde más predomina el pensamiento lógico-deductivo, de táctica y estrategia, es en la maldad, como podemos deducirlo de los propios actos de Fernando Vidal Olmos en la novela de Sábato. En el texto de Saramago, la maldad de los ciegos que manipulan y se apropian de los espacios y el alimento es propia de esa táctica que los empodera durante un tiempo, por lo que se aplica la razón de acuerdo con los acontecimientos que se suceden en cada texto.

Por otro lado, en *Los Peor* (1995), la ceguera (aunque la mirada también está allí, pues “miran” una parte apenas) también parece colocarse más del lado de la sociedad represora, la cual es incapaz de entender el papel y la “humanidad” misma que comporta la clase de los marginales. Se construye y valida un discurso que privilegia a unos en contraposición de otros, lo cual claramente establece un mundo antagónico, ya no tan homogéneo como en las otras dos novelas. La ceguera, por ende, no es de todos, y solo recurren a esta, para construirse otra mirada, aquellos que se rehúsan a enfrentar la crueldad de un mundo actual lleno de injusticias y de desvalores o se niegan a ser partícipes de la miseria de los otros.

Jerónimo asume su “nueva ceguera”, que no es otra cosa que un advenimiento a otra posibilidad de mirada que le confiere su relación con Félix y que lo hace vidente en ese mundo de miseria en el cual debe vivir, aun cuando sea la miseria de todos, pues en el fondo la ceguera es parte de la totalidad de ese mundo urbano (15). No es casual que

ante tal horror, la mirada-ceguera de Félix venga a convertirse en un refugio ante la crueldad y la miseria que la sociedad insiste en construir.

La ceguera de don Félix, que le permite “ver”, mirar lo que los demás no ven, se va abriendo espacio en el mundo de Jerónimo, el cual va adquiriendo esa “ceguera” que le va a permitir ver, contemplar, mirar, ese mundo de recuerdos que su anciano amigo le transmite.

Por su parte, el ensayo sobre la ceguera y desde la ceguera, en Saramago, tiene como aspectos básicos aquellos elementos que otorgan prioridad a esa búsqueda de unidad, no para conformar un todo indiferenciado, pero sí para buscar una mayor uniformidad con las diferencias particulares e inevitables que comporta la esencia de los seres humanos. Los ciegos malvados se apoderan de los alimentos de los demás ciegos, les cobran la comida, violan a las mujeres de estos, e incluso asesinan a quienes se les opongan. La ceguera en los personajes de la novela está más relacionada con los valores que comporta la humanidad ante una situación límite, más que por la enfermedad misma. Es la irracionalidad de la incomunicación, que incluso trasciende a la mirada.

Un nuevo orden social empuja a los no videntes, y a todos en general, a una nueva estructuración de las relaciones en la colectividad. De allí que quien no logre adaptarse a estas nuevas reglas ha de sucumbir. Incluso, aun cuando los propósitos se construyan desde la represión a otros grupos, si esta colectividad existe, el propósito debe lograrse, pues la individualidad no permite, en adelante, la construcción de nuevos héroes o heroínas, sino el surgimiento de colectividades que puedan construirse desde ese modelo de la heroicidad como posibilidad de vencimiento de escollos y de salvación de quienes se vean sujetos a represión.

No obstante, en Sábato, es tal el terror que los ciegos provocan, en tanto macabros, que ya el mismo epígrafe da cuenta de la imagen satánica que de estos se deriva a los ojos (videntes pero ciegos) de Fernando:

“¡Oh, dioses de la noche!
 ¡Oh, dioses de las tinieblas, del incesto y del crimen,
 De la melancolía y del suicidio!
 ¡Oh, dioses de las ratas y de las cavernas,
 De los murciélagos, de las cucarachas!
 ¡Oh, violentos, inescrutables dioses
 Del sueño y de la muerte!” (Sábato 1972: 235)

La ceguera (aunque la mirada también está allí, pues “miran” una parte apenas) también parece colocarse más del lado de la sociedad represora, la cual es incapaz de entender el papel y la “humanidad” misma que comporta la clase de los marginales. Así, en la novela de Saramago se construye y valida un discurso que privilegia a unos en contraposición de otros, lo cual claramente establece un mundo antagónico, ya no tan homogéneo como en las otras dos novelas. La ceguera, por ende, no es de todos, y solo recurren a esta, para construirse otra mirada, aquellos que se rehúsan a enfrentar la crueldad de un mundo actual lleno de injusticias o de nuevos valores o se niegan a ser partícipes de la miseria de los otros.

Vivir deviene un reto tanto más difícil que la “simple” pérdida de la vista, pero, ante todo, comporta un nuevo desenvolvimiento ante lo que ha de ser el adaptarse a una sociedad concebida fundamentalmente para videntes. Ser ciego es entonces ser otro, e iniciar y reiniciar la vida con otros parámetros. Ser ciego es un nacimiento a un mundo desconocido que impele a conocerlo desde el inicio de este “nacimiento simbólico” a lo otro, a lo ajeno, a lo diferente, a lo amenazador. Esta ceguera exige un reacondicionamiento que hace de los personajes sujetos más endebles ante las adversidades, pero que los impele a luchar ante lo que se torna desconocido; es una especie de advenimiento de lo *unheimlich* a partir del cual lo familiar se vuelve amenazador y desconocido.

Los Peor (1995), por su parte, tiene como referencia el tema de una ceguera que, lejos de convertirse en una maldición, es producto de la crisis insostenible de esa posmodernidad (alienación, ahogo, soledad, incomprensión, marginalidad, fragmentación del sujeto, etc.) que afecta a las grandes urbes, y que poco a poco se ha extendido a la periferia, hasta convertirse en los denominados círculos de pobreza. La fragmentación de los sujetos, las relaciones disfuncionales, la crisis de valores, la disgregación de los grupos familiares, si bien pueden confluir en las tres novelas, evidentemente no construyen el tema de la ceguera de manera idéntica, pues a diferencia de las dos anteriores, en esta novela la ceguera del personaje Félix es el claro indicador de una necesidad de regresión al pasado, de una añoranza por los tiempos mejores que, efectivamente, construyen la felicidad del personaje ciego y posteriormente de Jerónimo, los cuales se refugian en los recuerdos y la construcción e

identificación de un San José, de una urbe diametralmente distinta de la que emerge ante los ojos de las nuevas generaciones.

El acercamiento de unos y otras, a la par del desconocimiento injusto de la "otra realidad" de las muchachas de la pensión, permite un mejor acceso de estas, y enriquecería la mirada que debe construirse más cercana a una totalidad que está allí, pero que se oculta o se insiste en esconder, pues se reitera el funcionamiento de la ceguera como una forma de desconocer la "realidad" que también constituye el marco de las relaciones sociales. No mirar, no hacer significar, es dar paso a una ceguera consciente que se vuelve justificante de las grandes diferencias, y que permite la marginalidad y la exclusión manifiestas, en medio del discurso de la doble moral.

De tal manera, esta ceguera corresponde a la presencia de elementos emergentes, y a la necesidad de refugiarse en un pasado, de evadirse.

En el texto de Saramago se borran las diferencias sociales y de todo tipo, o casi, pues la ceguera los reduce a todos, y les obliga a luchar de igual manera, y enfrentarse a un espacio psicológico y físico en los cuales va a predominar en adelante la indiferencia, el individualismo, y la degradación como se van construyendo en la novela, la cual manifiesta a personajes perdidos, extraviados en una gran ciudad innombrada como ellos, pero igualmente capaz de degradarlos, de enloquecerlos, de perderlos en ese inmenso laberinto de calles, de avenidas, de cuadras, de edificios, de ceguera.

En esa novela, la emergencia de las manos, y de los otros sentidos, como los nuevos ojos de los ciegos, hacen que se desee leer con los ojos cerrados, para lograr un mayor acercamiento a estos nuevos sujetos o individuos reprimidos. En tales circunstancias, surgen las relaciones de poder entre los propios ciegos. Lo que origina esto es el paso a un mundo de competencia, en ese lugar de encuentro y desencuentro como lo es la ciudad, espacio de lo bello y lo monstruoso al mismo tiempo, del progreso y de la decadencia.

En la novela de Saramago se construye la idea de una ceguera que pone en evidencia la incomunicación, la incapacidad de acercamiento de los seres humanos, y el resultado que concentra el dolor de lo que significa la existencia misma con los otros, quizás contra los otros:

"Quieres que te diga lo que estoy pensando, Dime, Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos

que, viendo, no ven. La mujer del médico se levantó, se acercó a la ventana. Miró hacia abajo, a la calle cubierta de basura, a las personas que gritaban y cantaban, Luego alzó la cabeza hacia el cielo y lo vio todo blanco, Ahora me toca a mí, pensó. El miedo súbito le hizo bajar los ojos. La ciudad aún estaba allí.” (Saramago 2001: 438-439)

En Saramago, el mundo que los contiene empieza a construirse a partir de la miseria que trae aparejada la ceguera, y la muerte que comienza a campear por cada sitio que, lejos de ser solo una muerte física, es en verdad una muerte psicológica, moral.

Si bien en *Los Peor* (1995) la vivencia en ese espacio urbano le permite a Félix y Jerónimo refugiarse en el pasado como una forma de protegerse de la miseria del presente que la sociedad capital les pone de frente, en la novela del portugués, en cambio, los personajes enfrentan la crudeza de un presente que no les permite ir atrás, ni tampoco esperar grandes cambios. La ciudad y la sociedad se han convertido en monstruos que los trituran y los devoran, por lo cual la mirada y la ceguera que tienen ante sí son los indicadores de esa monstruosidad urbana. En las tres novelas, la ceguera es la irracionalidad del mundo.

La crítica Emilse Beatriz Cersósimo ha de señalar que así como un ciego arroja la verdad sobre Edipo en relación con su macabra tragedia, de igual forma son los ciegos de *La Secta*, a propósito del texto de Sábato, quienes ponen a Fernando de cara a la atroz realidad: él termina enceguecido, creyendo haber sido el vidente por naturaleza.

Esta última afirmación confirma el hecho de que hay algo que no se ve, aún cuando está allí, pero que no es visto por los que ven, pues son los ciegos quienes lo conocen. Los que ven devienen ciegos, y ello responde, entonces, a una realidad en la cual se mueven los sujetos, en tanto sujetos. Sólo los ciegos detentan ese Poder Invisible, que se escapa a los demás. El poder está en los ciegos, quienes *lo ven todo* de acuerdo con la percepción de Fernando y recorren la historia de la humanidad pues:

“...tienen poder de vida y muerte, que se ejerce mediante la peste o la revolución, la enfermedad o la tortura, el engaño o la falsa compasión, la mistificación o el anónimo, las maestritas o los inquisidores.” (Wainerman 1971: 105)

En la novela de Saramago, la ceguera que podemos encontrar está centrada en la gran locura social producto de la misma frialdad que se descubre. Es una ceguera en la

cual lo irracional es la causa primera y vital de ese estado, en donde la utopía no tiene lugar, es decir, se impone la distopía. Es, como dirán algunos de los personajes, la peste producto de una falta de organización, ante lo cual ha devenido la miseria y la muerte. En adelante, lo único, irónicamente señalan el médico y su esposa, que ha de unir a la humanidad, es la ceguera, pues en todo lo demás han fracasado.

Los personajes rigen su interrelación con los demás, a partir del advenimiento de la ceguera física, lo cual trasciende este plano y se construye desde lo simbólico. El proceso de ceguera que los va poseyendo, en realidad lo que hace es darles o conferirles una nueva manera de enfrentarse con el entorno y contra este.

La utopía resulta imposible, en la gran mayoría de las acciones, pues las acciones que llevan a cabo, lejos de acercarlos, los lleva a confrontarse permanentemente, y los sume en esa ceguera de la cual no pueden ni quieren salir: la de la imposibilidad de ayudarse y de asociarse de forma tal que logren enfrentar los enormes obstáculos que su nueva condición les exige, mientras se reafirma el mundo de los miedos y los odios entre quienes ven y no, pero en el cual en definitiva (casi) todos acaban siendo ciegos a la razón y la mutualidad:

“Los soldados sentían ganas de apuntar las armas y descargarlas deliberadamente, fríamente, en aquellos imbéciles que se movían ante sus ojos como cangrejos cojos, agitando las pinzas torpes en busca de la pata que les faltaba. Sabían lo que había dicho en el cuartel aquella misma mañana el comandante del regimiento, que el problema de los ciegos sólo podría resolverse a través de la liquidación física de todos ellos, los habidos y los por haber, sin contemplaciones falsamente humanitarias, palabras suyas, del mismo modo que se corta un miembro gangrenado para salvar la vida del cuerpo, la rabia de un perro muerto, decía ilustrativamente, está curada por naturaleza.”
(Saramago 2001: 141-142)

Ahora bien, la ceguera que pueda manifestarse en el texto de Fernando Contreras proviene de manera diferente en cada uno de los grandes grupos que se han polarizado en ella. Es la ceguera de los que se niegan a mirar la miseria humana que ella misma como sociedad ha contribuido a alimentar. La ceguera de quienes se refugian en un mundo en el cual rehúyen su propia miseria. El mundo de Félix, el de Jerónimo, el mundo inicial de Polifemo, de quienes buscan espacios de sobrevivencia que les permita regir la represión a la cual se ven sometidos.

Por lo anterior, y en relación con las tres novelas, se escribe desde la posición del ciego (y del vidente), por lo que podemos señalar que es este quien da lugar a los hechos, y quien en definitiva termina escribiendo el texto y se conforma desde esta problemática que lo hace emerger desde allí. Los personajes están signados por el conflicto desde el momento en que adviene la ceguera, un conflicto en el cual la lucha por el poder reviste encuentros violentos en los cuales media el anhelo irreductible de la supervivencia.

En la novela de Saramago, en particular, la ceguera no solo deviene en castigo (como a Tiresias), sino en reveladora de lo que significa un mundo colmado de vacíos, los vacíos del momento, que no son necesariamente los de otros tiempos, pero que para la situación en que se hallan los personajes, sí confirma la carencia en que estos no solo viven, sino que han venido viviendo y construyendo.

La reclusión en el manicomio ya impone una interpretación, quiérase o no, la cual lleva a pensar en la ceguera no solo como una enajenación, como una alienación, sino como la locura que pone en amenaza a todos los demás, los que ven, y por lo tanto los que pasan a engrosar este encierro y cualquier otro, extendido a las casas y luego a la calle misma, y que termina por revelarse como la gran peste que se abate sobre la sociedad:

“...está visto que nadie puede salvarse, la ceguera también es esto, vivir en un mundo donde se ha acabado la esperanza (...) en la muerte la ceguera es igual para todos...” (Saramago 2001: 282)

La ceguera es la peste, cuyo origen extraño e inexplicable trae consigo el caos, la zoomorfización y el salvajismo extremo, como lo es alimentarse de carne cruda (en algunos casos casi podrida) o de desechos, con el fin de sobrevivir. Es la Otredad como motivo de espanto, proveniente de esa mirada que no surge de cada uno, sino a partir de la relación con los demás, precisamente representantes de esa alteridad que espanta.

Negarse a contemplar las diferencias señaladas, es también devenir en ciego, en marcado por la pandemia que gobierna a los seres humanos, y los obliga a buscar una salida para enfrentar el mal, pues lo contrario es insistir en la permanencia de la enfermedad, en darle fuerza a la alteridad que impide un acercamiento que alimente las fuerzas implícitas descritas. La no videncia no es otra cosa que un símbolo de poder que ejemplifica, de alguna forma, la opresión a la cual se pueden ver sujetos los hombres y

mujeres, y que los obliga a enfrentar, de la manera más decidida, el problema que ello comporta y les exige el reto de poner coto a esa opresión si pensamos en el hecho de que al fin y al cabo esa ceguera física no lleva sino a una ceguera metafórica, en la cual emergen las buenas o innobles acciones por parte de los seres humanos. Al ser ciegos viven su irracionalidad y “miran” el resultado de esta. Un mundo en el cual una ceguera común reduce a todos, implica la necesidad de la unión, pero en donde el miedo puede tener el peso de un separador, de un distanciador que llevaría a la lucha por aquello que se convertiría, a partir de ese momento, y que los lleva incluso a definir el egoísmo como el aspecto predominante de las futuras luchas entre ciegos y no ciegos, entre ciegos y ciegos:

“No nos han dejado traer la comida, dijo uno, y los otros repitieron, No nos han dejado, Quién, los soldados, preguntó una voz cualquiera, No, los ciegos, Qué ciegos, aquí todos somos ciegos, No sabemos quiénes eran, dijo el dependiente de farmacia, pero creo que deben ser de aquellos que vinieron juntos, los últimos que llegaron, Y cómo es eso, por qué no os dejaron traer la comida, preguntó el médico, hasta ahora no ha habido ningún problema, Ellos dicen que eso se ha acabado, que a partir de hoy, quien quiera comer, tendrá que pagar. De todos los lugares de la sala saltaron las protestas, No puede ser, Quitarnos la comida, Cuadrilla de ladrones, Una vergüenza, ciegos contra ciegos, nunca pensé que viviría para ver una cosa así...”
(Saramago 2001: 188)

Construirse desde la otredad que el texto manifiesta se convierte en el hilo por el cual se mueven las diversas historias de la novela, que se complementan y se anudan como una especie de collar, pues todas tienen la “misión” de sostener la historia de un acontecimiento de “terror” como lo es el de la ceguera espiritual, idiosincrásica y de dignificación que debe acompañar a cada ser humano, pero en la cual van encontrando signos de terror, de miseria, que los va reduciendo como seres humanos, en una especie de carnaval cargado de bestialidad y degradación, al que todos confluyen y contribuyen.

Finalmente, no pueden evitar el miedo cerval que se les incorpora con la llegada de la ceguera, pero en la cual esa metáfora adquiere una dimensión casi espectral, pues terminan reconociendo que la ceguera que poseen, al fin y al cabo, es su propia incapacidad, pese a lo cual se añora la vista, y se odia a quien aún ve, pero también esa propia ceguera es la manifestación que permite no “percibir” la monstruosidad que tiene

ante sí quien posee aún la visión, y quien debe odiar el horror de ese mundo que debe soportar cada día:

“Y tú, cómo quieres que siga mirando estas miserias, tenerlas permanentemente ante los ojos y no mover un dedo para ayudar, Ya es mucho lo que haces, Qué hago yo, si mi mayor preocupación es evitar que alguien se dé cuenta de que veo, Algunos llegarán a odiarte por ver, no creas que la ceguera nos ha hecho mejores, Tampoco nos ha hecho peores, Vamos camino de serlo, mira lo que pasa cuando llega el momento de distribuir la comida, Precisamente, una persona que viera podría encargarse de repartir los alimentos entre todos los que están aquí, hacerlo con equidad, con criterio, dejaría de haber protestas, acabarían esas disputas que me enloquecen, no sabes lo que es ver a dos ciegos pegándose, Siempre ha habido peleas, luchar fue siempre, más o menos, una forma de ceguera, Esto es diferente, Haz lo que te parezca, pero no olvides lo que somos aquí, ciegos, simplemente ciegos, ciegos sin retórica ni conmiseraciones, el mundo caritativo y pintoresco de los cieguitos se ha acabado, ahora es el reino duro, cruel e implacable de los ciegos, Si pudieras ver lo que yo estoy obligada a ver, querrías ser ciego, Lo creo, pero no es preciso, ciego ya estoy...” (Saramago 2001: 184)

En definitiva, la experiencia por la cual transitan los personajes es, por lo demás, escalofriante, pues comporta todo un (re)hacerse desde lo desconocido, como lo es la ceguera física, a pesar de la ceguera interior de la que han estado sujetos en su gran mayoría, y que los lleva a percibir el mundo como una novedad, como una dimensión desconocida ante la que todo encuentro es siempre signo de un acercamiento con lo no conocido y, por lo tanto, se torna en descubrimiento. Es como si esa ceguera blanca interior desencadenara la otra, pugnara por manifestarse y por revelarse y rebelarse, hasta lograrlo, dando paso a la ceguera metafórica, la irracional de los seres humanos.

Aquí leer se convierte, por lo tanto, en conocer y apre(he)nder una realidad distinta a la ya conocida. Es empezar a asimilar los detalles que, por muy conocidos, eran desconocidos, y a confrontar aquello que estando permanentemente allí, nunca fue percibido plenamente por obvio. La experiencia es la de conocer(se), como nunca habían sido capaces de hacerlo.

Por lo tanto, y en conclusión, la ceguera es la forma de evadir, pero al mismo tiempo de mirar aquello que se vuelve insoportable, pero que emana y dimana de los hombres y mujeres en su deambular por el espacio de la urbe siniestra.

Sartre y el proceso de la mirada

Sartre ha distinguido entre el ojo como el objeto de una mirada y la mirada misma, lo cual permite afirmar que los personajes no necesariamente están entendiendo el mundo con sus ojos, sino desde una perspectiva en la cual es la mirada como la interpretación y el conocimiento la que da la perspectiva de su entendimiento y comprensión.

En *Los Peor* (1995), la manifestación de la mirada, de la cual habla Sartre, permite una construcción y un hacerse de la significación en la que los personajes se definen no solo desde la recepción del otro, sino también desde ese acto táctil que les permite asir al otro y al objeto que se muestra. Es precisamente la mirada sinestésica. Así como Jerónimo construye su mirada no solo en su interacción con los demás, también la va construyendo, como se ha apuntado, al tocar, al probar, al gustar aquello que está fuera de sí: se va apropiando de la ciudad y la conoce, la hace significar, y la descubre violenta, agresora. De allí que en definitiva Félix se refugie en una construcción de mirada que le permite huir de la que los otros construyen, y que por lo tanto reafirma su ceguera en tanto anhelo de no ver el horror de la sociedad presente. Es su propia mirada, sin valorar la que manifiesten los otros.

