
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Fonseca, Marco Antonio; Sullà, Enric, dir. La ceguera como motivo en Ensayo sobre la ceguera de José Saramago e Informe sobre ciegos de Ernesto Sábato. 2008.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44942>

under the terms of the  license

MARCO ANTONIO FONSECA

LA CEGUERA
COMO MOTIVO EN
ENSAYO SOBRE LA CEGUERA
DE JOSÉ SARAMAGO
E
INFORME SOBRE CIEGOS
DE ERNESTO SÁBATO

DOCTORADO EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

DIRECTOR: DR. ENRIC SULLÀ

BELLATERRA, 2008

SUMARIO

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	6
Capítulo 1. Acerca del tema y del motivo.....	10
1. Tema y motivo.....	13
2. Temas y Motivos en <i>El Túnel</i> de Ernesto Sábato.....	21
Capítulo 2: <i>Ensayo sobre la ceguera</i> de José Saramago.....	26
1. La ceguera como motivo literario.....	27
2. Breve recuento del <i>Ensayo sobre la ceguera</i>	32
3. La ceguera como motivo.....	34
4. La ceguera como alegoría.....	40
4.1. La extrañeza y la deshumanización en la ceguera.....	54
4.2. La abyección, la crueldad y la perversidad en la ceguera.....	59
Capítulo 3: <i>Informe sobre ciegos</i> de Ernesto Sábato.....	66
1. Breve recuento del <i>Informe sobre ciegos</i>	68
2. El motivo de la ceguera y el tema del mal.....	74
3. El motivo de la ceguera y las tesis gnósticas.....	89
Conclusiones.....	94
Bibliografía.....	102
Fuentes primarias.....	103

Fuentes secundarias.....	103
Apéndice.....	107

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia por todo el apoyo prestado durante el largo tiempo de elaboración de este trabajo de investigación; especialmente, quiero agradecer a mi padre, Marco Antonio Fonseca Ramos por su valiosa actividad como corrector de estas páginas en lo concerniente a redacción y estilo.

Igualmente deseo agradecer a mi director Enric Sullà por sus paciencia y colaboración durante todo este proceso investigativo; a Andrés Barragán por su tesis sobre el *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago y los valiosos documentos que sobre el tema me proporcionó; y a mis amigos Alejandro Guarín y Pedro Serna por sus valiosos consejos y recomendaciones.

INTRODUCCION

A lo largo de la historia de la literatura el motivo de la ceguera ha sido poco explorado y analizado por los investigadores de la literatura comparada. Tal vez ello se debe a la escasez de obras en que aparece este motivo, así como a la mínima atención que le ha dispensado la tematología, el área de la literatura comparada que se encarga del análisis y la clasificación de los temas y motivos de acuerdo a sus funciones en las obras.

Sin embargo, desde los inicios de la literatura occidental, el motivo de la ceguera ha tenido en varios textos fundamentales un papel de suma importancia: recordemos a Tiresias, el adivino ciego de los dramas griegos, o la ceguera que el mismo Edipo se inflinge para expiar de esta forma su pecado. Igualmente, a lo largo de la historia literaria occidental ha habido diversas maneras de presentar al ciego, que van desde el ciego como símbolo de lo malvado, como es el caso del ciego del *Lazarillo de Tormes*, hasta manifestaciones de éste como un elemento de sufrimiento y de tragedia, o de mofa y de risa. En el siglo XX, entre las pocas obras que se ocupan de este motivo de manera abierta y central, sobresalen *Ensayo sobre la ceguera* (1995) del Premio Nóbel portugués José Saramago, y el *Informe sobre ciegos*, capítulo de la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961), del escritor argentino Ernesto Sábato, capítulo que, dada su extensión e independencia con respecto a la novela, ha sido publicado en varias ocasiones como un texto independiente.

En *Ensayo sobre la ceguera*, una