De la misma manera, como hemos indicado, los dos grandes grupos la construyen a partir de sus perspectivas y visiones de mundo. La mirada, por lo tanto, es inevitable, insiste en manifestarse, en estar allí, aun cuando no se pueda mirar en total plenitud, pues siempre deja algo oculto que debe intentar ser explicado, o que ocasiona un tipo de ceguera. Jerónimo cierra los ojos para ver, y es eso lo que le permite un nuevo mundo, y una evasión de ese mundo insoportable. Paradójicamente con esa acción, es ciego y vidente a la vez.

Ya Sartre ha señalado:

“Mi mirar manifiesta simplemente una relación en medio del mundo entre el objeto-yo y el objeto mirado, algo así como la atracción mutua de dos masas a distancia.” (Sartre 1998: 343)

El mundo de la pensión como espacio tabú dentro del entorno social, pero de gran afluencia, termina por convertirse en el centro de las miradas, entendido el concepto como esa construcción de la cual han hablado Lacan y Sartre, como esa relación en la que uno me devuelve la mirada y me confirma como sujeto, me confiere

una identidad, lo cual lleva a la asimilación de un ser por parte de los visitantes y de otro ser o identidad por parte de las muchachas y quienes viven y conviven en el ambiente propio de este espacio de lo prohibido.

Mirar es, entonces, asir el mundo de una determinada manera, e incluso yacer en el mundo de una forma igualmente particular. Son los posicionamientos en el espacio de lo urbano en este caso, por lo cual Jerónimo pasa a ocupar el lugar del marginal, mientras los clientes que asisten a la pensión construyen su mirada y su posicionamiento desde el ámbito de la otredad en la cual no caben los Peor.

Cuando finalmente logra capturar en toda su dimensión esa mirada que los ciegos le han ocultado, entonces, a la manera del pensamiento sartreano, es sorprendido por la mirada, pues esa misma mirada le ha de obligar en adelante a cambiar las perspectivas con las cuales se ha regido, y le lleva a un inevitable reordenamiento en relación con ese otro con el que establece la mirada.

En Sartre la mirada surge a partir de la reciprocidad de quien ve al Otro y es visto por él, lo cual también responde, en definitiva, a esa construcción de otredad inevitable, en la que los sujetos se posicionan y poseionan de espacios en los cuales se los ubica, con las lógicas diferencias que ello trae. En el texto de Contreras, los Peor son marginales porque la mirada, sartreana, ha posibilitado que la sociedad los “desfigure”, los excluya, les imponga un espacio social.

Desde el punto de vista sartreano, la palpación de la pobreza, de la marginalidad, de la desposesión, de la carencia, de la exclusión, e incluso de la casa desprovista, del deterioro de mi alrededor, es ya una forma de construir la mirada, pues el propio ruido que se presenta a mi alrededor, me da una idea del espacio en que me encuentro, y me asigna un lugar, por lo cual los Peor, y la sociedad en general, han de mirar con los distintos sentidos, con excepción de los ojos, y así van a “comprender” su posición en el mundo de lo urbano alienante.

Sartre apunta que la mirada del otro me da trascendencia, pero también me limita, me aliena, pues me confirma en una posición, por lo cual Jerónimo pasa a ocupar una posición en ese espectro social, lo mismo que Félix, y que Polifemo y Consuelo, y las muchachas, de igual manera que los clientes de la pensión, pues la mirada que se ha tejido no hace sino confirmarlos en un lugar dentro de esa heterogeneidad que forma parte del entorno, y que se ve resaltada en la ciudad como marco de encuentro de todos.

Esa confirmación de unos y otros, les posibilita también su importancia dentro del urbano, pues no puede existir Jerónimo sin la mirada de ese otro que lo margina, pero que lo identifica, lo mismo que el propio viejo monje le da la confirmación de su ser a quien le devuelve la mirada, sin importar los antagonismos que se construyan luego. La mirada es un indicio de existencia, de la existencia de “los mejor” y de “los peor”. La letra de la mirada que ha guardado Félix es la mirada que se ha obstinado en mantener, y que efectivamente le brinda una razón para existir, su existir, día con día, y en ella también ha de construir su letra, como signo de mirada, el propio Jerónimo para no caer en el espíritu derrotista que en gran medida gobierna a los demás.

En las tres novelas cada uno de los personajes, independientemente del lugar que ocupen en la sociedad, se construyen con base en el siguiente esquema: son sujetos en tanto el objeto que miran les devuelve la mirada y los subjetiva (los vuelve sujetos), de acuerdo con los planteamientos teóricos de Sartre, al tiempo que ese mismo objeto adquiere la conformación de sujeto. De igual manera, unos y otros, en una relación continua en la que priva esa mirada, dejan la condición de objetos después de haber recibido o conectado la mirada con el sujeto que me la devuelve. La mirada está permanentemente allí.

Claramente ha desviado la verdadera perspectiva desde la cual no ha leído ni interpretado, por lo menos de la mejor manera, sino que se ha convertido, debido a esa omisión, en objeto de mira que ha devuelto la mirada en cuanto ha percibido su error. Ante ello, para Sartre la mirada, que se construye de manera recíproca, permite esa conformación de mirado y mirante en mirante y mirado, es decir, una deviene en el otro y viceversa. Fernando no ha sido capaz de ello, y ha omitido, de forma grave esa doble dimensión de la mirada. ¿Quién mira y quién ha dejado de mirar? Es la pregunta a la cual Vidal Olmos no puede responder sino dentro de la situación límite en que se encuentra cuando es descubierto y percibe la realidad de lo que le está aconteciendo. La cita de Sartre:

“...si el prójimo-objeto se define en conexión con el mundo como el objeto que *ve* lo que yo veo, mi conexión fundamental como el prójimo-sujeto ha de poder reducirse a mi posibilidad permanente de *ser visto* por el prójimo. En la revelación y por la revelación de mi ser-objeto para otro debo captar la presencia de su ser-sujeto.” (Sartre 1998: 332),

ciertamente se está reafirmando la idea en la cual se ha señalado que Fernando se halla inserto en un universo en el cual tanto él como los ciegos efectivamente están permeados por una construcción de ese mundo bonaerense del cual dan cuenta, al cual conocen o van asiendo, y que los define como sujeto y objeto a partir de ese ver en relación con el otro. Cuando Fernando cree ver en realidad es visto más allá de lo que creía, por lo que ya ha pasado por ese tamiz del cual no puede establecer un verdadero acercamiento. Solo cuando este proceso se da, tal como lo indica Sartre, deja su mero espacio de ser objeto para ese otro y pasa a constituirse en un ser sujeto. Esa condición, paradójicamente, es la que lo condena, lo encadena ante la Secta de los Ciegos y lo amarra, pleno de terror.

Asimismo, no es casual que Fernando construya todo este devenir de terror, de derrota, justo cuando ya ha sido atrapado, a partir de esa mirada que, evidentemente, va más allá de lo ocular, pues construye, en toda su dimensión, el carácter satánico de esa Secta, desde sus actos, desde sus palabras, y no desde lo visto, que al fin y al cabo no es la mirada. Si Sartre ha insistido en que la mirada se manifiesta incluso en el crujido de la rama o en el silencio, entonces Fernando por fin ha llegado a la interpretación cuando lee ese espíritu de amenaza que ya lo ha atezado, incluso en su encuentro con la ciega, o en cada uno de los rincones o túneles por los cuales se desplaza, sin saber que, en efecto, son los ciegos quienes en verdad lo han ido guiando por cada uno de esos espacios. Esto permite afirmar, por lo tanto, que solo en ese descubrimiento que logra alcanzar está llegando a una verdadera manifestación de la mirada sartreana, en tanto ha ido más allá de lo físico y ha construido un conocimiento en torno a estos.

La mirada ajena, ha de apuntar Sartre, lleva a la desaparición de los *ojos*, y me transforma, pero también provoca la metamorfosis del mundo. Es por ello que, con el advenimiento inevitable de la ceguera física, en la novela de Saramago se produce la llegada de la ceguera racional, y el mundo que los contiene, se transforma en un solo manicomio. Es la ciudad, la urbe, la que enloquece, la que los mina y los degrada, pero con la certeza de que su propia ceguera no es casual:

“El miedo ciega, dijo la chica de las gafas oscuras, Son palabras ciertas, ya éramos ciegos en el momento en que perdimos la vista, el miedo nos cegó, el miedo nos mantendrá ciegos...” (Saramago 2001: 179)

Acaso se pueda señalar un carácter patológico en las actitudes de Jerónimo, en *Los Peor* (2005), al optar, por ejemplo, por aprehender la ciudad y sus particularidades desde lo meramente gustativo, lo cual es una forma de apropiarse del entorno, de mirarlo, de acuerdo con Merleau-Ponty, y con Sartre, en una mirada sinestésica. Para el colectivo, ello no es más que una enajenación clara de un demente en su forma de “arremeter” contra todo y contra todos, o de más bien asir todo. Pero es una forma más de insertarse, o al menos intentarlo, en el mundo de lo social.

Sartre y Merleau-Ponty han apuntado a una relación en la cual la mirada adquiere una connotación desde la que el sujeto se ve revestido por una especie de relectura en que ya no solo “lee” el mundo de acuerdo con esa mirada que se convierte en proceso, sino que esta se ejerce desde el momento en que la misma le es devuelta, lo cual establece que esta no existe si no es a partir de una interrelación en la cual se construyen los sujetos y el mundo, de forma que la mirada consolida la existencia de estos. De tal manera, dar cuenta del mundo en el cual se mueve Vidal Olmos, en la novela de Sábato, no es más que poner en evidencia la estructuración de una mirada que va más allá de la existencia de ciegos y videntes, pues en realidad los ciegos construyen su idea de mundo, lo mismo que hace Vidal Olmos el cual, paradójicamente, es incapaz de “mirar” lo que desea, ya que el mundo se le presenta desde la mirada que cada uno de los ciegos ejerce en él, y que lo posicionan en un lugar en el que es el desvalimiento su principal característica.

En la novela de Contreras, las dos lecturas son válidas, aunque se manifiesten en planos de abordaje diferentes. De alguna manera, se nos confirma con ello el paralelo al que hemos hecho mención de las dos miradas que se depositan en la sociedad, para la cual han de decir Sartre y Lacan, que es necesaria la existencia de al menos otro más, pues necesito quién me confirme y me afirme, y quién me devuelva esa mirada, y quién se refugie en la ceguera como una forma de no ver aquello que constituye una mácula, un lugar de lo prohibido y abominable, pero manifiesto.

Sartre también ha de insistir en este concepto de la construcción de la mirada, del cual ha teorizado Merleau-Ponty, al reafirmar que igualmente la mirada puede derivarse de esas otras manifestaciones sensoriales, como lo puede ser el sonido de pasos, que vienen a certificar la existencia de otro que está ahí aun cuando yo no lo vea. En otras palabras, la prescindencia de los ojos no impide el paso de la mirada, de la

construcción de un significado y de una interpretación del entorno a partir de esta. En tanto soy percibido por ese otro, paso a ocupar una posición de trascendencia que no he de tener si no cruzo por esta relación, aun cuando de ella necesariamente se produzca una cierta alienación, la cual me ocurre durante el proceso de la mirada con el otro, pues es este quien me confiere ese proceso de separación. La mirada que recibe Vidal Olmos lo ha espacializado, y le ha conferido un lugar en la mirada de unos y otros, lo ha relegado a una posición, e incluso ciertamente el mismo espacio geográfico en el cual se halla todo es ya un marcador de una alienación con respecto a un espacio desconocido fuera de la urbe (e incluso dentro de ella, tal como le ocurre al protagonista de la novela, marcado, castigado, seducido, engañado y reafirmado en la degradación por los mismos ciegos).

En resumen, la ceguera es la incapacidad de interpretar o de reconocer a partir del entorno en el cual se mueven los personajes. Vidal Olmos no escapa a la mirada de los otros, de la Secta, lo cual lo reduce, lo enseguece. En la novela de Saramago hay una incapacidad de dar cuenta efectiva de lo que representa la nueva condición a pesar de que no ignoren el horror al que han dado origen. En el texto de Contreras, la ceguera está del lado de la sociedad que margina, pues se niega a mirar al excluido, portador de una mirada de la que esta es incapaz. La mirada como conocimiento, y la ceguera como desposesión y evasión. Mundo de la mirada sartreana que permite señalar, en definitiva, que esta forma parte de la interrelación de los sujetos, y esa sujeción que esta emite, es parte del proceso de identificación en cada uno de ellos.

Merleau-Ponty y la distancia de una mirada literaria

En *Los Peor* (1995), cabe señalar que la posición del *flaneur*, como caminante, es una toma de distancia necesaria al ir manifestando su mirada, pues, tal como lo apunta Merleau-Ponty el mundo es lo que se percibe, pero tal proximidad con este, al ser examinado y expresado, origina irremediablemente un proceso de distanciamiento. En el caso de Jerónimo, este se acerca a ese mundo, pero al acercarse necesariamente lo examina, lo que lo lleva a tomar distancia, y es en ese momento cuando descubre todo el horror, ese carácter grotesco que cobija a la ciudad como ente desde sus propias entrañas. Por eso mira con recelo el circular de los autos, y su contaminación, así como el ruido infernal que emiten, o la indiferencia de la gente con la que se topa. No es el

mundo que desea para Polifemo, y del cual se horroriza aún más cuando percibe los cambios que el pequeño comienza a tener en su contacto con los otros niños y con el ambiente propio de la urbe. Esa mirada permite dar cuenta de que también el propio Jerónimo percibe el horror y lo deleznable que la ciudad, como entorno urbano degradante, puede contener.

Merleau-Ponty ha señalado que la mirada se manifiesta a partir de los sentidos que permiten sustituir la vista, pero desde los cuales los sujetos acceden al conocimiento, y es ello lo que sucede en este texto, en el cual la interrelación de estos es parte inherente de su deambular por el espacio de lo urbano.

Este filósofo francés, que muere a inicios de la década de los sesenta, indica que podemos ver el mundo, pero que debemos aprender a verlo (en nuestra lectura este ver se desplaza hacia la mirada), lo que lleva un trabajo ante el entorno. Fernando dirige ese trabajo hacia ese entorno, hacia esa urbe que es Buenos Aires, sucia, desordenada, multicultural, fascinante y avasalladora, en la cual los sujetos van y vienen, sin saber que están siendo “observados” por esa Secta que, en definitiva, es la que gobierna.

Fernando Vidal Olmos tiene clara la intención de su búsqueda, de acuerdo con la novela de Sábato, pero no precisamente de lo que ha de lograr, por lo cual ello ya es razón suficiente para que en ese “palpar con la mirada”, como indica Merleau-Ponty en su teoría, le otorgue un lugar en el mundo, en el contexto en el cual se halla ubicado, en la medida en que esa mirada lo pone en una posición de no ajeno. Si la Secta de los Ciegos ya le ha conferido un lugar, y de hecho lo ha colocado en el espacio en el que estos desean que esté, aun cuando Vidal Olmos crea que es él quien se ha trazado ese objetivo y ese camino, es porque ha sido pasado por el proceso de la mirada y colocado en los subterráneos, en las cloacas, en relación con los murciélagos y las ratas con los que permanentemente se encuentra, e incluso ha entrado en contacto con otros ciegos a los cuales sigue y vigila, sin saber en definitiva que es él el seguido y el vigilado, pues ya ha pasado por el tamiz de la mirada de los malditos, que lo han puesto en un medio visible para ellos, y desde allí lo controlan. En otras palabras, si bien Fernando ha tenido la posibilidad de mirar en tanto la mirada del otro le ha correspondido y con ello ha podido asumir su identidad como sujeto, también es cierto que, en definitiva, si hay alguien ciego en la novela es él, pues los ciegos lo han vigilado todo el tiempo, mientras

este no ha tenido la capacidad de entrar en el mismo juego de significación en el cual se mueven aquellos.

En *Ensayo sobre la ceguera* (1995), el horror no está en lo que se deja de ver, sino en lo que se construye e inicia con la mirada, y que ya hemos indicado en algún modo: pestilencia, blancura siniestra, muerte, hambre, egoísmo (y la necesidad de la solidaridad, que no triunfa, o resulta insuficiente, como sería lo esperado), miedo, frío, soledad, desesperanza, derrota...en fin, un entorno de muerte que va más allá de sus posibilidades, y que los subyuga, hasta irlos degradando, reduciéndolos. Y en ese infierno, se van apropiando del mundo, de su nuevo mundo, ya no con los ojos, sino con la mirada de los otros sentidos: el tacto, el olfato, el oído, el gusto, por lo cual no pueden más que reconocer, ellos mismos, que se han bestializado, pues estos sentidos, esa nueva mirada, les abre el entendimiento de lo que significa vivir en un universo en el cual no han construido los cimientos para enfrentar tal horror. Es la mirada de la que habla Merleau-Ponty. Ver es palpar con la mirada, ha de apuntar este, y es ello lo que corresponde ahora a los personajes. Estos van a re construir sus hábitos, sus costumbres y a desposesionarse de los anteriores.

En el texto de Contreras, por su parte, el proceso de construcción de una identidad, a partir de la mirada de estos marginales y del Otro, viene a reafirmar el proceso de enajenación en que se ven envueltos los personajes. Es el intento de desligarse de su función objetual, imposible por lo demás, para dar lugar a la emergencia de la persona, del sujeto. Es el desarrollo que lleva permanentemente por la vía del ser y la deconstrucción y asimilación de un nuevo plano vital. Es la misma Consuelo que reafirma el espacio de su esposo, sujeto a la imposibilidad de no ser otra cosa más que un vegetal, pero al cual ella misma intenta dar espacio aunque sea solo para ella. Es la construcción de sus propias verdades. Para Merleau-Ponty entender es sustraer el sentido, por lo cual, a su manera, los personajes, todos los personajes de la novela, tratan de entender lo que los rodea.

Los miembros del grupo de los Peor no son sino sujetos cuya misión comporta el cumplimiento de una tarea desde lo oscuro humano, de acuerdo con los valores establecidos y defendidos desde la normativa social. Consuelo, Jerónimo y las muchachas de la casona están dentro de lo prohibido, al cual accede la sociedad, la "normalidad", pero que inmediatamente, después de haber dado lugar a la saciedad de

esa normalidad, de nuevo pasa al plano de lo desdeñable, de lo marginal, según lo hemos apuntado. Es así como esa mirada, esa posibilidad de “ver” de la que habla Merleau-Ponty, confirma que el espacio urbano, y el mundo en general, está regido por leyes que apelan a los seres humanos de maneras diferentes, de acuerdo con su ubicación socio-histórica. Los Peor pueden ser lo mejor éticamente, pero socialmente han de seguir siendo el desecho social, solo reutilizable cuando el espacio de las relaciones lo posibilite.

Merleau-Ponty ha hablado de la distancia, la cual no es solo física, sino también temporal. Félix y Jerónimo recurren a esa distancia temporal como una manera de ejercer el poder de la ausencia y la pérdida, lo que ya no está, lo que se ha perdido, lo que es parte de la nostalgia. De allí de nuevo que la ceguera sea otra mirada que rompe esa distancia y los acerca, los pone a mirar y los enceguece ante el horror.

Para Merleau-Ponty, en *Lo visible y lo invisible* (1970), vemos, no con los ojos, sino con el pensamiento, en un proceso que obliga a tomar distancia para poder dar cuenta aun de aquello que es lo más inmediato. Los ojos pasan a ser un mero objeto más que se ve, pero es el pensamiento quien nos permite aprehender, y comprender, el proceso de significación. Desde ese punto de vista, Félix, Jerónimo, Consuelo, Evans, y todos los demás pueden ser partícipes de ese medio, de ese equivalente a la mirada también sartreana, pues no ven lo aparente, sino que el pensamiento obliga a tomar distancia (concepto fundamental en la teoría de Merleau-Ponty) y a dar cuenta de aquello que los hace posibles como sujetos y objetos, aun cuando esto sea un entorno ominoso, pleno de desigualdades, de diferencias, de injusticia. Es la apropiación de una mirada que avasalla, pues pone de manifiesto lo deleznable social, y ante la cual la evasión que permite la ceguera los va permeando.

Existe la distancia, la carne, llamadas así por Merleau-Ponty en su texto, que les permite ir asiendo el mundo pero desde ese visible en que nace el objeto. La ciudad, San José, los edificios, las calles, las aceras, están allí porque existe una toma de distancia que estos y los demás deben efectuar para aprehender el objeto, pero que en particular en estos dos personajes parece adquirir ribetes esenciales, pues son los únicos que ven lo que los demás no, es decir, han “entendido” la distancia, y se la han apropiado.

Ya incluso el propio Merleau-Ponty ha escrito:

“El mundo percibido es con arreglo a sus leyes de campo y organización intrínseca, y no, como el objeto, según las leyes de una causalidad “de contigüidad”.”(Merleau-Ponty 1970:41)

Ser, ser mirado, es principiar en la existencia, pues existe una mirada que me es devuelta y me confirma, me otorga ese estamento ante el otro, e incluso ante mí mismo, gracias a esa relación. Fernando Vidal, en *Sobre héroes y tumbas* (1961), ha adquirido su lugar porque esa mirada que le ha otorgado existencia, y que ha de redundar en su castigo, le ha conferido ese espacio en el discurso y en la sociedad. Es por eso que para ver se necesita no solo pasar por ese proceso de la mirada en el cual miro, soy mirado en una relación que va y viene (una relación dialéctica, en resumen), sino en la cual se debe construir y entender ese proceso para dar cuenta también de la totalidad que me (nos) rodea, aun cuando esta realidad, señala Merleau-Ponty, no pueda ser asida completamente, lo cual confirma el porqué Vidal Olmos no es plenamente consciente de la trampa en la cual ha caído. Si la Secta logra dar cuenta de los actos de Fernando, es porque esta se ha logrado introducir en el ámbito en el cual este aún permanece ajeno.

El mismo Merleau-Ponty ha indicado que tal como lo visible se apodera de la mirada que lo ha revelado o puesto en evidencia, de tal forma la significación se anexiona la palabra (Merleau-Ponty 1970: 191), y de la misma manera, el personaje central de “Informe sobre ciegos” (1961), no hace más que ceñirse a la significación que cree ir descubriendo de acuerdo con sus investigaciones, y otorgar, a partir de esa palabra, una “verdad” en torno a la Secta de los Ciegos, a la cual él mismo ha identificado con ese nombre. No obstante, esa significación, errónea por lo demás, pues la palabra siempre ha estado en el plano de aquellos, lo lleva por los laberintos, los subterráneos y las cloacas, lugares de tránsito de estos.

Ya hemos señalado ese ver, esa mirada, más claramente, que se vuelve asimismo selectiva, amenazadora en ocasiones, pues en ese proceso de mirar, siempre queda algo que permanece oculto, debido a la consciencia de la cual habla Merleau-Ponty, lo que permite auscultar aspectos de lo mirado con mayor detenimiento, pero igualmente deja de lado otros que bien pueden impedir un flujo claro de significación y de lectura, tal como ocurre en el caso de Vidal Olmos, al cual se le escapa la función fundamental de los ciegos, al menos en relación con su ser, pues no se da cuenta de que su investigación ya ha dejado de ser tal, para convertirse él mismo en el objeto de esa observación. Este

teórico ha afirmado que la conciencia en verdad ve precisamente a partir de lo que no ve. En otras palabras lo que no ve es precisamente lo que posibilita que vea, lo cual le ha sucedido con la Secta de los Ciegos, pues lo que ve no es el Ser mismo de la Secta, sino lo que esta le ha permitido mirar, con el fin de desviarlo del verdadero punto de la mirada. De nuevo, hay que apuntar que Vidal Olmos deviene ciego cuando ha creído tener el panorama claro.

Indicamos, entonces, que el cuerpo, en tanto mirada, establece distancia con lo que le rodea, pues se posesiona (y posiciona en) de un espacio y da cuenta de él, mientras que al mismo tiempo emerge como espacio de una visión (mirada). Vidal Olmos se convierte en objeto (cuerpo) visible-vidente, o mirada. La distancia que ha de establecerse entre él y los demás, viene a llenarse desde este ámbito de la visión, es decir, hay algo entre este y los otros que viene a significar, lo cual redundará en la lectura que se efectúe de ese entorno. La mirada no solo debe capturar a uno y otro en la relación misma del proceso en que esta se lleva a cabo, sino que media en ese proceso el fundamento mismo de la significación. Fernando Vidal ejerce su distanciamiento desde el momento en que es capturado por la mirada, y tal distanciamiento ocurre durante su proceso de investigación. Toma distancia para leer y hacer significar, pero es distanciado por la mirada de los otros que participan de este mismo ejercicio, lo que podemos deducir en su encuentro con el nuevo ciego, Celestino Iglesias:

“Iglesias, sentado en un rincón, al lado de la radio, cada día más serio y concentrado, me miraba, tal como hacen los ciegos, con expresión vacía y abstracta, rasgo que, según mi experiencia, es el primero que adquieren en su lenta metamorfosis. Los anteojos negros, que estaban únicamente destinados a ocultar sus cuencas quemadas, hacían más impresionante su expresión. Bien sabía yo que detrás de aquellos cristales negros no había nada, pero precisamente era esa NADA lo que en definitiva más me imponía. Y sentía que otros ojos, ojos colocados detrás de su frente, ojos invisibles pero crecientemente implacables y astutos, quedaban fijos sobre mi persona, escrutándome hasta el fondo.” (Sábado 1972: 285)

Por su parte, en Saramago, los personajes, de acuerdo con el razonamiento que del ver efectúa Merleau-Ponty en su teoría, ven pero solo una parcialidad, pues la totalidad de ese acto resulta imposible, pues siempre queda algo que no se ve, pero es justamente allí donde entra a funcionar la significación, y lo que cada uno representa en

esa dimensión, además de los posicionamientos que les han sido asignados en el discurso.

Con base en lo apuntado, en la novela de Sábato, tal como se ha señalado en relación con las otras dos, el pensamiento, y la idea del universo, y que en esta en particular apunta al personaje Vidal Olmos, si bien confluye con la de los otros en la percepción de un entorno de muerte, de delirio, de derrota, lo cierto es que le pertenece a él, pues sus objetivos no son los mismos que los de la Secta, como tampoco debe necesariamente existir total equivalencia entre estos en lo que se refiere al dominio y sometimiento de lo exterior, si bien sea la idea primaria. De acuerdo con Merleau-Ponty, cada sujeto construye su percepción, y la individualiza, aun cuando nos construyamos desde el otro, lo cual no obvia que esa existencia tenga sus posibilidades de lectura de acuerdo con cada uno.

Esa mirada que se va construyendo y se va haciendo se extiende, también para todos, y en este caso para Fernando Vidal, en el desplazamiento físico que le posibilita “tocar” los espacios por los cuales transitan los ciegos, en una palpación que le permite acceder a la idea de estos, aun cuando no los vea en medio de esa oscuridad en la cual él también se convierte en ciego, pero en la que, de acuerdo con el pensamiento de Merleau-Ponty, podemos apuntar que deviene más vidente que nunca, en tanto la mirada pasa por el tamiz del (con)tacto, y su relación con esos espacios de tránsito le permiten, más que nunca, asir la idea de lo satánico del grupo al cual persigue y estudia. Merleau-Ponty ha de indicar que lo visible está incrustado en lo tangible, por lo cual, más que los ojos, es el contacto el que permite el conocimiento, por lo cual éste y la mirada se manifiestan cuando señala que el silencio y el crujir de la rama son también posibilitadores de la mirada en tanto hacen significar, y evidencian una presencia. La ciega en su contacto con Fernando lo mira, y este le devuelve la mirada, ya que:

“...lo tangible no es una nada de visibilidad, no carece de existencia visual. Puesto que el mismo cuerpo ve y toca, lo visible y lo tangible pertenecen al mismo mundo.” (Merleau-Ponty 1970: 167).

En síntesis, la mirada de Vidal Olmos no siempre es la misma, ya no siempre le es devuelta por un idéntico otro, sino por uno más de la suma que compone la otredad en la cual se mueve. La distancia que identifica, que hace interpretar, se le escapa a este de alguna manera y lo redice, lo seduce, lo engaña, y le esconde la mirada del Otro, de

la cual ha sido objeto. No ha leído, por lo que deviene en el verdadero ciego de la novela.

En resumen, la distancia que emite la mirada, viene a confirmar la construcción de esta y su viabilidad en el espacio de las relaciones entre los hombres y mujeres de cada una de las novelas. La distancia como confirmadora de la mirada.

Moshe Barasch: mirada y ceguera

La contemplación que se efectúe de este espacio es siempre una imagen, la cual para unos queda revestida de verdad, pero para otros comporta más el plano de lo imaginario, en tanto es, pero con la imagen de algo más, que permite seguir alimentando la diferencia. Es esa quizás la imagen que guarda Félix del pasado y en la cual se refugia Jerónimo, un poco desde el concepto de la nostalgia, no como regreso al pasado, sino como contemplación de una realidad que unos ven, pero que no corresponde a la descripción del otro, y de los otros. La ceguera de don Félix es una construcción que responde a su visión y significación de mundo:

“...los científicos y pensadores del siglo XVII pusieron en tela de juicio, en un grado desconocido en épocas anteriores, la fiabilidad de la experiencia visual. Lo que vemos directamente ¿está realmente ahí? ¿Es en realidad correcta nuestra percepción de lo que vemos? ¿Podemos depender enteramente de la experiencia visual en nuestra cognición del mundo? Más que ninguna época anterior, el Barroco tuvo conciencia de que hasta la experiencia visual completa e inmediata puede ser engañosa. Lo que vemos puede ser un engaño o fraude (*inganno*)...” (Barasch 2003: 191-192),

y casi de inmediato se reitera la marginalidad que implica una mirada que no es la de los otros, sino que se manifiesta precisamente desde la diferencia que escapa a la colectividad, pero que se presenta y emerge como discordante de lo establecido : “...el ciego es una figura marginal en la imaginación y en la iconografía de la época barroca.” (Barasch 2003: 192), lo cual equiparamos con el marginal como sujeto desposeionado, que se refugia en otro espacio, y se obstina en erigirlo, y desde allí ES y actúa. Es un mundo que hace que estos personajes permanezcan atados a los vaivenes de tales diferencias y que la pluralidad desde la cual se hable dé lugar a estas diferencias.

Moshe Barasch rescata la defensa de la memoria, y la memoria desde la percepción del ciego:

“Como hemos visto, la continuidad es una condición para el conocimiento de los cuerpos y la construcción de formas. En la mente del ciego es la memoria la que hace posible la continuidad.” (Barasch 2003:214)

La ceguera es un tema que acompaña el devenir de la humanidad desde la historia misma de la literatura, pues tal como lo apunta Moshe Barasch, en su texto *La ceguera: Historia de una imagen mental*:

“Uno de los efectos –aunque no buscado deliberadamente– de la creencia en el significado inherente de la ceguera fue el desdibujamiento de la distinción entre la ceguera física y la metafórica. Ya en la cultura griega, esta confusión del sentido físico y el metafórico de la ceguera se convirtió en un gran tema y gozó posteriormente de gran vitalidad en la imaginería europea.” (Barasch 2003: 22)

Es así como la ceguera que se manifiesta en el texto, de la cual tematizamos, implica una capacidad de percepción que va más allá de la mera manifestación física, que puede traer aparejado el hecho de que el ciego se manifiesta como un sujeto capaz de leer y percibir lo que los otros no pueden, por cuanto puede estar revestido de un aura que le permite profetizar, interpretar y develar lo ajeno para el vidente físico, pero ciego espiritualmente. Es importante tal aseveración, pues, como señala Barasch:

“El adivino ciego dotado de visión interior es una temprana y poderosa cristalización de lo que en el mundo moderno se ha venido a conocer como la “persona interior” (*innere Mensch*), distinta de la apariencia externa.” (Barasch 2003: 45)

En resumen, a partir del texto de Moshe Barasch, nos damos cuenta de que la ceguera es también una metáfora, de la cual la humanidad no está exenta, y que la ceguera es un tema literario a lo largo de la producción del ser humano, en cada espacio y época.

Jean Pierre Vernant: el horror ante la medusa

La “medusa”, tal como Vernant la llama, no resulta casual, pues es la que petrifica cuando es vista. Su poder pasa por la mirada que recibe y devuelve, algo de lo cual Vidal Olmos, en el texto de Sábato, no es ajeno. La ciega lo “enceguece”. De igual forma, remite a la Gorgona de la que nos ha hecho referencia Jean Pierre-Vernant, como

depositaria de aquella mirada maléfica que mata, que vuelve piedra a quien la mira. Es la muerte que es devuelta cuando se la mira.

La mirada igualmente puede devenir, de cierto modo, en un signo de muerte, pues así como la mirada de la Gorgona en el mito griego es señal inequívoca de muerte, la asignación de un espacio de miseria para los personajes marginales de esta novela es también una forma de condenación que esa mirada les ha asignado. De acuerdo con Jean Pierre Vernant, teórico y estudioso francés de la literatura grecolatina, la mirada de este tipo implica un desgarramiento, lo cual es claro que ocurre con los personajes de *Los Peor* (1995), relegados dentro del propio espacio urbano, víctimas de la mirada aniquiladora y la ceguera alienante de la sociedad. Esa mirada, esa imagen de la que habla Vernant en su teoría, corresponde a la producción de una otredad, de un extraño, de una extrañeza, y es allí en donde quedan ubicados los personajes “desecho” de esta novela, pues constituyen, al fin y al cabo, el horror, lo aterrador, la alteridad radical y, por lo tanto, la amenaza.

Por otro lado, ciertamente la mirada que sí realiza Fernando Vidal Olmos acerca de los ciegos se convierte en su signo inequívoco de muerte, pues desentrañar, o al menos amenazar con descubrir los secretos de la Secta, comporta un riesgo en el cual se ve involucrado. Jean-Pierre Vernant, teórico francés, ha señalado en *La mort dans les yeux* (1990) que la mirada que se dirige a la Gorgona, a la Medusa, al ser devuelta por esta, se convierte en petrificación y, por lo tanto, en muerte. Tal resignificación, derivada de ello, trae el concepto del castigo por la violación que se ha hecho de lo prohibido. Vidal Olmos ha violado el espacio de la Secta la que, cual Medusa, le ha dirigido la mirada y lo ha puesto en dirección de muerte, lo ha petrificado, lo ha condenado por su osadía. Su mirada le prepara la muerte.

Desde este punto de vista, el conocimiento que hace Vidal Olmos de ese mundo oculto le ha de develar el horror no solo de lo desconocido develado, sino de su propio futuro. Ciertamente, si hay algo que ha de capturar con su experimento, es el horror que le significa lo que de negativo y oscuro le devuelve esa mirada, pero incluso más allá, el horror que le significa, finalmente, descubrirse a sí mismo como uno más de ese mundo de parásitos, lo cual, si bien ya lo sabía de antemano, le pone de frente a una dimensión aún más horrenda del universo interior desde el cual se ha construido, y que lo ha convertido en el mayor monstruo que pueda concebir (16). Es Vidal Olmos la gran

figura de horror, de ese horror al cual se refiere Jean-Pierre Vernant; Fernando Vidal deviene piedra cuando descubre toda la verdad que aún no había podido aprehender, y que le representa su obsesión por asir un mundo desconocido en principio, pero inserto dentro de sí por siempre: el mundo de la pestilencia y la degradación...su propio mundo, y el desdoblamiento de su oscuro ser.

En definitiva, la mirada puede ser la marca terrorífica, también metafórica que describe el horror de quien está de frente ante aquello que no desea mirar o contemplar. Es la mirada que comunica con el miedo que significa el recibir otra que mata, que destruye, como ocurre con la Gorgona, como ocurre con quien me ve y me reduce.

Otros acercamientos a la mirada y la ceguera

Como escribió Freud, en *El malestar de la cultura* (1981), el hecho de vivir anclados a la necesidad de relaciones con los demás no nos exime, sino que más bien nos pone de frente con las fuentes del sufrimiento, provenientes, justamente, de la cultura en la cual estamos inmersos.

Este mismo psicoanalista ha insistido en que el aislamiento devora cuando es impuesto (piénsese en los enfermos mentales o en los dementes, encerrados en asilos en los cuales muchas veces quedan restringidos al olvido), lo mismo que la vida social somete, obliga y reduce. Es la cultura de lo singular y de la masa que impone reglas a los sujetos o los desliga totalmente.

Félix, personaje de la novela costarricense abordada, se refugia en un recuerdo (la letra de la que ha hablado Borges) para no renunciar a la vida. Sigue mirando y siendo mirado desde esa otredad que es el recuerdo, como lo puede ser ese otro que es la letra, la literatura, y desde allí da cuenta de su Ser y de su entorno. Leer, señala el psicoanalista Héctor Yankelevich, en "La letra, la mirada y la ceguera", en *Del padre a la letra* (1998), es ver lo que estructura al texto, posesionarse de él, asirlo.

La mirada, como una imagen que viene hacia nosotros, y que en el caso de Fernando se convierte en esa devolución de lo que significa su permanente encuentro con la otredad de los ciegos, en la medida en que se vuelve un camino difícil de transitar como conocimiento, lo cual se corrobora pues nunca logra asirlos, es lo que va

determinando el transcurso del texto. Tal como lo ha señalado Levy, ese mundo, ese acontecer está afuera, y la mirada insiste en externarlo:

“El mundo se puede ver, efectivamente, si bien la mirada inscribe un fuera-mundo no visible. La mirada saca su objeto de una extensión, aunque tenga que inscribir en ella un fuera-mundo.” (Levy 2002:113)

De acuerdo con Lacan, podemos afirmar que por la mirada Jerónimo, en *Los Peor* (1995), entra a la luz, y de esta recibe su efecto, cual es el de existir, de ser uno y otro con quienes le rodean, de adquirir un espacio y un ser a partir de esa mirada que le es devuelta, pero que al mismo tiempo, al optar por la ceguera en determinadas circunstancias, no solo privilegia la mirada, sino que establece su posibilidad de soporte ante esa sociedad tan represiva, y que como hemos apuntado, insiste en mirarlo (construirlo) y en encegucerse ante otras posibilidades que esa mirada no les permite ver.

A partir de la teoría lacaniana, y en relación con lo que significa este proceso de la mirada, podríamos decir que lo que Fernando, personaje de *Sobre héroes y tumbas* (1961), ha percibido hasta ese momento es la apariencia, pero siempre ha habido algo que no ha logrado ver (mirar, hacer significar) y que va más allá de esa apariencia, que corresponde a lo oculto.

Si para Lacan la mirada es la mirada del Otro, y no la del sujeto que mira, entonces desde esa óptica se explica el porqué Fernando en definitiva es mirado, más que sujeto mirante, pues ha equivocado la función de esa mirada, construyéndola, erradamente desde una forma unidireccional, es decir, desde su ámbito de acción, en donde ha creído mirarla, cuando en realidad es aquella la que ha ejercido la mirada del Otro y lo ha mirado a él.

En las tres novelas, aun cuando la gran mayoría de estos derrame su vista por esa ciudad, lo cierto es que el proceso de la mirada solo lo podrán efectuar cuando den paso al acto que provoca una imagen, como ha señalado Levi, psicoanalista que trabaja el proceso de la mirada en tanto esta viene de la cosa hacia nosotros.

Es en la pantalla reflejante –de la que habla Juan David Nasio– donde se despierta el mirar y la mirada, y tal pantalla puede corresponder en este caso al Otro que está ante mí, como lo están los personajes de la novela, ya sea en relación de encuentro o desencuentro, pero allí presentes, originadores de algún tipo de reacción que termina por confirmar su presencia. Al ser mirados por ese Otro, que puede ser María, la madre

de Polifemo, que pueden ser los amigos del niño, o el propio Polifemo, o el doctor Evans o los otros doctores, o Consuelo, o Jerónimo o Félix, lo cierto es que cada uno conforma la mirada del Otro o del otro, al devolver esta, y confirmar a ese que lo ha mirado, y al que mira.

En *Sobre héroes y tumbas* (1961) hay fascinación en el encuentro de Vidal Olmos con la ciega, después de abrir la puerta que da a la habitación de esta, la cual parece esperarlo, y que lo petrifica ante su presencia:

“Me encorvé lo suficiente para atravesar aquella portezuela y penetré en la pieza: Luego, incorporándome, levanté la linterna para ver dónde me encontraba.

Una helada corriente eléctrica sacudió mi cuerpo: el haz de luz iluminó ante mí una cara.

Una ciega me observaba. Era como una aparición infernal, pero proveniente de un infierno helado y negro.

Era evidente que no había acudido ante aquella pequeña puerta secreta alarmada por los pequeños ruidos que mi entrada podía haber producido. No: estaba vestida y era obvio que me había estado ESPERANDO.

Ignoro el tiempo que, antes de desmayarme, permanecí petrificado por la mirada pavorosa y gélida de aquella medusa.” (Sábato 1972: 310)

Como señala Juan David Nasio: “...cuando estamos ciegos en la conciencia, miramos en el inconsciente” (Nasio 2001: 49), es decir, nos enfrentamos a aquello que ha estado siempre allí, pero que la propia conciencia nos ha ocultado o nos ha maquillado, y es el inconsciente quien nos lo devela, nos lo descubre. Es el mundo que todos los ciegos han tenido ante sí, más que material, propio de cada uno, y del carácter macabro de quienes pasan por encima de la dignidad de los otros y de la propia.

La mirada sorprende a los personajes en la medida en que topan con lo que no esperaban, y la ciudad es ominosa porque se hace presente de la forma como no se la espera, aun cuando el peligro de la misma esté latente. Es ello lo que señala el psicoanalista Juan David Nasio, en *La mirada en psicoanálisis* (2001), y es lo que han de encontrar los personajes en *Los Peor* (1995), y la razón por la que Félix no ve, pues ha optado por la no sorpresa, en tanto no ve, pero “ve” lo que su mente ha reservado como espacio de no conflicto, de lo idílico, de lo no amenazante, de aquello que es siempre lo mismo, y que por lo tanto no se acerca a lo siniestro ni a lo grotesco, sino que es sitio de calma, en el cual no cabe la mirada de los otros personajes.

Los ciegos no quedan evidentemente fuera del proceso de la mirada, pues su construcción del mundo es capaz de “mirar” y recibir como respuesta la mirada del otro, al dar cuenta de una porción de ese entorno desde el cual se construyen, y cada una de esas miradas adquiere su propia individualidad o subjetividad. Ya Lacan ha señalado, en el *Seminario XI* (2001), que en lo visible la mirada que está afuera me determina. El sujeto, por ende, adquiere un lugar, queda instaurado, en adelante, en ese espacio de cultura, de normativas, y de avatares, sin dejar de lado las cadenas significantes de esa cultura a la cual ha de quedar atado.

Tres novelas, tres miradas, tres espacios en los cuales se van construyendo interpretaciones que dan cuenta del entorno que los contiene, y del cual ellos son los causantes como receptores, pero también como reproductores de los esquemas represivos y violentos que esos espacios van desarrollando.

A manera de conclusiones

La lectura comparada de las tres novelas ha permitido establecer las divergencias y convergencias entre estas, desde el tema que las enlaza, los ejes planteados que las relacionan, así como las particularidades que las caracterizan y que incluso las contraponen en algunos casos. Tres cegueras, tres miradas, tres espacios que contienen a los personajes en donde esos urbanos incluso llegan a adquirir un papel protagónico en su relación con los personajes novelescos.

La mirada sinestésica como manera de aprehensión del mundo, de las relaciones y de interpretación del entorno, permite dar cuenta de uno de los grandes conceptos de este trabajo. La mirada, desde este punto de vista, se ha visto desde dos manifestaciones fundamentales: la mirada como lectura e interpretación del mundo, del entorno, por un lado, y la mirada como manifestación sinestésica, aquella que no depende solo de los ojos sino también de los otros sentidos, para poder capturar lo inmediato, conocerlo y aprehenderlo, por otro lado. Esta se presenta en las tres novelas, pues en cada una de ellas los personajes no solo miran con los ojos, lo cual pasa a segundo plano, sino con los sentidos, al palpar, al arrastrarse, al sentir, al escuchar, lo que les da una dimensión diferente de lo que se percibe, tal como se ha comprobado, de forma que devino vital dentro del enfoque de trabajo, y de producción de lectura.

Esa mirada no depende solo de los otros sentidos sino también de las otras miradas y la monstruosidad del mundo.

La mirada, por lo tanto, solo existe en la medida en que podamos interpretar, conocer, aprehender y manifestar lo que se mueve a nuestro alrededor, por lo cual en las tres novelas es claro que la mirada y la ceguera constituyen un indivisible que hace de los personajes sujetos intérpretes, imbuidos en un entorno urbano del cual no pueden evadirse, en donde miran y son mirados, interpretan y son interpretados.

La ceguera, a partir de lo anterior, nos confirmó la necesidad de evasión y la imposibilidad de ver y dar cuenta de lo que se mueve alrededor de las personas, propio de ese mundo de irracionalidad del cual son objeto y partícipes. El mundo es la monstruosidad inevitable que provoca la ceguera, y surge precisamente porque los personajes han sido ciegos en relación con la monstruosidad de ese mundo, que solo les viene en toda su dimensión cuando pasan por el tamiz de la mirada.

En cada una de las novelas puede concluirse que existe una ceguera como forma de ver en cuanto se recurre a esta como evasión y, paradójicamente, como desconocimiento, pues se abre a una mirada, lo cual las une, pues siempre, en medio de la ceguera se ve (conoce, reconoce y desconoce) algo, a partir de la intelección, lo cual le confiere esa ascensión a la mirada.

Los ciegos, en la novela de Saramago, no ven, pero miran porque otorgan esa “carnosidad” al mundo en que se mueven; la Secta Satánica mira, aunque no vea porque su mirada se ha apoderado del entorno en el cual vive Fernando Vidal Olmos, el cual es capaz de mirar en los túneles oscuros y macabros, aun cuando no vea, porque palpa un mundo desconocido pero apre(he)nsible para él, tal como sucede en *Sobre héroes y tumbas* (1961), por lo que aplica una mirada sinestésica que insiste en ser interpretada y leída. Félix le enseña a mirar a Jerónimo cuando lleva a este a cerrar los ojos para dejar de ver y empezar a mirar un nuevo espacio hasta ese momento desconocido, de acuerdo con lo que ocurre en *Los Peor* (1995). La mirada está allí, dispuesta a emerger si se da el espacio y las condiciones para que surja:

“...en lo que se refiere a “las cosas”, la mirada misma “las envuelve, las viste con su carne”. No estamos aquí lejos de un “milagro” de *encarnación*: en cada mirada, una cosa se encarna en el mundo y en el sujeto. Tan grande es la mirada, que “envuelve, palpa, caza las cosas visibles”. La visión es “palpación por la mirada”.” (Assoun 2004: 118)

La ceguera y la mirada han resultado generadoras de significación y de interpretación, en tanto posibilitan una lectura de ese espacio en el cual confluyen lo grotesco y lo siniestro (desde la perspectiva kayseriana y freudiana, respectivamente) como manifestaciones de un entorno urbano actual.

La mirada y la ceguera juegan, en la relación de conocimiento-desconocimiento, un papel vital, pues el dejar de ver, el dar paso a la ceguera, es posibilitar la emergencia de un tipo de mirada, la cual incluso puede ser la lectura de un espacio no deseado, como lo es lo que el otro me devuelve, en este caso, una sociedad que margina y un San José decadente, en la novela de Contreras, una sociedad que apabulla, como ocurre en el texto de Saramago, y un mundo infernal, en donde víctima y victimarios interrelacionan y se destruyen en ese encuentro-desencuentro permanente, como sucede en *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Sábato.

En las tres novelas los personajes miran y son mirados, pero al mismo tiempo participan de una ceguera colectiva pues son también incapaces de dar plena cuenta de todo ese entorno en el cual se hallan, y en el que, lejos de vivir, se dedican a sobrevivir. ¿Acaso no es eso, al fin y al cabo, lo que cada uno hace? Los textos revelan una lucha, la batalla que la mayoría de las ocasiones va a ser la derrota de todos estos, inmersos en un mundo en el cual es la ceguera la manifestación predominante.

Las tres novelas tienden una mirada que horroriza, que funciona cada una en su dimensión, pero que comporta el miedo y el pavor que genera la urbe en medio de lo positivo y negativo que podamos hallar en ella.

La mirada, en las tres novelas, es una puesta en el tapete de esa muerte paulatina a la que se ven sujetos los individuos que transitan por ese interminable valle de sombras asfaltado. Ese vacío y esa carne de la cual habla Merleau-Ponty, que se halla en *Los Peor* (1995), que se encuentra en *Ensayo sobre la ceguera* (1995), entendida como la sustancia que impide el vacío total, es lo que contribuye a mostrar la monstruosidad en que se ha constituido una ciudad. Es la ciudad visible no deseada, pero que está allí, a partir de la mirada, y de la cual Fernando Vidal Olmos, en la novela de Sábato, es el mayor representante. Es la ciudad que existe porque recibe y devuelve la mirada permanentemente, y hace emerger el horror, el mismo que viven los personajes cada día envueltos en ese juego macabro que cada uno desempeña a su manera (o son obligados a jugar de determinado modo). Estos dan cuenta de los acontecimientos en los que se ven inmersos, de ese entorno, de ese mirado, en el cual van sucediéndose el pasado, el presente y el futuro como realidades bestiales propias del empobrecimiento, del desempleo, de la explosión demográfica, de la competencia (des)leal, de la crisis propia del país, y que se conjuga en el maremágnum en el cual se va deslizando Vidal Olmos, y con el que entra en contacto con los demás.

Es la ciudad como anti heroína que se desprende de las tres novelas, y que constituye lo que viene a representar el mundo fatídico de los personajes.

Cada uno de los personajes de las novelas, quiéranlo o no, va quedando marcado por una especie de abyección, de vileza, propia de ese desprecio y rechazo que sufre a causa de esa ceguera que le sobreviene, pero que paradójicamente hace emerger la verdadera ceguera en la cual hemos insistido: la de la sociedad represora, incapaz de dar

una salida y de procurar un mejor futuro, y es allí donde se manifiesta el absurdo como emergencia de un mundo en el cual es difícil vivir.

Igualmente, el lugar de la ceguera y la mirada en uno y otro texto, si bien tiene particularidades muy definidas para cada uno de ellos y no corresponde exactamente como un algo uniforme para las tres novelas, sí debe verse como un aspecto importante de recalcar, ya que nos presenta a personajes atribulados, sujetos a estructuras que los condicionan y los subyugan. En ciudades diferentes, pero igualmente hostiles, la construcción que cada uno hace de sí y en relación con los otros, los va conformando como sujetos símbolo. Es el nuevo mundo en el cual las derrotas y las represiones van tomando un lugar preponderante en la conformación de las relaciones sociales.

Las novelas pasan por el tamiz de una construcción en la cual los personajes viven lo horrendo, lo monstruoso, conviven con estos y son parte ellos mismos de esos elementos desfiguradores y degradantes que las ciudades correspondientes les van delimitando. Con base en ello, los ciegos ocupan, de acuerdo con algunos textos narrativos, ese espacio en donde se juntan lo terrorífico, como castigo, y lo siniestro, como lo que reviste a quien no ve. Las novelas trabajadas claramente describen ese universo en el cual se conjuga un espacio que constituye lo devastador que trae implícito el no ver, y quién percibe a ese otro carente. Como apunta Estramil, en “Infierno y paraíso de los ciegos”, estos son los representantes de un mundo de intolerancia y limitaciones en los que la sociedad es la gran marginadora, pero que deviene ridícula, y sin tener claro hacia adónde marcha. La ceguera es evasión ante lo insoportable del mundo e incluso es manifiesta de aquello que se queda sin ver (sin ser mirado). A la par de eso, la mirada permite hacer presentes otras dimensiones que escapan a la ceguera, y que hacen que haya detrás de esa mirada elementos o factores que no pueden ser vistos, de los cuales no se puede dar una explicación, pues quedan en la sombra.

Lo cierto es que lo monstruoso, y esto es inevitable, está en los propios personajes, como sujetos no solo fuente de la represión, sino también gestores de esa monstruosidad que los reduce. Ello confirma lo dicho a lo largo del desarrollo: la deformación es parte del ser humano mismo, pues es quien recibe, pero también reproduce esta, de la que se hace acreedor.

Es por lo anterior que la misma alteridad, esa ceguera y esa mirada que están en los tres textos como aspectos dominantes le permiten, a su vez, a esa sociedad uniforme y paradójicamente tan distinta, ir estableciendo lugares de encuentro y desencuentro en cada uno de los textos. Es lo que ocurre con aquellos que deben reducir su existencia al ámbito de una pensión en la cual se trabaja predominantemente en oficios relacionados con la prostitución, y que les impide desafiar las barreras de la permisibilidad social, aun cuando esa misma sociedad viva permanentemente cruzando el límite hacia ellos, lo cual les permite la subsistencia. Es lo que pasa con quienes se mueven como parias en la superficie social y se construyen como “personas” día con día, y marginan a quienes igualmente transitan en esa superficie, pero no cumplen con su función de personas, por lo cual son rechazadas.

Esa “limpieza” social es la causa de las desigualdades, que permite que en medio de una sociedad en la cual unos sujetos se ven sacudidos por una especie de ceguera no solo física sino metafórica, pues se niegan a “mirar” la realidad de lo que ocurre, se fundamente un paso a la injusticia, al rechazo, a la coacción a quienes se ven de pronto separados de la “normalidad”, por lo cual son empujados a la cárcel, al manicomio, a la periferia, al infierno mismo. Es por ello que, en definitiva, en las tres novelas los sujetos terminan, por lo tanto, convirtiéndose en alteridad para los otros, tal como esos otros igual se convierten, a su vez, en alteridad de aquellos que en principio han dado lugar a esta.

Es importante recalcar el hecho de que entre los múltiples enfoques que el texto literario posibilita, ciertamente estas tres novelas generan una lectura cargada de razones simbólicas manifiestas en cada una de ellas: la ceguera y la mirada como semas de significación tan fuertes que desprenden un abordaje potencial de carácter político (entendido el término en tanto relaciones sociales); es decir, la injusticia, el desamparo, la soledad, la crueldad, la explotación, el rechazo, no son solo manifestaciones propias de los individuos, sino también fenómenos muy conectados con políticas sociales y gubernamentales desde las cuales se entienden ciertos paradigmas de comportamiento, que inhiben las relaciones de unión de los sujetos y fomentan las diferencias, lo cual resulta estratégico dentro de “la educación social” que se le confiere o brinda a cada uno en sociedad. Aún más: en lugares clave, de los cuales podría, y de hecho debería surgir gran poder de conjunto entre los miembros del grupo, en los cuales la concentración de

grandes núcleos poblacionales emitirían una fuerza considerable en tanto voz y con actos generadores de bien común, notamos mayor desunión, pues la programación social no permite la conjunción “peligrosa” de esas potenciales fuerzas. En cada una de las novelas existen elementos suficientes que redundan en la imposibilidad de este acercamiento.

El no ver en una novela como *Los Peor* (1995), en definitiva, se puede convertir en una forma de evadir la monstruosidad social, tal como ocurre con Félix, quien desde ese punto de vista adquiere un poder que lo pone por sobre los demás, sujetos a la insoportable presencia de un San José decadente.

En la novela *Ensayo sobre la ceguera* (1961), la no visibilidad física reestructura la concepción del poder, pues tiende a limitar a los hombres y mujeres, pero de igual manera, a algunos los empodera, tal como se percibió en el caso de los ciegos que asumieron el mando dentro del manicomio. Aun así, el manejo de la vista física por parte del pequeño grupo les da la posibilidad de no deshumanizarse por completo, lo cual también reafirma el hecho de que el poder no se pierde del todo con la vista sino que esta confiere un lugar de privilegio si se explota tal como estos lo hicieron.

En *Sobre héroes y tumbas* (1961), y más específicamente en “Informe sobre ciegos”, la no visibilidad, la ceguera que enfrentan los personajes contrapuestos a la Secta de los ciegos, los pone en clara desventaja en relación con estos, pues Vidal Olmos deja manifiesto el hecho de que el poder lo posee esta, en la cual la ceguera física es más un impulso que una limitación, pues se convierte este grupo en el detentador del poder.

La historia de las grandes ciudades tiene como panorama básico el relacionado con severas problemáticas ocasionadas por la sobrepoblación, el desempleo, la soledad, el desorden, la falta de recursos necesarios para enfrentar la vida de una manera digna, la carencia de agua, electricidad, la contaminación, la prostitución, así como la drogadicción, disolución de los grupos familiares, la fragmentación de las relaciones y de los sujetos, la emergencia de nuevos valores, la crisis de los actuales, la sobrepoblación, el caos imperante, una nueva anarquía, un mundo de posmodernidad que afecta la totalidad de las relaciones, el deterioro en las propias relaciones que se circunscriben a los sujetos, un mundo más agresivo tanto para hombres, mujeres, niños, niñas, ancianos y ancianas. Es un entorno en el cual las diferencias se vuelven más

marcadas. Las ciudades terminan convirtiéndose en una especie de selva en la cual va a imperar la ley del más fuerte, y en el que aquellos más débiles o desprovistos para enfrentar las adversidades que la propia sociedad les va presentando, terminan en el ámbito de la marginalidad y el olvido. Se convierten en los grandes parias sociales. Es una constante de los tiempos actuales, en la cual el ser humano como tal deja de tener la importancia que la historia le ha revestido y se convierte en un ser más expuesto al ir y venir que circunscriben las propias leyes sociales. Desde ahora cabe especular con lo que podría darse en otros espacios urbanos, y en otras latitudes.

En las tres, los espacios significan. Ello por cuanto cada uno de esos entornos responden en gran medida a lo que representa el acontecer interior de los propios personajes, por lo cual exterior e interiormente establecen una relación de correspondencia que hace significar. Lo cierto es que cada uno lo hace a su manera, por lo cual estos tres laberintos funcionan de manera particular, privilegiando el mero entorno como represor, hasta enfatizar en la monstruosidad que los caracteriza como personajes y que evidencian hacia fuera, “prostituyendo” ese espacio que los contiene.

A partir de lo indicado debe concluirse, por lo tanto, que cada una de las ciudades apuntadas, a pesar de sus diferencias lógicas, son fruto de los entornos producidos o derivados del capitalismo tardío que repercute en las diversas ciudades en la actualidad. En medio de ellas los personajes se convierten en el resultado último de estas, con sus lógicas consecuencias.

Esa difuminación de lo idílico en los tres espacios novelados hace que, por ejemplo, en Saramago la bestialización (en términos del proceso degradante) que se va posesionando de los personajes los convierta en seres que en poco difieren del nivel de las demás criaturas que deambulan hambrientas, tales como los perros, los gatos o las ratas. Unos y otros se alimentan de desechos, tal como ellos mismos parecen ser desechos en medio de un mundo agresor. Ello, claro está, no implica una construcción despreciable del ámbito animal, sino una diferenciación entre el espacio humano y el de estos, lo cual es leído como un proceso de degradación para quienes se han construido desde la “racionalidad”. Es lo que ocurre en *Sobre héroes y tumbas* (1961) como proceso de equiparación entre ser humano y animal. Es la desaparición del espacio idílico en *Los Peor* (1995), que viene a reafirmar el proceso de marginalidad de los personajes.

A pesar de esto, en cada una de las novelas confluye la resistencia de los personajes, con sus debilidades y fortalezas. A pesar de la casi inevitable derrota que los subyuga, estos, como Jerónimo, como Vidal Olmos y Martín, como el pequeño grupo de innostrados, resisten en ese espacio de lucha constante, y algunos incluso logran vencer o sacar mejores réditos que otros. Es la batalla contra el entorno.

El enfoque que de las tres novelas se ha hecho, sin necesidad de efectuar una lectura obligada, puesto que efectivamente es el mundo predominante en estas, provoca que el fantasma del pesimismo y de la enajenación haya sido el factor dominante; de allí el peso que se desprende de nuestras conclusiones.

Si bien el espacio de la ciudad no siempre es trágico, sino que en medio de este existe la creación, la producción, los encuentros, las posibilidades de acercamientos, y de hecho en las tres novelas es factible encontrar esto, también está por lo demás reiterar que el predominio de esos elementos positivos no existe, pues la abrumadora presencia de un mundo de desencanto termina por abrirse paso, lo cual no implica forzar a una lectura de pesimismo, sino hacer aún más visibles conductas humanas que terminan por imponerse.

Lo urbano es elemento esencial en estas tres novelas en particular, a partir del cual se desprende la soledad del ser humano y su degradación, pasando por el tamiz de la ceguera existencial que lo recubre y que lo enajena como tal, y que lo hace caer en lo grotesco como una conducta y un vivir que lo van degradando.

Encontramos que la ciudad tiene como característica la alienación que produce en el ser humano, lo que la convierte en un espacio represivo. Si tal ciudad está compuesta no solo por los edificios, por la infraestructura en general, sino que como espacio urbano comporta a los sujetos, eso nos explica el hecho de que Vidal Olmos sea un sujeto marginal a causa de la represión de la que es presa, pero de la cual también es participe. Nos explica el hecho de que Jerónimo sea un sujeto marginal, víctima de la represión, en la novela de Contreras, y nos reafirma el hecho de que los innostrados en la novela de Saramago, sean sujetos que participan en la urbe como sujetos de represión, de un medio que los subyuga y los reduce, los bestializa.

La ciudad, entonces, es tema importante en *Los Peor*, en *Sobre héroes y tumbas*, y en *Ensayo sobre la ceguera*. Son los desarraigados, presentes en la literatura universal. La soledad resulta el principal derivado de ello, aun en medio de las

multitudes. De hecho, señala Sánchez, en "La novela social", del libro *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (1976), que el burdel, como tema general, es ya un *leitmotiv* en este tipo de literatura, lo cual se confirma en la novela de Contreras. Es un mundo despiadado, pleno de violencia el que hemos de encontrar en estas novelas, pues esos desarraigados buscan sobrevivir o vivir a su manera. Han devenido personajes en su mayor parte fracasados. Tal como se percibe en la novela de Sábato, los personajes se manifestaron desde desgarradores espacios individuales y sociales, lo cual redundó en el tema de la soledad como marca predominante.

Por lo anterior, es inevitable concluir que en las tres novelas el espacio en el cual se mueven los personajes es un mundo laberíntico, signado por el horror del encierro y de la imposibilidad de la escapatoria, como una especie de entorno infernal del cual todos, paradójicamente, expían con horror sus propios crímenes y acciones. Ellos son personajes que devienen en metáfora del infierno que constituye cada una de las tres ciudades, lugares de castigo y de revelación de lo que han ocasionado ellos mismos.

En las tres novelas el tema de la enajenación adquirió una preeminencia importante, pues los personajes se presentan no aferrados, sino atrapados en un mundo en el cual las estructuras, los valores, los cánones parecen no ajustarse a sus vidas, sino que, al serles ajenos, los deja por fuera de las reglas que otros manejan o a las cuales se adecuan. Esto hace que se hayan manifestado como marginales, pues no corresponden a ese sistema establecido, por lo cual "no son"; parecen no existir en tanto no hayan cumplido con lo prefijado.

El hecho de que las condiciones que los hayan llevado a una situación de derrota no obedece a un mismo proceso, sino a condiciones particulares en cada una de las novelas, pues la ceguera que soportaron los personajes en la novela de Saramago, no los ha orientado o empujado hacia el mismo derrotero por el cual han debido transitar los de la novela de Sábato, en la cual las condiciones de la ceguera y la no ceguera fueron otras, en un mundo en el que los hombres y mujeres desde el inicio mismo de esta se hallaron sujetos a una derrota existencial manifiesta, casi inevitable, de la que no pudieron evadirse; mientras que en la novela de Contreras, la lucha entre la marginalidad y el discurso imperante es lo que delimitó la enajenación y derrota de unos en contra de otros, en cuanto quienes ejercen el poder de represión, de marginación

sobre los otros, establecieron un rechazo tajante a quienes quedaron en el umbral de la pobreza: los desahuciados sociales.

Queda clara la interpretación y la reproducción de lo que significa la expulsión. Es precisamente perder lo humano, pero quedar vinculado en ese mismo humano desde la parcialidad.

En las tres novelas hallamos sujetos trágicos, en medio de mundos que marchan hacia la globalización pero que terminan “tragando” de manera muy particular a cada uno en su espacio y en las condiciones propias de cada texto. Resultan corazones derrotados en esos mundos urbanos devastadores. Son sujetos sometidos y esclavizados en cada una de las novelas a causa, en gran medida, de sus propios actos. Sujetos en plena decadencia, insertos en ese mundo de la ciudad, que ha sido, a su vez, producto de las relaciones entre los individuos.

Jerónimo Peor, Fernando Vidal Olmos, la mujer del oculista, apenas resultan ser tres de los personajes predominantes en cada una de las novelas, sujetos centrales de una desposesión en la cual se ven insertos y de la que son partícipes en la medida en que les es conferido un lugar de actuación en un entorno social que los antecede, los precede, los reduce.

Tres espacios novelados en los cuales se construye un destino que los propios personajes contribuyen a alimentar, a nutrir, pues si bien el entorno en el cual se mueven se convierte en un espacio de enajenación y rechazo, los actos de hombres y mujeres tampoco les posibilita una salida. El egoísmo en los personajes de la novela de Saramago, lejos de darles un espacio de lucha, los bestializa. En la novela de Sábato, un mundo fragmentado, caótico, en crisis, aun cuando los ahogue poco a poco, también ha resultado producto de sus actos, incapaces de intentar una escapatoria, una salida y una transformación necesaria. De igual manera, en la novela de Contreras, si bien los personajes marginales han permanecido en el ámbito de la exclusión, también debe verse ello como un producto de su asimilación como monstruos, pero también del rechazo impuesto por los otros, quienes los han ubicado en ese plano de marginalidad. Es la monstruosidad construida desde sus propias entrañas, y el resultado lógico de ella.

La perspectiva del narrador llevó a delimitar lecturas muy particulares, pues en la novela de Contreras se manifestó un predominio de las acciones a partir de los sujetos y su entorno, con carencia casi total de interiorización de los personajes, mientras que

en *Ensayo sobre la ceguera* (1995), si bien la relación de estos con el entorno es muy marcada, existe una mayor manifestación de la interioridad de los personajes, los cuales manifiestan su “ser” a partir de ese ambiente en el cual se han construido. A diferencia de estas dos novelas, la de Sábato es predominantemente novela de interiorización de personajes en sus conflictos psicológicos, por lo cual ya no es el medio el que “construye” los vacíos existenciales de los personajes, sino que estos vacíos existen ya en cada uno, y el entorno es la forma en que parece manifestarse. Novela fuertemente psicológica, inserta aún en ese periodo existencial que marcó los primeros textos de este escritor argentino. En otras palabras, en las dos primeras, el medio impone las condiciones, mientras que en la última parece responder a la decadencia que impera en cada uno de los personajes, y que lleva a las particularidades propias de cada una de ellas, y a sus diferencias de enfoque.

Jerónimo deviene en personaje patológico socialmente, lo mismo que Fernando Vidal Olmos, y algunos de los personajes de la novela de Saramago. Es el entorno quien los condujo, y que los enajenó en medio de su realidad. Es por ello que, lejos de circunscribirse a algunos pocos personajes, este fenómeno patológico pudo derivar en una manifestación colectiva, pues fue parte de un contexto histórico-objetivo, más que subjetivo, como ha de apuntar Kofler, del cual incluso se puede definir lo grotesco como:

“...el “ardid de la razón” y constituye un medio perfecto para reflexionar “sistemáticamente” sobre el hombre alienado, sobre el mundo alienado “es decir, sobre el mundo de lo horrendo...” (Kofler 1972: 72)

La interrelación desemboca en un acoplamiento dentro de las estructuras sociales, lo cual invisibiliza al sujeto, pero igual se convierte en un rechazo o readaptación a ese mismo entorno, con las características *sui generis* de cada uno que se “des adapte”, lo cual trae también una evidente invisibilización, pero en otro plano, que puede derivar en la calificación de la locura, o del encerramiento de aquellos que actúen de una manera diferente dentro del colectivo, en tanto son transgresores (Jerónimo, por ejemplo, o Vidal Olmos).

Los personajes de las novelas se presentan tal cual son, sin ocultar su lado horrendo, lo cual reafirma la “normalidad” de lo anormal. Los sujetos se repliegan en sí mismos, y construyen su subjetividad, su propio mundo interior. Ello representa el

rechazo o la defensa ante la represión del mundo en el cual se mueven, por lo cual adoptan una actitud de interiorización, que puede contribuir también a su propia enajenación, pero que al menos es una forma de enfrentar lo que se mueve en su alrededor (17).

No es que lo trágico y la derrota hayan sido el rumbo de nuestra búsqueda, sino que son factores centrales en las tres. La ensoñación de Jerónimo y su esperanza no logrado encontrar espacio en el ánimo de los demás. La solidaridad del pequeño grupo que propugna por salir adelante en la novela de Saramago, aun cuando se mantenga hasta el final, defendiendo su humanidad, y la dignidad de cada uno, no pudo derrotar el pesimismo que los demás construyen alrededor de estos, hasta convertirlos en seres avasallados. La conducta enfermiza de Fernando Vidal Olmos es apenas la punta de la enfermedad del mundo en que se mueve, lugar para el cual no existe casi la honestidad, con excepción quizás de Marcos o de Martín, y en algunos momentos de la propia Alejandra, o incluso de la tenacidad de los soldados que luchan por defender el cadáver del general Lavalle, de forma que no sea escarnecido por el ejército enemigo; no obstante, tales luces no son suficientes en medio de la inmensa oscuridad que recubre el derredor de estos, y que termina por tragárselos.

En las tres novelas se percibe la literatura del absurdo, entendida como decadencia, como un sin sentido que va tomando forma a lo largo del desarrollo de cada una: la degradación de los personajes en la novela de Saramago y su decadencia en el plano de lo humano y lo afectivo; la injusticia y la marginalidad que sufren los personajes de la novela de Fernando Contreras, víctimas de una sociedad represora; el sinsentido manifiesto de los personajes en la novela de Sábato, con excepción de los soldados que buscan proteger el cuerpo casi podrido de su líder, lo cual, a su vez, raya en lo grotesco.

Lo grotesco da paso a un mundo en decadencia, a un mundo absurdo en el cual las diferencias siguen siendo la norma de las relaciones y el resultado de procesos de incomunicación que enloquece, que aliena, que vuelve los espacios ominosos y que repercute en sujetos como Vidal Olmos, como Polifemo y Jerónimo, como la abuela que se alimenta de carne cruda o los ciegos que zanja sus diferencias a golpes. Es un mundo pleno de incoherencia y de vacíos, ilógico...el mundo de las relaciones imperantes, de sociedades degradadas (18).

Lo grotesco, entonces, queda muy ligado con lo que representa lo ominoso freudiano, en tanto sombrío o umbrío. Es el *unheimlich* como "...todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz" (Schelling, citado por Freud, en "Lo ominoso" s.f.: 224). Ello por cuanto el horror que se oculta detrás de la supuesta armonía, en algún momento es irrefrenable y emerge, y vuelve violentos a quienes se han movido en un espacio aparentemente tranquilo, como ocurre en la novela de Saramago, en la cual la cárcel es la emergencia de ese grotesco, de eso ominoso que había estado oculto, y que la mayoría desconoce.

Lo mismo ocurre en la novela de Contreras, en la cual la "normalidad" se teje desde cierta estructura, que se obstina en ocultar el lado oscuro de ese urbano, pero que todos saben que allí está, y que incluso es fuertemente frecuentado, a la par de la monstruosidad propia de Polifemo, la que se insiste en esconder por parte de los mismos habitantes de la pensión, pero que finalmente sale a flote, y lejos de convertirse en un revelador de lo que significa el peligro patente de los agro químicos, termina convirtiéndose en un "caso médico", lejano a las verdaderas consecuencias que ello comporta. Y qué decir del texto de Sábato, en el cual lo monstruoso, lo grotesco, la presencia de lo ominoso se ha hecho patente en la figura de Vidal Olmos, el cual desenmascara el horror de la sociedad, y lo simboliza. Lo oculto sale de las sombras y se revela (y se rebela). El espacio de lo urbano es ciertamente revelador y clave para hacer manifiesta toda la bestialidad que un entorno como este puede contener, y en el cual cada uno de los sujetos que en él transita es susceptible de convertirse en un ser de características monstruosas. El germen se mueve en él.

Lo siniestro, ese abyecto y monstruoso que subyace en algunos textos literarios, se presenta en los tres textos. La luz y la oscuridad propias de los personajes ciegos y videntes, hacen que quienes ven no miren, y quienes miran, no necesariamente vean. Si Jerónimo ve y mira, si la esposa del oftalmólogo ve y mira, y si Fernando Vidal Olmos en algunos momentos ve y mira, lo cierto es que esa interrelación no se extiende particularmente a los otros personajes, envueltos en una ciudad de Buenos Aires en crisis profunda, en una San José de diferencias palpables y en una ciudad portuguesa en la cual hombres y mujeres se funden y confunden, se interrelacionan y chocan permanentemente. Empero, esta metáfora siniestra, que engloba las tres novelas, ese horror que los cobija, y que los impulsa a interrelacionarse, pero al mismo tiempo a

evadirse, hace que desde ese punto de vista las tres novelas establezcan diversos elementos de asimilación.

En cada una de las novelas, lo siniestro aparece de manera muy particular, pues en la novela de Saramago se desarrolla de forma vertiginosa, por lo que todos los personajes, como uno solo van mostrando el horror y viviéndolo a su manera. En el texto novelado de Sábato, lo siniestro se centra en la figura de la ciudad y su diálogo con Vidal Olmos, por lo que adquiere una focalización distinta, de menor movimiento en relación con la novela del portugués. En la de Contreras, en cambio, la mirada es muy estática, pues es la relación directa entre la ciudad y los personajes, en medio de la monotonía de los acontecimientos, por lo que se vuelve lenta, repetitiva, casi predecible.

Lo cierto es que en las tres el movimiento de lo siniestro y la mirada no corresponde, pues cada una lo manifiesta, como se ha visto, de forma particular. La lentitud y la rapidez son manifestaciones diversas, pero que no escapan, en medio de esos acontecimientos que viven los personajes, de construir y hacer patente que, en definitiva, los espacios monstruosos derivan de ellos mismos y de su devenir en ese mundo que los contiene, los sostiene, los construye, y se construye con ellos.

En la novela de Sábato los personajes viven segmentados en cuanto a las relaciones con los otros. Lo mismo puede decirse de la novela de Contreras, en lo que se refiere a la segmentación o fragmentación de los personajes. El conflicto entre unos y otros es el resultado obvio, producto de situaciones que ahogan. Las diferencias sociales y económicas terminan por diluirse, de forma que los personajes de la novela de Saramago se ven sumidos en la desgracia propia de un mundo en el cual la ceguera blanca los va poseyendo, y los iguala en la degradación. La ceguera, desde ese punto de vista, resulta simbólica de la degradación, de esa irracionalidad que se empodera de la urbe y los contiene a todos.

El ensayo, en la novela de Saramago, ha devenido apenas una excusa para manifestar la crisis y evidencia la situación de una sociedad que se ha negado a “ver” tal caos, pero que ahora lo “percibe”, lo “contempla”, lo “mira”, lo “ve”, y además le es devuelta esa mirada desde la óptica de la otredad, cargada de violencia, de desapego; de ahí la disolución de los grupos familiares nucleares, para dar paso a la construcción de nuevos núcleos, un poco como sucede en *Los Peor* (1995) y de igual forma en *Sobre*

héroes y tumbas (1961), en donde las relaciones entre los seres humanos van perdiendo asidero a lo largo de sus vidas en el espacio de la ciudad, en donde se desarrolla el texto.

Los personajes están signados por el espacio de la otredad, clara en las novelas de Saramago y Sábato, en donde la ésta ha ocupado una dimensión apabullante y se ha sobrepuesto a la dignidad de cada uno de los personajes. Jerónimo no es otro por sí mismo, sino porque existe quien le da ese rango, pero igualmente ese otro que se *construye* desde la mismidad con otros es también el otro para Consuelo Peor y las muchachas, con la excepción del momento en que son “visitados”, y la diferencia deja su espacio más allá de las paredes, pues en definitiva, es durante los encuentros y desencuentros en donde más fácilmente se construye la mirada (como posibilidad que borra de diferencias, lo cual no obvia su existencia como marcadora también de estas), y se borran las grandes divergencias:

“La dueña ya se sabía todo eso de memoria y sabía hasta los pormenores del oficio aunque nunca hubiera ejercido: conocía muy bien los pormenores de la cotidianidad de sus muchachas y se reía de los documentales de los noticiarios que anunciaban con bombos y platillos “La verdad sobre las mujeres de la calle”, filmados con autocensura, mojigatos y tergiversadores de lo que ellas compartían con el resto del género humano. Lo que ellas hacían de noche, por las calles o en las pensiones, eso ya lo sabía todo el mundo, pensaba ella, pero nunca las filmaban desayunando un día libre en sus casas, o una tarde tranquila con lluvia o sin ella, simplemente leyendo una revista de chismes, hablando por teléfono, o recibiendo una mala noticia.” (Contreras 1995: 122-123)

La literatura ha permitido afirmar su espacio dentro de la discusión propia del entorno y la textualidad de tres novelas. El espacio de lo novelado no es ajeno a lo que representan los grandes acontecimientos, positivos o negativos, de las diversas sociedades, lo cual viene a arrojar una luz en relación con esos entornos distintos, y a poner en discusión las relaciones de cercanía o divergencia que esos espacios han manifestado en nuestro caso. Sin importar el entorno referenciado, lo importante es que estos textos han puesto puntos en común en lo relacionado con la monstruosidad social, con la marginalidad, con la soledad, con la interacción de la que participan hombres y mujeres en el mundo de las últimas décadas del siglo XX e inicios del siglo XXI. Es la sociedad actual y las incidencias del mundo moderno en el espacio urbano.

Finalmente, en las tres novelas, historia (contexto) y literatura parecen caminar de la mano, pues el “verosímil” aborda la problemática que no solo aqueja a los personajes metafóricos, a los sujetos de ficción, sino que responde, simbólicamente, a lo que representa el espacio de las ciudades degradadas, inmersas en la crisis que trae el capitalismo tardío, y que tiene sus claras repercusiones en la sociedad. Ese absurdo que parece subyacer en los tres textos, termina convirtiéndose en una ominosa realidad, o podría convertirse en tal, de forma que las novelas confirman una interrelación que igualmente las enlaza, y en la cual hombres y mujeres, personajes de novela, muy cercanos ahora a nuestros hombres y mujeres de carne y hueso, parecen tomarse de la mano e iniciar, ahora más que nunca, un diálogo palpable, manifiesto, necesario e inevitable.

Bibliografía

Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía* (actualizado y aumentado por Giovanni Fornero). Cuarta edición en español. Fondo de Cultura Económica. México, 2004.

Abudara, Óscar et alii. *Argentina, psicoanálisis, represión política*. Ediciones Kargieman. Buenos Aires, 1986.

Adoum, Jorge Enrique. “El realismo de la otra realidad”, en *América Latina en su literatura*. Séptima edición. Editorial Siglo XXI. Méjico, 1980. Páginas 204-216.

Aguiar e Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la literatura*. Editorial Gredos. Madrid, 1972.

Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Editorial Gredos. Madrid, 1986.

----- . “Los buscadores de la utopía: La significación novelesca del espacio latinoamericano”. Monte Ávila Editores. Caracas, 1977. Páginas 10-18.

----- . “El desafío de la identidad múltiple en la sociedad globalizada”, en VIII Congreso de la Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe (FIEALC). Modernización e identidad en el marco de los procesos de globalización. Talca, Chile, 1997. Páginas 1-26.

----- . “Del espacio mítico a la utopía degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana”, en *La ciudad y sus historias*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, 1999. Páginas 23-43.

----- . “¿Espacio mítico o utopía degradada? Por una geopoética de la ciudad en la narrativa”, en *Espacio literario y fronteras de la identidad*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, 2005. Páginas 89-116.

Alegría, Fernando. "Antiliteratura", en *América Latina en su literatura*. Tercera edición. Editorial Siglo XXI. Méjico, 1976. Páginas 243-258.

Ali-, Sami. "Espacio y visión. De la deficiencia visual", en *El cuerpo, el espacio y el tiempo*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1993. Páginas 143-174.

------. "Espacio y proyección. De la teoría de la perspectiva en Alberti (siglo XV)", en *El cuerpo, el espacio y el tiempo*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1993. Páginas 175-195.

Alvarenga Venutolo, Patricia. *De vecinos a ciudadanos*. Editorial Universidad de Costa Rica y Editorial de la Universidad Nacional. San José, Costa Rica, 2005.

Appadurai, Arjun. "Disyunción y diferencia en la economía cultural global", en revista *Criterios*, La Habana, número 33, 2002. Páginas 14-41.

Arari, Roberto. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, de Lacan: una introducción*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1987.

Arias, Juan. *José Saramago: el amor posible*. Tercera edición. Editorial Planeta. Barcelona, 1998.

Arriarán, Samuel (coordinador). Vanina A. Papalini. "La ciudad latinoamericana como espacio multicultural: posibilidades para una hermenéutica analógica", en *La hermenéutica en América Latina: analogía y barroco*. Editorial Itaca. Méjico. D.F., 2007. Páginas 83-93.

Pescader, Carlos. "Hermenéutica analógica, historia y política", en *La hermenéutica en América Latina: analogía y barroco*. Editorial Itaca. Méjico. D.F., 2007. Páginas 95-116.

Arroyo, Anita. "Ernesto Sábato: culminación de la literatura fantástica", en *Narrativa hispanoamericana actual*. Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico. Barcelona, 1980. Páginas 239-256.

------. "La novela de la ciudad", en *Narrativa hispanoamericana actual*. Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico. Barcelona, 1980. Páginas 257-318.

Assoun, Paul-Laurent. *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 2004.

Avellaneda, Andrés. "Novela e ideología en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato", en *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y tomas de posesión*. (tomo III). Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela, 1997. Páginas 784-803.

Avilés, René. *El mejicano y la coprolalia*. Editorial Libros de México. México, D.F., 1965.

Azofeifa, Isaac Felipe. "Ernesto Sábato y la problemática existencial", en *Literatura hispanoamericana contemporánea*. Segunda reimpresión. Editorial lunes. San José, Costa Rica, 1985. Páginas 79-93.

Bajtín, Mijail. "La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes", en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (traducción de Julio Forcat y César Conroy). Editorial Alianza. Madrid, 1987. Páginas 273-331.

------. "El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski", en *Problemas de la poética de Dostoievski* (traducción de Tatiana Bubnova). Fondo de Cultura Económica. México, 1986. Páginas 144-252.

Barach, Moshe. *La cieguera: Historia de una imagen mental*. Editorial Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 2003.

Benjamín, Walter. "Sur quelques temes baudelairiens", s.f, s.l.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Segunda edición corregida. Editorial Porrúa. México, 1988.

Bermúdez, Manuel. "Lo mejor de Los Peor", en Suplemento Los Libros, *Semanario Universidad*. Febrero, 1996. Página 3.

Birmingham, David. "La dictadura y el imperio africano" y "La democracia y la comunidad europea", en *Historia de Portugal*. Cambridge University Press. Cambridge, 1995. Páginas 217-271.

Bodni, Osvaldo "El analista, su identidad y su entorno", en *Argentina, psicoanálisis, represión política*. Ediciones Kargieman. Buenos Aires, 1986. Páginas 131-136.

Bolívar, Teolinda. "Los asentamientos urbanos en precario", en *Lo urbano: teoría y métodos*. EDUCA. San José, Costa Rica, 1986. Páginas 185-205.

Bourdieu, Pierre. "La génesis social de la mirada", en *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Tercera edición. Editorial Anagrama. Barcelona, 2002. Páginas 458-469.

Braunstein, Néstor. "Nada que sea más siniestro (*unheimlich*) que el hombre", en *A medio siglo de El malestar en la cultura*. Quinta edición. Editorial Siglo XXI. Méjico D. F. Páginas 191-228.

Burgués, Rod, Marisa Carmona y Theo Kolstee. *Neoliberalismo y estrategias urbanas. Países en desarrollo*. S.I. S.f.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Editorial Milenium. Madrid, 1999.

Campa, Ricardo. "Ernesto Sábato", en *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra*. (Editor Helmy F. Giacomán). Editorial Anaya. Madrid, 1973. Páginas 259-272.

Campos, Jorge. "Sobre Ernesto Sábato", en *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra*. (Editor Helmy F. Giacomán). Editorial Anaya. Madrid, 1973. Páginas 395-406.

Campra, Rosalía. "Un espacio para el mito", en *América Latina: la identidad y la máscara*. Editorial Siglo XXI. Méjico D. F., 1987. Páginas 49-63.

Cardona Cooper, Rodolfo. "Balance esperpéntico: *Los Peor* de Fernando Contreras Castro", en *Áncora, La Nación*. 17 de marzo, 1996. Página 4.

Caribe (FIEALC). *Modernización e identidad en el marco de los procesos de globalización*. Talca, Chile, 1997. Páginas 1-26.

Castillo, Abelardo. "Sobre héroes y tumbas", en *Homenaje a Ernesto Sábato: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. (Editor Helmy F. Giacomán). Editorial Anaya. Madrid, 1973. Páginas 219-230.

Castro-Gómez, Santiago. "Latinoamericanismo, modernidad, globalización: Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón", en <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/castroG.htm>

Castro Gómez, Santiago. "Los desafíos de la posmodernidad a la filosofía latinoamericana", s.l., 1995.

Catania, Carlos. *Sábato: entre la idea y la sangre*. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica, 1973.

Caudet Yarza, Y. *Diccionario de mitología*. Edimat Libros. Madrid, 1998.

Chambers, Iain. "Ciudades sin mapas", en *Migración, cultura, identidad*. Editorial Amorrortu. Avellaneda, 1995. Páginas 127-155.

Chompré, Pierre. *Diccionario abreviado de la fábula*. Miraguano Ediciones. Madrid, 1995.

Cersósimo, Emilse Beatriz. "*Sobre héroes y tumbas*": *de los caracteres a la metafísica*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1972.

Coddou, Marcelo. "La teoría del ser nacional argentino en "Sobre héroes y tumbas"", en *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Editorial Anaya. Madrid, 1973. Páginas 104-125.

Contreras Castro, Fernando. *Los Peor*. Ediciones Farben. San José, Costa Rica, 1995.

------. "Un peor hace cien", en *Áncora, La Nación* . San José, 17 de marzo, 1996. Página 1.

Costa Horácio. *José Saramago: el periodo formativo*. Fondo de Cultura Económica. Méjico, D.F., 2004.

D'Alessandro, María Elena. *La novela urbana en Latinoamérica durante los años 1945 a 1959*. Editorial Fundación CELARG. Caracas, Venezuela, 1994.

Dapaz Strout, Lilia. ""Sobre héroes y tumbas": Mito, realidad y superrealidad", en *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra* (Editor Helmy F. Giacomán). Editorial Anaya, 1973. Páginas 359-373.

------. "Sobre héroes y tumbas: misterio ritual de purificación. La resurrección de la carne", en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Taurus. Madrid, 1976. Páginas 197-235.

Dávalos, Baica. “Sobre héroes y tumbas”, en *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra*. (Editor Helmy F. Giacomán). Editorial Anaya. Madrid, 1973. Páginas 385-393.

Dellepiane, Ángela. ““Sobre héroes y tumbas”: Interpretación literaria y análisis estructural”, en *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra*. (Editor Helmy F. Giacomán). Editorial Anaya, 1973. Páginas 29-103.

Devés Valdés, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX: entre la modernización y la identidad* (tomo III). Editorial Biblos. Buenos Aires, 2004.

Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Primera reimpresión. Editorial Manantial. Buenos Aires, 2006.

Donoso, José. *El obscuro pájaro de la noche*. Novena edición. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1988.

Durán, Manuel. “Ernesto Sábato y la literatura argentina de hoy”, en *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra* (Editor Helmy F. Giacomán). Editorial Anaya, 1973. Páginas 207-218.

Enríquez Criccal, María. “Regards sur la ville: *Los Peor*, de Fernando Contreras”, en *América Cahiers du Criccal. Les nouveaux réalismes 1 série*. Presses de la sorbonne nouvelle. Número 23. s.f.

Entel, Alicia. “La comunicación de la crisis en la cultura urbana. Los principios en movimiento. Expresiones de movimientos sociales”, en *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*. (Silvia Delfino, compiladora). Buenos Aires, 1993. Páginas 111-118.

Estramil, Mercedes. "Infierno y paraíso de los ciegos", en *El País Cultural. Ciencias, artes y letras*. Año IX, número 155. Montevideo, Uruguay. Páginas 8-9.

Featherstone, Mike. "Culturas urbanas y estilos de vida posmodernos", en *Cultura de consumo y posmodernismo*. Editorial Amorrortu. Avellaneda, 2000. Páginas. 160-184.

Fernández Christlieb, Pablo. *La sociedad mental*. Editorial Anthropos. Barcelona, 2004.

Fernández Moreno, César. "El caso Sábado" (1970), en *Nueva novela latinoamericana: la narrativa argentina actual* (tomo II). Editorial Paidós. Buenos Aires, s.f.

Florián, Víctor. *Diccionario de Filosofía*. Segunda reimpresión. Editorial Panamericana. Bogotá, 2003.

Fragomeno, Roberto. *Intelectuales: el obstáculo de los espejos*. Ediciones Perro Azul. San José, Costa Rica, 1999.

------. *Las tribulaciones de la mirada. La lógica del castigo de los mercaderes, los financistas y los inspectores*. Ediciones Perro Azul. San José, Costa Rica, 2003.

Freud, Sigmund. "La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis" (1910), en *Obras completas* (volumen XI). Editorial Amorrortu. Buenos Aires, 1986.

------. "Lo ominoso" (1910), en *Obras completas* (volumen XVII). Editorial Amorrortu. Buenos Aires, 1986.

------. "El malestar en la cultura", en *A medio siglo de El malestar en la cultura*. Quinta edición. Editorial Siglo XXI. Méjico D.F., 1981. Páginas 22-116.

Fuentes, Carlos. "Crisis y continuidad cultural", en *Valiente mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica. México D.F., 1990.

Gálvez Avero, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Taurus. Madrid, 1987. Pág. 69-123.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Editorial Grijalbo. Méjico, D.F., 1995.

Gennari, Mario. "Teoría estética, ciencias humanas y ciencias de la educación", en *La educación estética: arte y literatura*. Editorial Paidós. Barcelona, 1997. Páginas 19-111.

Giddens, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Primera reimpresión. Alianza Editorial. Madrid, 1994.

Girona Fibla, Nuria. *Escrituras de la historia: la novela argentina de los años 80*. Departamento de Filología Española. Facultad de Filología. Anejo número XVII de la Revista Cuadernos de Filología. Valencia, 1995.

Gómez Hinojosa, José Francisco. "¿Tiene futuro la postmodernidad? Algunas perspectivas para América Latina". Revista *Efemérides Mejicanas*. Número 33. Año 1993. Páginas 305-330.

Gravano, Ariel. "El proceso urbano y los barrios en Buenos Aires", en *Antropología de lo barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Editorial Espacio. Buenos Aires, 2003. Páginas 66-76.

Guillerault, Gérard. "Lo real de la mirada", en *Dolto, Lacan y el estadio del espejo*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 2005. Páginas 227-255.

Gutiérrez Sáenz, Raúl. *Historia de las doctrinas filosóficas*. Trigésimo primera edición. Editorial Esfinge. Naucalpan, Méjico, 2000.

-----, *Introducción a la Filosofía*. Novena edición. Naucalpan, Méjico, 2000.

Gutman, Margarita y Jorge Enrique Hardoy. “Buenos Aires contemporánea: 1955-1991” (capítulo X), en *Buenos Aires. Historia urbana del Área Metropolitana*. Editorial MAPFRE. Madrid, 1992. Páginas 213-261.

Harari, Roberto. *¿Qué sucede en el acto analítico? La experiencia del psicoanálisis*. Lugar Editorial. Buenos Aires, 2000.

Hardoy, Jorge E. “Reflexiones sobre la ciudad latinoamericana”, en *Lo urbano: teoría y métodos*. EDUCA. San José, Costa Rica, 1989. Páginas 309-334.

Harrison, John. *El extraño fenómeno de la sinestesia*. (Traducción de Irlanda Villegas). Primera edición en español. Fondo de Cultura Económica. México, D.F, 2004.

Hassan, Ihab. “Toward a concept of postmodernism”, in *The Postmodern Turn* Ohio State University Press. Ohio, 1987. Páginas 273-285.

Herra, Rafael Ángel. *Lo monstruoso y lo bello*. Primera reimpresión. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, 1999.

-----, *Autoengaño. Palabras para todos y sobre cada cual*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, 2007.

Holzapfel, Tamara. “El “Informe sobre ciegos” o el optimismo de la voluntad”, en *Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Editorial Anaya. Madrid, 1973. Páginas 143-156.

Hurtado, Gerardo César. “Los peor y los contemporáneos”, en *Suplemento Los Libros, Semanario Universidad*. Octubre de 1996. Página 1.

Jameson, Fredric. "Teorías de lo postmoderno", en *Teoría de la modernidad*. Tercera edición. Editorial Trotta. Madrid, 2001. Páginas 85-96.

----- *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Editorial Paidós. Barcelona, 2002.

Jiménez Hernández, Jorge "“Si algo pudiera llevarme a la muerte eso sería el ruido del mar”: Una lectura de “Los Peor” como estética de los excluidos”, en Revista *Girasol* (noviembre, número 2), de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, 1998. Páginas 41-44.

-----, *Filosofía de ciudades imaginarias. Ficción, utopía e historia*, en Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica. Número espacial 113. Volumen XLIV. Setiembre-Diciembre 2006.

Jiménez T., Sandra. "La mirada: el sostén de un deseo", en *Inscribir el psicoanálisis*. Editorial Porvenir. San José, Costa Rica, 1994. Páginas 61-72.

Kaiser-Lenoir, Claudia. "Perspectiva histórico-literaria del grotesco criollo", en *Lectura crítica de la literatura americana: La formación de las culturas nacionales*. (Tomo II). Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela, 1996. Páginas 577-602.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Editorial Nova. Buenos Aires, 1964.

Kessler, Gabriel y Vicente Espinoza. *Movilidad social y trayectorias ocupacionales en Argentina: rupturas y algunas paradojas del caso de Buenos Aires*. CEPAL. Santiago de Chile, 2003.

Kofler, Leo. *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barral Editores. Barcelona, 1972.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Segunda edición. Editorial Siglo XXI. Méjico, 1989.

Lacan, Jacques. “De la mirada como objeto a minúscula”, en *El Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2001. Páginas 75-126.

-----, “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma”, en *Escritos I*. Sétima edición. Editorial Siglo XXI. Méjico. 1979. Páginas 21-36.

Lagmanovich, David. “Un ensayo de Ernesto Sábato: “Sobre los dos Borges”, en *Homenaje a Ernesto Sábato: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. (Editor Helmy F. Giacoman). Editorial Anaya. Madrid, 1973. Páginas 273-293.

Lash, Scott. *Sociología del posmodernismo*. Editorial Amorrortu. Buenos Aires, 1997.

Lechte, John. (Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia). *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Editorial Cátedra. Madrid, 2000.

Levin, David Michael (editor). *Modernity and the hegemony of vision*. University of California Press. Los Angeles, California, 1993.

Levy, Bernard. “Alrededor de la mirada”, en *Lacan: la marca del leer*. Editorial Anthropos. Barcelona, 2002. Páginas 111-116.

Lipp, Solomon. “Ernesto Sábato: Síntoma de una época”, en *Homenaje a Ernesto Sábato: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. (Editor Helmy F. Giacoman). Editorial Anaya. Madrid, 1973. Páginas 295-312.

Lungo Uclés, Mario. “La investigación urbana en Centroamérica”, en *Lo urbano: teoría y métodos*. EDUCA. San José, Costa Rica, 1989. Páginas 11-29.

Lyon, David. *Postmodernidad*. Alianza Editorial. Madrid, 1999.

-----*Postmodernidad*. Segunda edición. Alianza Editorial. Madrid, 2000.

Lyotard, Jean-Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Séptima reimpresión. Editorial Gedisa. Barcelona, 2003.

----- *La condición posmoderna*. Séptima edición. Editorial Cátedra. Madrid, 2000.

Mackenbach, Werner. "Espacio urbano y espacio literario en tres novelas centroamericanas contemporáneas" (inédito).

Man, Paul De. *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico, 1991.

Martí Tusquets, J. L. y M. J. Murcia Grau. *Enfermedad mental y entorno urbano. Metodología e investigación*. Editorial Anthropos. Barcelona, 1988.

Martín Loug, María Asunción y Eduardo Múscar Benesayag. "Segunda mitad del Siglo XX. De la industrialización al deterioro de las estructuras económicas y sociales" (capítulo VI) y "Consecuencias generales del proceso de urbanización en América del Sur" (capítulo VII), en *Proceso de urbanización en América del Sur. Modelos de ocupación del espacio*. Editorial MAPFRE. Madrid, 1992. Páginas 227-295.

Martin, René (director del proyecto). *Diccionario de la mitología clásica*. Espasa. Madrid, 1998.

Méndez Rodríguez, Alejandro. *Estudios urbanos contemporáneos*. Colección Jesús Silva Herzog. Méjico D. F. 2006.

Mendizábal, J.C. "Cela y el juego de ciegos. Los ciegos en Camilo José Cela; realidad y crítica." S.f.

Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1970.

-----, *Fenomenología de la percepción* (traducción de Emilio Uranga). Fondo de Cultura Económica. México, 1957.

Merquior, José Guilherme. "Situación del escritor", en *América Latina en su literatura*. Tercera edición. Editorial Siglo XXI. Méjico, 1976. Páginas 372-388.

Monsiváis, Carlos. "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de Méjico", en Herlinghaus, Hermann/ Walter, Monika (eds.) *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Langer. Berlín, 1994. Páginas 134-158.

Montiel, Luis. *Con los ojos de Perséfone: una lectura de Ernesto Sábato*. Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid, 1989.

Morúa Torre, Ana Cecilia. *La novela costarricense contemporánea: una aproximación a la obra de Fernando Contreras Castro* (Tesis de Maestría Profesional). Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, 2002.

Nasio, Juan David. *La Mirada en Psicoanálisis*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2001.

Ortiz, María Salvadora. "La ciudad como espacio social en la literatura", en *La ciudad y sus historias*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, 1999. Páginas 195-204.

Oviedo, José Miguel. "La búsqueda existencialista: la ficción y la reflexión de Sábato", en *Historia de la literatura hispanoamericana: De Borges al presente* (cuarto tomo). Alianza editorial. Madrid, 1998. Páginas 60-67.

Pamuk, Orhan. *Me llamo Rojo*. Editorial Alfaguara. Méjico, 2006.

Pastrana, Enrique. "Sobre un fragmento de la visión. Fragmento clínico", en *Lacan: la marca del leer*. Editorial Anthropos. Barcelona, 2002. Páginas 117-122.

Pérez Mendoza, Salvador; Rosendo Pujol Mesalles et alii. *Desafíos de los centros de las ciudades mesoamericanas*. FLACSO. San José, Costa Rica, 2003.

Picado Gómez, Manuel. *Literatura, ideología, crítica: notas para un estudio de la literatura costarricense*. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica, 1983.

Portuondo, José Antonio. "Literatura y sociedad", en *América Latina en su literatura*. Tercera edición. Editorial Siglo XXI. Méjico, 1976. Páginas 391-405.

Posse, Abel. "Nuestra clase política es mediocre" (1989), en *Así hablan los que escriben* (Alfredo Serra, entrevistador). Editorial Atlántida. Buenos Aires, 2001. Páginas 171-177.

Precedo Ledo, Andrés. *Ciudad y desarrollo urbano*. Editorial Síntesis. Madrid, 1996.

Rafols, J. F. "Modernidad versus posmodernidad", en *Historia del arte*. Segunda edición. Editorial Óptima. Barcelona, 2000. Páginas 584-586.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte. Hanover, USA, 1984.

Reik, Theodor. "La reflexión de Freud sobre la cultura (El malestar en la cultura)", en *A medio siglo de El malestar en la cultura*. Quinta edición. Editorial Siglo XXI. Méjico D. F. Páginas 117-135.

Reisfeld, Silvia. "La mirada", en *Tatuajes. Una mirada psicoanalítica*. Editorial Paidós. Quilmas, Buenos Aires, 2004. Páginas 57-63.

Richard, Nelly. "Latinoamérica y la Posmodernidad", en Herlinghaus, Hermann/Walter, Monika (eds.), 1994: *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer. Páginas 210-222.

Roa, Armando. *Modernidad y posmodernidad: coincidencias y diferencias fundamentales*. Segunda edición. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 1995.

Rojas Osorio, Carlos. *La filosofía en el debate posmoderno*. EUNA. Heredia, Costa Rica, 2003.

-----, *Foucault y el posmodernismo*. EUNA. Heredia, Costa Rica, 2001.

Romero, José Luis. "Emigrar del campo a la ciudad", en *La mirada oblicua: estudios culturales y democracia*. (Silvia Delfino, compiladora). Editorial La Marca. Buenos Aires, 1993. Páginas 43-45.

Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1972.

Sanabria, Carolina. "José Saramago: la (des)humanidad y la ceguera", en *Revista Comunicación*. Instituto Tecnológico de Costa Rica. Cartago, s.f.

Sánchez, Luis Alberto. "La novela social", en *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*. Tercera edición. Editorial Gredos. Madrid, 1976. Páginas 513-544.

Saramago, José. *Ensayo sobre la ceguera*. Séptima edición. Editorial Punto de Lectura. Madrid, 2001.

-----, *Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)*. Segunda edición. Editorial Alfaguara. Madrid, 1997.

Sartre, Jean Paul. "La mirada", en *El ser y la nada*. (traducción de Juan Valmar). Décima edición. Editorial Losada. Buenos Aires, 1998. Páginas 328-385.

-----, *El existencialismo es un humanismo*. (Traducción de Hernán Mora Calvo). Editorial Guayacán. San José, Costa Rica, 1997.

Serra, Alfredo (entrevistador). *Así hablan los que escriben*. Editorial Atlántida. Buenos Aires, 2001.

Schopenhauer, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*. Biblioteca EDAD. Madrid, 1979.

Schmucler, Héctor y Patricia Terreros. "Técnica y cultura urbana", en *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*. (Silvia Delfino, compiladora). Buenos Aires, 1993. Páginas 129-136.

Schulman, Iván A. "Ernesto Sábato y la teoría de la nueva novela", en *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra*. (Editor Helmy F. Giacomán). Editorial Anaya. Madrid, 1973. Páginas 313-326.

Sófocles. *Las traquinias*, en *Tragedias* (traductor José Alemany y Bolufer). Biblioteca EDAD. Madrid, 1985. Páginas 347-397.

Sorel, Andrés. *Saramago: una mirada triste y lúcida*. Ediciones Algaba. Madrid, 2007.

Stephens, Doris y A. M. Vázquez-Bigi "Lo arquetípico en la teoría y creación novelística sabatiana", en *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra*. (Editor Helmy F. Giacomán). Editorial Anaya. Madrid, 1973. Páginas 327-358.

Susser, Ida (ed.). "La ideología urbana", en *La sociología urbana de Manuel Castells*. Editorial Alianza. Madrid, 2001. Páginas 55-98.

Urbina, Nicasio. *La significación del género: Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sábato*. Ediciones Universal. Miami, Florida, 1992.

Vargas Llosa, Mario. "Posmodernismo y frivolidad" (marzo 1994), en *El lenguaje de la pasión*. Editorial Aguilar. Madrid, 2001. Páginas 31-38.

Vera, Catherine. "El dilema del hombre moderno en "Sobre héroes y tumbas"", en *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra*. (Editor Helmy F. Giacomán). Editorial Anaya. Madrid, 1973. Páginas 375-384.

Vernant, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux*. Editorial Hachette. France, 1990.

Wainerman, Luis. *Sábato y el misterio de los ciegos*. Editorial Losada. Buenos Aires, Argentina. 1971.

Werz, Nikolaus. *Pensamiento sociopolítico moderno en América Latina*. Editorial Nueva Sociedad. Caracas, Venezuela, 1995.

Wing-Ching S., Isabel et alii. *Sociología en Costa Rica. Veinte años y cuatro ejes*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, 1995.

Winnicott, D. W. *Realidad y juego*. Décima reimpresión. Editorial Gedisa. Buenos Aires, 2003.

Wolfgang, Czesla. "Metrópolis latinoamericanas como escenarios en la literatura", en Rall, Marlene/Rall, Dieter (eds.). *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F., 1996. Páginas 219-248.

Yankelevich, Héctor. "La Letra, la Mirada, la Ceguera", en *Del padre a la letra*. Editorial Homo Sapiens. Rosario, Argentina, 1998. Páginas 63-68.

Zabala, Horacio. "La mirada estética", en *Lacan: la marca del leer*. Editorial Anthropos. Barcelona, 2002. Páginas 123-126.

Zárate Martín, Antonio. "Espacio y sociedad urbana", en *El espacio interior de la ciudad*. Editorial Síntesis. Madrid, 1991. Páginas 31-54.

Zavala, Lauro. "La ciudad como laberinto", en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Tercera edición. Universidad Autónoma del Estado de Méjico. Toluca, Méjico, 2006. Páginas 74-79.

Zavala, Magda. "Ciudades secundarias en la aldea global", en *La ciudad y sus historias*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, 1999. Páginas 99-110.

Zavala Zapata, Iris M. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*. Colección Austral Espasa Calpe. Madrid, 1991.

Zhelezniak, Anatoli et alii. "Desarrollo contemporáneo. Desarrollo industrial" (segunda parte), en *Argentina, historia y contemporaneidad*. Serie "América Latina: estudios de científicos soviéticos". Moscú, 1986.

Notas

1) El laberinto tiene como particular característica el hecho de implicar aislamiento, encierro, tormento. A propósito de esto Mínos, el Rey de Creta, en la mitología griega, ordena la construcción de un laberinto en el cual encerrar al Minotauro, cuerpo de hombre y cabeza de toro. El Minotauro mata a quienes penetran en el laberinto, y solo Teseo logra, gracias a la ayuda de Ariadna, vencer y matar a este. Al laberinto se le considera una imagen del reino de la muerte, lo cual ya responde en gran medida al abordaje de nuestras tres novelas.

En literatura el laberinto, desde el discurso cristiano, es visto como el mundo custodiado por el diablo, donde los seres humanos están prisioneros. El laberinto es una imagen simbólica del mundo (Martin 1998: 80). En el laberinto no hay salida, sino una continua pérdida, lo cual asocian algunos con la monstruosidad. El Minotauro es el monstruo, un símbolo por lo demás no inadvertido dentro de nuestra sociedad. Hay un mundo atormentado en el cual se debe vivir, que también atormenta y castiga.

A la par de lo anterior, el laberinto ha sido visto, en algunos escritores como Kafka, como una forma de expresar la angustia humana.

“El Minotauro puede ser también la imagen del monstruo que cada ser humano lleva en su interior, como sucede en la obra de Marguerite Yourcenar ¿Quién no tiene su Minotauro?” (Martin 1998: 88).

2) A propósito de la idea o frase relacionada con el sentido de “el mayor pecado del hombre es haber nacido” pensamos en *Las traquinias*, de Sófocles, tragedia en la cual la infidelidad de Hércules hacia su esposa Deyanira, y la llegada de la amante Yola traen lo funesto hasta la tierra de Heracles. Su esposa, que lo ha esperado con ansia, al descubrir el engaño termina por suicidarse, y un Hércules, avergonzado por su crimen termina también falleciendo, no sin antes pedir a su hijo Hil-lo que se case con Yola. La culpa ante el crimen lleva a la idea de que nacer no es más que dar origen a un pecado, pues la fatalidad es la marca de todo ser humano.

Ya Schopenhauer ha de señalar, en *El amor, las mujeres y la muerte*, que el verdadero sentido de la tragedia consiste en que las faltas expiadas por el héroe no son las faltas de él, sino las hereditarias, el crimen de existir, el delito mayor es haber nacido. El crimen

de Hércules debe cargarlo al ser un semidiós. Los personajes de las novelas no son dioses, pero igual expían un crimen: el haber nacido en la sociedad represora que los enajena. Desde tal punto de vista puede leerse e interpretarse que la humanidad está signada por el horrendo crimen de nacer, lo cual claramente lleva un valor de negatividad apabullante. En otras palabras, el solo hecho de nacer comporta de por sí la “contaminación” de un mundo en vaciedad, de hastío, de decadencia, de degradación.

3) El dolor del mundo está relacionado con el pesimismo que cada sujeto debe enfrentar en su proceso de lucha por la sobrevivencia. Este dolor del mundo tiene que ver con su posición pesimista de la existencia, lo cual lleva a la infelicidad. El ser humano, según Schopenhauer, está condenado al sufrimiento y la frustración. De allí la miseria y el sufrimiento en la gente de todas la épocas y condiciones sociales (Gutiérrez Sáenz 2000:30).

Schopenhauer ve el mundo como un campo de batalla en el que los individuos viven permanentemente en lid, camino a la destrucción y en lucha por la existencia. La vida es pelea continua en donde el único camino es el sufrir.

La individualidad de los hombres, de la gran mayoría de estos, es tan insignificante, dice, que con la muerte en verdad nada se pierde. La humanidad perdura pero no los individuos, de allí también el dolor de cada cual.

Estamos expuestos, aun en la felicidad, a la amenaza de una enfermedad, de la muerte, de la locura, de la ruina, la mutilación, la ceguera, cualquier tipo de calamidad que dé al traste con lo bueno que se posee. La vida se vuelve así en una espera inminente de la calamidad. Cada cual, entonces, lleva la pena de su existencia como marca fatídica.

La vida de los individuos es una mezcla de tragedia y comedia. Comedia por el modo de vivir, por los tormentos del día, por los deseos y los temores, por el arrumaco del momento, las desgracias de cada hora, etc. Tragedia por los anhelos burlados, los esfuerzos vanos, la esperanza fallida, los errores de la vida, los sufrimientos y la muerte. Somos bufones de la vida apunta Schopenhauer.

Hay un absurdo evidente en tanto los optimistas hablan de un mundo que no corresponde con la realidad, sino que es un mundo de matanza, de tormento, en donde la subsistencia consiste en devorarse unos a los otros (a propósito de la novela de Saramago), al actuar como animales de rapiña: “Es un hecho notabilísimo y muy digno

de atención que el objetivo de toda la alta poesía sea la representación del lado horrible de la naturaleza humana, el dolor sin nombre, los tormentos de los hombres, el triunfo de la perversidad, la irónica dominación del azar, la irremediable caída del justo y del inocente. Éste es un signo notable de la constitución del mundo y de la existencia...” (Schopenhauer 1979: 120)

El egoísmo está presente en todo acto humano, en la sociedad, aun cuando se trate de ocultar. Hay un deseo de conservar la existencia y librarse del dolor y de las privaciones. Solo se desea el bienestar como una forma de ahuyentar el dolor. Se debe aplastar todo obstáculo. Todo para mí, nada para los demás. Si no hay represión del Estado surgen los apetitos insaciables, la avaricia, la falsedad, la perversidad, la perfidia, señala Schopenhauer.

En la vida, los seres humanos se dividen entre cazados y cazadores, quienes se disputan un horrible botín, en donde el dolor da como resultado el querer sin motivo, el sufrimiento, la lucha interminable y la muerte, hasta el fin de los siglos.

El pesimismo es parte esencial de su filosofía, y para él el dolor es la parte positiva de la vida, mientras que el placer es solo la cesación del dolor.

4) En lo atinente a la voluntad y la representación, es conveniente revisar el pensamiento de Arthur Schopenhauer (1788-1860), filósofo alemán, representante del pesimismo con su principal obra *El mundo como voluntad y como representación*, texto en el cual se manifiesta la oposición de la *voluntad*, como un substrato de los fenómenos, y la *representación* del mundo en la conciencia. Es la voluntad el ser absoluto, la sustancia única e interna de todo. En el mundo, los seres humanos obedecen al imperativo de defender la existencia. La conciencia aparece como Voluntad según este filósofo, lo cual implica en cada sujeto a la oposición de su propia destrucción, y de ahí emana el pesimismo absoluto.

El ser humano no escapa al instinto en su vida, apunta este filósofo alemán. La escogencia misma de la pareja tiene como fin el mantenimiento de la especie, indica.

La percepción es importante para el conocimiento, pues para comprender algo es necesario recibirlo *sensorialmente*.

El mundo es una representación del dolor, del cual no se puede escapar, pues es el sino de todo ser humano hasta su muerte. No hay escapatoria. Otra carga de lamentación que bosqueja el deterioro del mundo a la luz del pensamiento de este filósofo alemán.

5) Para Sartre el hombre es libre, en el sentido de que se está haciendo constantemente. La libertad es el hacerse de la conciencia humana: "...el hombre condenado a ser libre no "es", se "hace" y nadie es nada que no se haya elegido; por ello el hombre es fundamento de todos los valores al decidir su existencia. Esta condición obliga al hombre a decidir lo que es y decidir el sentido que le da a las cosas y al mundo, lo hace experimentar la angustia que surge de esta responsabilidad. La angustia aparece como la esencia de la vida humana..." (Florián 2003:356)

Sartre habla de la multitud de sujetos, no de un solipsismo. Apunta que la base de las relaciones humanas es el conflicto, la lucha, lo que hace imposible el contacto interpersonal y la comunicación. Las novelas en estudio dan cuenta de ello.

No se debe perder de vista, tampoco, que la fenomenología aborda las vivencias inmanentes de la conciencia, y los fenómenos que se manifiestan en esa conciencia: "El método fenomenológico consiste en describir los contenidos de conciencia tal como nos son dados en los actos en que los aprehendemos, sin afirmar ni negar que esos contenidos correspondan a algo real en el mundo." (Florián 2003: 119)

La ontología sartreana deriva en lo concreto, en tanto ser humano. El ser humano corresponde al ser-en-sí, pues existe, es. El ser-para-sí son los constituyentes específicamente humanos (véase el estudio crítico introductorio que efectúa el filósofo Hernán Mora Calvo para *El existencialismo es un humanismo*, de Jean Paul Sartre). La angustia confirma que se existe. En esa existencia el otro es evidente para mí, y yo soy evidente para él, pues hay un reconocimiento. Ese pasado por el otro me da lugar, me confirma.

En el existencialismo el absurdo de la existencia del hombre es un tema esencial, el suicidio es una solución, en un mundo en donde predomina la angustia y la desorientación, la incomunicación permanente, la falsedad, entre otros aspectos. Es claro, por lo demás, el peso que de estos elementos encontramos en cada una de las novelas abordadas.

En Sartre, la conciencia es conciencia de algo, o sea, la trascendencia es estructura constitutiva de la conciencia; esto es: "...la conciencia nace conducida sobre un ser que no es ella misma." (Sartre 1998: 30). Eso es lo que Sartre denomina la prueba ontológica.

En Sartre: "...el problema *ontológico* del conocimiento se resuelve por la afirmación de la primacía ontológica del en-sí sobre el para-sí." (Sartre 1998: 750). El ser privilegia sobre el no ser, es decir, sobre la nada. Ello por cuanto la ontología solo se ocupa de lo que es.

6) A propósito del pensamiento esbozado por Merleau-Ponty es importante referirnos a algunos aspectos importantes que este mismo autor señala en *Fenomenología de la percepción*, un texto de 1945, en el cual refiere elementos relevantes en torno a la mirada y la percepción. Allí señala el Para sí, como mi perspectiva sobre mí mismo y la perspectiva del otro sobre sí mismo, lo mismo que la perspectiva del Para el Otro, que es mi perspectiva sobre el Otro y la perspectiva del Otro sobre mí. Como ser en el mundo poseo mi pensamiento como un hecho inalienable, apunta. Percibo el mundo, lo cual ya le da existencia. Dice que lo visible es lo que se aprehende *con* los ojos, mientras que lo sensible es lo que se capta *por* los sentidos.

La fenomenología estudia la aparición del ser ante la conciencia, en vez de suponer su posibilidad como algo dado de antemano.

A partir de lo anterior apunta que nuestra percepción termina en los objetos, y el objeto, cuando ya ha sido constituido, se presenta como la razón de todas las experiencias que de él hemos tenido o llegaremos a tener.

Cada objeto es lo que los otros "ven" de él, incluyendo no solo a los sujetos, sino a los objetos, capaces de "ver". Se observa a los objetos exteriores con el propio cuerpo, a pesar de que se es incapaz de observar este en sí mismo, pues se necesitaría de un segundo cuerpo. Al ver esos cuerpos desde una sola cara de estos es porque estos me muestran solo esa cara, por lo que yo estoy en cierto lugar desde donde veo y donde ya no puedo ver.

Merleau-Ponty señala que somos en el espacio y en el tiempo, y que el cuerpo se aplica a ellos en su interrelación con estos.

De igual forma señala, en el caso del ciego, que el bastón no es un objeto que aquel percibe sino un instrumento con el cual percibe, como si fuese una extensión de su cuerpo. De allí que la mirada sea un instrumento comparable con el bastón del ciego, desde ese punto de vista.

Así, tener cuerpo es ser visto como objeto y se puede ser visto como un sujeto, y en donde el otro puede convertirse en mi señor o en mi esclavo, como resultado de ese ser visto.

El cuerpo no es un objeto, dice, y solo se puede conocer el cuerpo al vivirlo como un sujeto natural, como un esquema provisional de mi ser total. Si se percibe con el cuerpo “...el cuerpo es un yo natural y como tal es el sujeto de la percepción.” (Merleau-Ponty 1957: 227)

Indica que cada uno de los sentidos por sí mismo no es capaz de percibir ni de conocer, puesto que al fin y al cabo los ojos y las orejas no son sino objetos que terminan por ser percibidos. Lo importante es la suma de cada uno de ellos a partir del cuerpo. Las percepciones están dispersas en el cuerpo. La visión, por ejemplo, es limitada, pues siempre hay cosas que quedan sin verse cuando veo algo. Cuando se ve un objeto hay algo que queda más allá, que queda oculto, que no se puede ver. A pesar de ello los sentidos pueden leer algunas cosas que suceden, tal como los ojos pueden leer la flexibilidad de la rama cuando esta es movida por el viento. Se ve el peso del lingote cuando cae al agua, y se escucha la dureza de los adoquines en la calle.

Para que el sujeto sea capaz de mirar al objeto, debe ser consciente de su lugar como conciencia de ser, debe saberse captante o mirante, pues si no tiene conciencia de sí se dispersaría en su acto. Señala que la percepción se realiza bajo la modalidad del “se”, es decir, en tanto se tiene cuerpo y se sabe “mirar”.

En definitiva no es el ojo quien mira, pues es simplemente un órgano material, sino el cuerpo cognoscente, el ser en el mundo. Solo se puede concebir una cosa percibida por medio de alguien que la percibe. En relación con esto indica Merleau-Ponty que una cosa no está *dada* efectivamente en la percepción “...sino que interiormente la reasumimos, la reconstruimos y la vivimos, en tanto se enlaza a un mundo cuyas estructuras fundamentales tenemos en nosotros y del que es una de sus concreciones posibles.” (Merleau-Ponty 1957: 361)

Con base en lo anterior apunta que el ciego y el sordo, a pesar de la ausencia del mundo visual y del mundo auditivo, mantienen comunicación con el mundo en general, pues siempre hay algo que descifrar, una realidad fundada por la primera experiencia sensorial, por tenue o imperfecta que esta sea.

Al otro debo distinguirlo de mí mismo, situarlo en el mundo de los objetos, a pesar de su en sí, y pensarlo como conciencia. Pienso mi percepción. La mirada que se cruza con otra mirada me obliga a re-efectuar la existencia ajena en una especie de reflexión. Así, mi cuerpo percibe el cuerpo del otro, indica. En cada individuo existe un determinado punto de vista sobre el mundo, y lo que ciertamente abundan son las subjetividades en torno a ese mundo de acuerdo con el número de sujetos.

La percepción me permite dar cuenta de mi espacio en el mundo, del cual no puedo ser ajeno: "...yo no me siento constituyente ni del mundo natural, ni del mundo cultural: en toda percepción, en todo juicio, hago intervenir, o bien funciones sensoriales, o bien montajes culturales que no son actualmente míos. Rebasado por todas partes por mis propios actos, anegado en la generalidad, soy, sin embargo, siempre aquel por quien son vividos; con mi primera percepción se ha inaugurado un ser insaciable que se adueña de todo lo que puede encontrar y al que nada le es pura y simplemente dado, porque ha recibido el mundo como legado y entraña en sí el proyecto de todo ser posible, porque de una vez por todas ha sido sellado en su campo de experiencia." (Merleau-Ponty 1957: 393)

Uno y otro se afirman en la mirada, nos dice. Igualmente ha de señalar que las percepciones finitas y determinadas del sujeto le permiten un poder de conocimiento que se extiende al mundo y lo despliega. De allí que todo pensamiento lleve implícito la conciencia de sí, es decir, de conocerse a sí mismo. La percepción está ligada al pensamiento, pues es este último quien me permite dar cuenta de las cosas no porque estén allí sino porque las pienso y las confirmo. Lo que descubro y reconozco por el *Cogito*, dice, es "...el movimiento profundo de trascendencia que es mi ser mismo, el contacto simultáneo con mi ser y con el ser del mundo." (Merleau-Ponty 1957: 413)

Para este filósofo, un cuadro y la palabra misma, por ejemplo, más allá de los sentidos y del lenguaje, deben tener una virtud significativa. En otras palabras, hay ya un dejo de significación que se aúna al que el sujeto termina de conferir al objeto cuando lo percibe.

El sujeto está inserto en el mundo, y como tal su lectura de ese mundo depende de esa inserción, a la cual no puede evadirse: “El mundo es inseparable del sujeto, pero de un sujeto que no es sino proyecto del mundo, y el sujeto es inseparable del mundo, pero de un mundo que él mismo proyecta. El sujeto es ser en el mundo y el mundo sigue siendo “subjetivo”, puesto que su textura y sus articulaciones están esbozadas por el movimiento de trascendencia del sujeto. Descubrimos, pues, con el mundo como cuna de las significaciones, sentido de todos los sentidos y suelo de nuestros pensamientos, el medio de superar la alternativa de idealismo y realismo, de azar y de razón absoluta, de no sentido y de sentido.” (Merleau-Ponty 1957: 471)

7) El *locus amoenus*, el lugar ameno, o el *hortus*, es decir el jardín, están muy relacionados con la idea de ese espacio idílico construido por Félix, pleno de plantas, de verdor, de silencio, de paz, de tranquilidad, que parece afincarse en la mente de este de manera invariable y se “congela” en el tiempo. El mundo idílico es autónomo, lo que le permite estar casi fuera del tiempo y de los cambios, y es precisamente ello lo que pasa en la mente de Félix cuando da lugar a un San José invariable, detenido en las paredes del recuerdo.

Este *locus* se halla signado por la nostalgia en la cual vive inmerso Félix y a la cual recurre Jerónimo. Es un *locus perfectus*, pues es allí la fuente de lo idílico. La fantasía alimenta esa percepción, y es por ello que Jerónimo da una razón a su vida al huir o evadir la locura que lo circunda. No es casual que termine por ver lo que quiere ver, como lo hace Félix, quien “ve” el Paraíso guardado en su memoria, permanente en sus paseos actuales. La imaginación alimenta el mundo de los dos y es por ello que son diferentes del resto, pues quizás hallan una felicidad, una salida, un alivio, una evasión que nadie más puede hallar. Ese *locus amoenus*, *perfectus*, ese *hortus* del cual se contagia Jerónimo a partir de su relación con Félix, se convierte en un espacio vital para la evasión, para la emergencia de un mundo antagónico al San José en el cual se desenvuelve. Los jardines, las flores y plantas que “ve” por fuera de las casas confieren esa idea de frescura en un San José ya inexistente en su momento actual, por lo que la construcción de ese espacio cercano a lo paradisiaco viene a ser una liberación dentro del caos en el cual les corresponde desenvolverse.

8) La sátira pone de manifiesto los vicios y la hipocresía que se presentan en el ámbito social. En la sátira la palabra es translingüística y semiótica, por lo que debe ser interpretada. Esta se halla interligada con la idea del carnaval bajtiniano, en tanto este exalta la degradación, el envilecimiento, así como el hecho de hacer evidentes excreciones corporales como la orina y la defecación, y actos propios de este como lo es la cópula. Todo esto como una forma de expresión abierta, en donde el ámbito de lo cerrado, de lo privado, dejan de tener lugar (Lechte 2000: 26). En la sátira se manifiesta la sociedad injustamente organizada y poco humanitaria.

Si bien la risa es un elemento importante en algún momento de la menipea, esa risa no desaparece en la novela *Los Peor* (1995), en donde los “juegos” de las muchachas para con Jerónimo mucho tiene que ver con la posibilidad de expresar el lado oculto, pero también existente, palpable, de las mujeres reducidas a la condición de objetos ante la sociedad.

Las situaciones excepcionales de las cuales habla la menipea, ocupan lugar en la novela de Contreras a partir de la figura de Polifemo, ubicado en el mundo de lo extraño heredado por Jerónimo, pero incluso la figura misma, en lo anatómico, hacen del niño una expresión de una situación excepcional, monstruosa, fuera de lo normal, dotado de una vida que se extiende más allá de la lógica médica, y que termina por aprehender dos mundos que resultan antagónicos: el mundo mítico de Jerónimo, y el desmitificado del San José de finales del siglo XX.

Importante relación podemos encontrar en la novela de Contreras y en las ideas que esboza la menipea en relación con los bajos fondos: “Una particularidad suya muy importante es la combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y a veces de un elemento místico-religioso con un *naturalismo de bajos fondos* sumamente extremo (desde nuestro punto de vista). Las aventuras de la verdad en la tierra tienen lugar en los caminos reales, en los lupanares, en antros de ladrones, en cantinas, plazas de mercado, en las cárceles, en las orgías eróticas de los cultos secretos, etc. La idea aquí no se intimida frente a ningún bajo fondo ni a ninguna suciedad de la vida. El hombre de la idea, el sabio, se topa con la expresión extrema del mal universal, de licencia, bajeza y trivialidad. Ese naturalismo de bajos fondos aparece ya, por lo visto, en las primeras menipeas. Ya se decía acerca de Bion de Borístenes que él “fue el primero en vestir a la

filosofía con la ropa de colores de la hetaira.” (Bajtín 1986: 162). Este texto deja en claro esa relación con el mundo de Jerónimo, de Consuelo, de Polifemo y de las muchachas, entre otros, pues son los personajes que se mueven en ese mundo de bajos fondos, de prostíbulos o lupanares, donde se presentan tal cuales son, sin recurrir a la doble moral en la cual se disfraza la sociedad. Es la expresión de la verdad de los desposeídos. Es la expresión de un naturalismo que presenta la crudeza, y al mismo tiempo los momentos de alegría y de lucha por salir adelante, de todos estos “despojos” sociales, víctimas del rechazo. De tal manera, las prostitutas pasan a ocupar un espacio importante dentro de la construcción de un discurso en el cual se presentan sin tapujos, con sus defectos y virtudes, verdaderas, sin el tamiz de la fragmentación que el mundo de la posmodernidad insiste en manifestar.

En la menipea la contemplación del mundo adquiere un rango importante, y ya no solo la expresión de la fantasía. Es por ello que en *Los Peor* (1995) esa contemplación del mundo permea la visión de cada personaje, por lo cual existen o se expresan diferentes visiones de mundo, pero ninguna desmerita la otra, pues es lo que cada uno de esos personajes que habitan los bajos fondos va construyendo a partir de su experiencia vital. El infierno de la menipea es el correspondiente al mundo degradado de esos personajes que se ven a sí mismos como monstruos.

La experimentación de lo psicológico-moral, propio de la menipea, aparece en la novela de Contreras, e incluso en las otras dos a las cuales hemos dedicado trabajo en esta investigación: estados poco habituales (la rareza, lo extraño que acompaña a estos), anormales (como lo es Jerónimo ante la sociedad, o como lo es Vidal Olmos), la demencia de cualquier tipo (de nuevo Jerónimo, Vidal Olmos, con dos tipos de locura casi antagónicas, pero locuras al fin), los suicidios (de nuevo en las tres novelas: Jerónimo, Vidal Olmos, los ciegos que optan por la muerte, si ello les da una salida).

En la menipea se violan las reglas establecidas, aparecen los escándalos, las conductas excéntricas, se rompe con lo normado, y de ello encontramos múltiples ejemplos en los actos de Jerónimo como diferente, como un sujeto que desafía lo establecido al seguir su “lógica” y sus propias reglas, en un espacio en donde la existencia del prostíbulo y de un niño que viva en él es ya más que escandaloso, justo cuando las conductas excéntricas de este aparecen como una dimensión de lo extraño en la “normalidad” de lo

social. Lo mismo hace Vidal Olmos, y los personajes en la novela de Saramago rompen, quiebran lo establecido para dar paso a la subsistencia desesperada.

Vale señalar otro aspecto importante de la menipea como apunta Bajtin: "...las escenas (...) que se dan en la tierra (por ejemplo, en Petronio, alborotos en la plaza, en una posada, en los baños) están llenos de escándalos y de manifestaciones excéntricas. También es característico de la menipea la "palabra inoportuna": un discurso fuera de lugar bien por su sinceridad cínica, por una profanación de lo sagrado, o por una brusca violación de la etiqueta." (Bajtin 1986: 166). A partir de lo anterior, pensamos de inmediato en los escándalos que suceden en la pensión o prostíbulo, en la novela de Contreras, sin dejar de lado los discursos "fuera de lugar" a los que recurre Jerónimo dentro de su normalidad para evidenciar su rareza, su extraño lugar ante los demás. De igual manera, Vidal Olmos participa del escándalo, de su propio escándalo ante los otros, y de su permanente rompimiento de la etiqueta y de lo establecido. Ni qué decir de los permanentes alborotos que construyen los personajes en la novela de Saramago, la locura que evidencian, los escándalos que los caracterizan y, por supuesto, el espacio de profanación de lo sagrado como cuando deciden vendar los ojos de las imágenes de sus figuras religiosas, pues dan por un hecho que la ceguera se extiende al plano de lo divino, en un mundo en donde rompen la etiqueta, donde la destierran, como lo plasman con sus actos: al orinar, al defecar, al eructar, al desahogar los gases estomacales, etc.

Los contrastes, de los cuales habla la menipea, no están exentos de manifestación en estos textos: la hetaira virtuosa es la más genuina expresión en la novela de Contreras: revestidas de humanidad, de valores positivos, de carácter simpático, estas desmitifican su lugar ante la sociedad, para evidenciar una posición diferente ante el lector, al ser mujeres plenas, virtuosas que efectúan una labor como cualquier otra, pese a la estigmatización que las caracteriza. También el contraste se presenta en la novela de Sábato: el observador es observado; el investigador es investigado; el lector es leído; el interpretante es interpretado, y es eso lo que vive Vidal Olmos. En la novela de Saramago la caída y la purificación, el lujo y la miseria son parte de algunos de los contrastes, como la humanidad y la inhumanidad; la lucha y la derrota, la esperanza y el pesimismo, en un mundo en donde algunos tratan de no caer en la bestialidad, mientras otros renuncian del todo a su humanidad.

La utopía social propia de la menipea la vive Jerónimo como una forma de huir de su espacio y su tiempo para refugiarse en otro mundo que le permite sostener su optimismo existencial, a pesar de los golpes que la vida la propina constantemente. Son sus sueños o evasiones aprendidos de Félix, el cual “ha optado” por el refugio permanente en ese mundo de antaño.

El carácter de actualidad cercana que reviste a la menipea, está presente en las tres novelas como una forma de presentar el horror del mundo actual. Si bien no todo es crisis y muerte, lo cierto es que las desigualdades abren brechas que se niegan a desaparecer y dan paso a la locura, a la enajenación, a la pobreza, al desempleo, al pesimismo, al caos, en fin, a todo lo que hoy representa el entorno del cual unos sacan provecho, pero que termina en definitiva por cobrar a todos el precio de los propios actos del ser humano.

9) En el cronotopo se pone de manifiesto “...el conocimiento de la dimensión cultural como un vasto complejo de comunicaciones y estructuras de la experiencia, vivencias no instituidas que los miembros de una comunidad comparten y que se comunican sin saberlo, que forman un telón de fondo ante el cual se juzgan todos los demás sucesos.” (Zavala 1991: 184). En este: “...entran en juego el tiempo y el lugar...” (Lechte 2000: 29). Para Bajtin el cronotopo se define como el grado intrínseco de conexión de las relaciones temporales y espaciales en la literatura, es decir, elementos que confluyen a pesar de estas diferencias de lugar y de tiempo. Ello ya permite dar una idea de por qué se escogen estas tres novelas en este trabajo, con características que las asimilan entre ellas. Por otra parte, en cuanto a la posible interrelación o intertextualidad entre la venta cervantina, en la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615) y la pensión en la novela de Contreras, efectivamente existe una confluencia en la medida en que en ambas se construye y se manifiesta un intramundo particular, en el cual confluyen los clientes y las muchachas de la pensión (texto de Contreras), y en donde los visitantes pasan a formar parte de un espacio propio en el que los encantamientos y la magia solo son posibles en ese momento y en esa atmósfera, como sucede en la novela de Cervantes, y en la mente de don Quijote. Desde esa confluencia, el cronotopo tiene lugar para el desarrollo. La diferencia entre ambos radica, sin embargo, en que los acontecimientos mágicos, caballerescos que ocurren en la venta no

sucedan en la pensión, y la locura de don Quijote por un lado y la de Jerónimo por otro, no necesariamente son similares. Espacio y tiempo parecen confluir, pero con similitudes y diferencias palpables entre los acontecimientos y los personajes. El espacio en tanto lugar puede manifestar esa capacidad de ligamen entre una y otro, pero en cuanto al desarrollo propiamente de los acontecimientos ocurren las variantes lógicas: un Jerónimo que cree en su verdad y la manifiesta en cuanto tal, lo mismo que hace don Quijote, y que los asimila, pero en donde el aspecto mágico, de encantamiento, evidencia una ruptura que no permite igualarlos desde esa visión. Don Quijote está encantado, está “poseído”, mientras que el saber de Jerónimo, aun cuando proviene de los libros como el caso del caballero español, lo lleva a una posición en el mundo que no equivale para ninguno.

10) El autoengaño consiste en la mentira, con la cual se intenta rechazar la culpabilidad y el crimen para conferirlo a otros y con ello limpiar la conciencia. Cada uno de los actos de Vidal Olmos es precisamente un ejercicio de autoengaño, y lo mismo sucede en las otras dos novelas, pues en la de Contreras el autoengaño consiste en aquello que utiliza la sociedad para borrar las culpas que la llevan a marginar y a rechazar a otros seres humanos, como a las prostitutas, por ejemplo, pese a que con sus propios actos se permite conferirles un lugar y darles un espacio, pues al utilizar sus servicios les da una razón para ser. Con todo ello, las acusa de indeseables, cuando son sus propias acciones quienes las sostienen como tales y las mantienen allí. En la novela de Saramago el autoengaño radica en la lucha por la sobrevivencia con el razonamiento surgido a partir del hecho de que si no lucho por vivir, aun cuando se mueran los demás, no tendré posibilidad de emerger. Se expía de tal manera la actitud egoísta con la excusa de que el robar y el matar no es crimen si ello me permite vivir.

Vidal Olmos, en la novela de Sábato, se asume como una especie de redentor que investiga los crímenes de la Secta, a la cual reduce y cataloga de desecho, de peligro social, pese a que el mayor peligro de la sociedad es precisamente él. La culpabilidad y la monstruosidad se le atribuyen al otro, no a sí mismo, lo cual efectúa Fernando Vidal. Es interesante el análisis acerca del autoengaño que efectúa Rafael Ángel Herra, en su libro *Autoengaño: Palabras para todos y sobre cada cual* (2007). Allí señala que al no corresponder los intereses de los otros con los míos, eso provoca una posición en la cual

ese otro se convierte en monstruo. Esa imagen del otro, nos dice, es un basurero adonde van a parar lo sucio, el desecho y lo inservible. La existencia del otro me es útil desde ese punto de vista, aun cuando sea abstracto, vago o marginal, señala Herra. Ante el espejo, la conciencia queda limpia. Es el otro quien engaña. La mirada del otro puede inculparme, por lo que el espejo es necesario para regir esta. Allí descubro que no soy monstruo y me limpio. Es lo que hace Vidal Olmos con quienes le rodean. Al otro corresponde la responsabilidad de mis decisiones señala Herra. En cada novela hay otro que es el monstruo, a pesar de lo cual la conclusión es que en definitiva todos son monstruos, pues la mirada de ese otro, que es el prójimo, los confirma como tales.

Herra apunta que lo monstruoso es lo diferente, así como es monstruo Polifemo y Jerónimo en la novela de Contreras, o los ciegos en la de Saramago, pues devienen diferentes, amenazadores, portadores de la plaga, y de igual manera sucede con Vidal Olmos, el auténtico monstruo en "Informe sobre ciegos". Este descalifica a todo aquel que no piensa como él, lo que lleva a que esa diferencia tenga un asidero en la monstruosidad. Impugna al otro para liberarse a sí mismo, pese a que se define como un canalla, pero capaz de limpiar el mundo de la Secta de los canallas, de los malditos, de las ratas, de las criaturas de la oscuridad, que se arrastran por túneles a la espera de la conquista y de la imposición. Él es el gran liberador, el inquisidor en resumen, actitud casi religiosa para evadir sus propios crímenes monstruosos: "El autoengaño es posible y solo es posible porque desprecio en el otro lo que descubro en él de mí mismo." (Herra 2007: 135). Los vicios que se ven en el otro me dan tranquilidad, porque ello ratifica la maldad de estos, aun cuando yo también la comparta. Cabe referir, a partir de este señalamiento de Herra, un juicio que él mismo apunta, y que nos da una idea certera de lo que acontece en *Los Peor* (1995), de Contreras, cuando indica que el otro es utilizado como medio únicamente, un instrumento del cual me puedo servir y que me resulta rentable, y que pierde ese valor cuando deja de serme útil. Es espeluznante el hecho de que efectivamente esa sea la condición de las muchachas de la pensión en tanto recurso momentáneo, pero carentes de valor útil, y más bien deleznable, despreciables, cuando han cumplido su función de momento. Es lo que permite enarbolar la hipocresía, la doble moral de la sociedad. Es el autoengaño que permite enmascarar(me) el entorno en que me desenvuelvo.

11) Cabe apuntar que Fernando Vidal Olmos termina por convertirse en un *deus victus*, es decir, un dios vulnerado, pues se ha erigido como un sujeto capaz de desafiar y vencer lo establecido, con una fuerza y un conocimiento que rebasa el de los demás, pero, paradójicamente, ello no basta para su triunfo final, sino que más bien termina por echar al suelo los propósitos del propio Vidal Olmos, que opta finalmente por la muerte, la cual sabe que le espera después de ocultar su informe, justo en un mundo en donde no lo puede enarbolar con total libertad. Es precisamente la Secta la que pone en riesgo su existencia, la que delimita sus pasos, la que determina su conocimiento, la que rige sus acciones aun cuando este no lo sepa con exactitud. Su saber es vulnerado, y por lo tanto cae ante los preceptos ya establecidos por la Secta misma, en un mundo en donde es esta la que gobierna a su antojo, tal como él mismo lo ha reconocido, lo que contribuye a reafirmar su condición vulnerable. De igual manera, es importante no dejar de lado el hecho de que es el propio Fernando Vidal quien ha insistido en construirse y en definirse a sí mismo como un privilegiado. Su conflicto permanente contra la Secta y contra el resto del mundo va delimitando las fronteras en las cuales se puede mover. Es definitiva es un fracasado, un dios caído que termina por convertirse en antidiós (más exactamente, un antihéroe).

12) Lo zoomórfico implica la desnaturalización de la condición humana, por lo cual la valoración que se da a este respecto tiene que ver con un orden de carácter moral, no epistemológico. En otras palabras, en cada una de las tres novelas trabajadas acá, el proceso de zoomorfización está directamente relacionado con la bestialización, con la pérdida de la humanidad que van sufriendo los sujetos, en tanto estos se degradan. Ello no implica un menosprecio a la condición misma del animal como tal, como ente, sino más bien a la degradación de los personajes en su desarrollo social, lo que lleva a un lento pero inexorable camino de involución. Ello es claro en las tres novelas, y particularmente fuerte en el texto de Saramago. De igual forma, en el texto sabatiano adquiere una gran intensidad en la medida en que los personajes, y fundamentalmente Fernando Vidal Olmos, pasan por un proceso de caída que lo lleva al submundo de los ciegos, que no es más que su propio camino de perdición, en el cual da de frente con las criaturas deleznable de la oscuridad, tan despreciables como ellos, según señala el propio personaje. La degradación en el texto de Contreras es también indicio de ese

proceso que reduce a los personajes. Es por ello por lo cual reiteramos que la bestialización la asimilamos a esa especie de muerte a la (y de) (ante) humanidad que sufren los personajes y no por el deseo de menoscabar la condición existencial que viven los animales en su condición como tal.

13) En la dimensión meontológica, correspondiente al *no ser* más que al *ser*, se manifiesta una reflexión que responde a ese *no ser*. Ello nos lleva a pensar que el mundo absurdo de los personajes y sus conflictos, sus carencias, sus “sueños”, sus delirios, sus búsquedas, encuentros y desencuentros, más que posibilitarles una escapatoria los conduce a la exclusión, al olvido, al rechazo, y ello, de alguna manera, los conecta con el no ser, en tanto enajenados, alienados sociales. Los Peor vienen a ser no entes en tanto responden a desechos, y si bien el desecho es una materialidad es, también, socialmente, y en este caso en particular, un conducto que lleva hacia la nihilidad, un túnel deontológico, por llamarlo de alguna forma. El rechazo, la marginalidad, la expulsión del mundo de la coseidad aceptada hacia el espacio de lo deleznable, reiteramos, establece una nueva materialidad, pero en el espacio de lo social; ello responde a un anhelo de olvido, de nihilización, de borramiento de aquello que resulta despreciable.

14) Entendemos paradigma, en este texto, como un modelo o un esquema que configura un determinado tipo de relaciones, que las uniforma incluso. Platón utiliza este término con el sentido de modelo “...en cuanto considera como Paradigma al mundo de los seres eternos, del cual es imagen el mundo sensible.” (Abbagnano 2004: 792). Si se desea conocer más acerca de este significado, una referencia, entre muchas otras, es el *Diccionario de Filosofía* (2004), de Nicola Abbagnano. No hablamos de él en términos de lenguaje; para ello es recomendable revisar a Greimas o a Hjelmslev, en cuanto a lo sintagmático y semántico se refiere, sino que en nuestro caso aborda el sistema de relaciones que se construye en torno a los sujetos y al cual estos corresponden de acuerdo con determinados actos o conductas. Si se desea conocer otras formas de entender el paradigma desde lo meramente lingüístico, recomendamos para una revisión precisa el *Diccionario de retórica y poética* (1988), de Helena Beristáin, editado por Porrúa.

15) La mitología griega ha permitido servirse de esta como una forma de hacer, conocer y fundamentar conocimiento, construir éste. A propósito de ello, la figura de Tiresias como el adivino, el “lector” que desafía su ceguera física para “leer”, interpretar lo que representan las señales y lo oculto que los demás no pueden aprehender, resulta paradigmático en este caso, pues su castigo le “confiere” el privilegio de ser conocedor y develador de misterios y verdades ocultas para los demás. No es casual que su llamado de atención a Edipo permita que este finalmente pueda entender el crimen del cual ha sido autor, y que cegándose se permita “aprender” en toda su monstruosa dimensión la factura de su falta. Tiresias es el intérprete, una especie de intertexto de lo que ha de ser Jerónimo en el San José de finales del siglo XX, que también lee e interpreta mejor que los otros la monstruosidad de su entorno, y el cual trata de persuadir, de alejar a Polifemo del mundo horrendo que va atrapando al niño justamente cuando comienza su “conocimiento” de ese entorno.

Tiresias lee y comprende el mundo suyo y de los demás, lo mismo que hace Jerónimo, marcado por la diferencia, por la locura que los otros le asignan, lo cual hace su labor tanto o más difícil que la de su “antecesor” mitológico. Ambos se hallan marcados por un don que escapa a los demás, y que les permite dar cuenta de un mundo monstruoso que no son capaces de percibir y conocer esos otros. Tiresias fue cegado, por la falta cometida, al contemplar la desnudez de Atenea, la cual finalmente como diosa del conocimiento, le confiere el saber, lo mismo que sucede a Jerónimo el cual, envuelto en su locura, y signado por el castigo de una sociedad que lo enajena, puede, a pesar de ello, poseer un saber que al resto le está vedado. En ambos entonces el conocimiento no está en la mirada sino en la interpretación que llevan a cabo de un mundo que los contiene, los reprime, los violenta, pero al mismo tiempo les abre a una dimensión particular, insalvable para quienes se quedan en el ámbito de una mirada meramente contemplativa. Por lo anterior, recomendamos la lectura de *Edipo, Rey*, de Sófocles o la “biografía” de Tiresias en el mundo mítico. *Ver nota número 16.*

16) Acteón, nieto de Cadmo e hijo de Aristeo y Autonoe, pasa por el filtro del castigo que representa el ver a una diosa desnuda, aun cuando haya sido accidentalmente. Es educado por el centauro Quirón para la caza, e incluso se jactaba de ser mejor cazador

que la propia Artemisa (también llamada Diana). En una ocasión, al internarse con sus perros en el monte Citerón decide dormir, y a la mañana siguiente descubre a Artemisa, mientras ella se baña. Esta le arroja agua al rostro, y con ello lo condena a decirle, que intente, si puede, decir que la ha visto desnuda. Queda convertido en ciervo, y sus propios perros lo devoran, incapaces de reconocerlo como su amo, por lo cual después vagan por el bosque en busca de este. El castigo aquí, en relación con nuestros textos, tiene que ver con la contemplación de lo prohibido, del acceso a una verdad vedada para los demás, que termina por convertirse, más que en un premio, en muerte. Es por ello por lo que la ceguera se convierte, en muchas ocasiones, en la evasión propicia para seguir “existiendo” con relativa normalidad (véase *Diccionario de mitología* (1998), de Caudet Yarza).

A propósito de Tiresias, este es un Tebano y famoso adivino. Una vez, al ver dos serpientes juntas, mata a la hembra, y queda convertido en mujer. Años después, vuelve a encontrar una pareja de serpientes, y esta vez mata al macho, y queda convertido de nuevo en hombre. En una ocasión Júpiter y Juno discuten en torno a las ventajas del hombre y de la mujer, para lo cual escogen a Tiresias como juez, que se inclina por los hombres, pero a las mujeres confiere más sensibilidad. Júpiter en agradecimiento le da la facultad de leer el futuro y una larga, muy larga vida, más que cualquier otro humano, pero Juno (también llamada Hera), descontenta por el resultado del veredicto, lo priva de la vista (Chompré, 1995). Otra versión señala que Atenea, la diosa del conocimiento, lo castigó con la ceguera por haberla sorprendido mientras se bañaba, pero ella misma lo compensa luego al darle el arte adivinatorio. De nuevo el castigo tiene que ver con el conocimiento, y cómo en ocasiones este, lo “visto”, lo “mirado” se convierte en la pena que sufre el personaje por su “falta”. Tiresias es un intermediario entre los dioses y los hombres, y entre los hombres y las mujeres, debido a los cambios que sufrió en su momento, y entre los vivos y los muertos, gracias a su larga vida. *Ver nota número 15 a propósito de la referencia a Tiresias.*

17) El principio de caridad consiste en tratar a los demás como a nosotros mismos, es decir, hacer converger las convicciones y lenguajes de los demás, con mis convicciones y lenguajes, en tanto misma racionalidad y coherencia. Se trata, según apunta Nicola

Abbagnano en su *Diccionario de Filosofía*, de maximizar el acuerdo o minimizar el desacuerdo entre los seres humanos (Abbagnano 2004: 142).

Claramente, los principios establecidos por el filósofo estadounidense Donald Davidson en relación con el principio de caridad en los cuales el otro actúa con consistencia, sin contradicciones, y de acuerdo con un sentido lógico; en donde el otro es un creyente de proposiciones verdaderas; y en donde ese otro persigue el bien, no se cumplen, en cada una de las novelas estudiadas, sin embargo, eso es imposible, pues no hay acercamiento posible a partir de la aceptación del otro, sino un proceso paulatino de desagregación en unos casos, de rechazo en otros, de invisibilización en otros, de imposición, de choque, de negación, de desencuentro pleno en algunos casos extremos. De acuerdo con ello, cada personaje descalifica a los otros si ello le permite una posición, un lugar, una afirmación de sí, sin importar los valores o desvalores desde los cuales se reafirme. No se persigue el bien, si este me descalifica. Las contradicciones son posibles si ellas me erigen aun cuando la construcción del personaje derive en un individuo como lo es Fernando Vidal Olmos, por ejemplo. La mentira es un “baluarte” para asentarme socialmente, aun cuando se construya un claro manifiesto de engaños que descalifiquen al otro y lo disminuyan, pues es válido el ejercicio de esta, como lo hacen con Jerónimo los otros, o como se construye Vidal Olmos en relación con los demás, e incluso como se aplica con los ciegos en Saramago, si ello da lugar a su exterminación.

18) El ser humano proviene de la nada y hacia ella va, según Sartre. *El hombre es una pasión inútil*, en tanto las relaciones entre los sujetos constituyen una lucha continua en donde el conflicto no cesa, pues se pretende el control sobre el otro. El absurdo es la tónica de su existencia. El infierno es el otro que me acecha, como señala Gutiérrez Sáenz a partir de Sartre, en *Introducción a la Filosofía* (Gutiérrez Sáenz 2000: 32-33).

Puede palpase lo anterior a partir de cada una de las novelas y la relación de desencuentro que se construye o manifiesta en los personajes. Esos conflictos permanentes, esas pasiones inútiles que no cesan son, de hecho, el origen de cada una de las tramas, en donde cada novela plantea, de alguna forma, un nivel determinado de desencuentro llevado hasta la magnificación, es decir, el plano más alto de imposibilidad de acercamiento entre los personajes, en donde el hambre, la derrota, la humillación, el deterioro, el odio, la muerte son aspectos que van conformando las

diversas historias y los desenlaces correspondientes. El control del otro es la sumisión, la degradación, el subyugar lo que hace que las muchachas de la pensión sean reducidas a la condición de prostitutas, que los personajes en la novela de Sábato avasallen y sean avasallados en sus relaciones de poder con los demás, que los ciegos en la novela de Saramago luchen por imponer su voluntad ante otros ciegos, lo que trae el caos y la exacerbación de las diferencias.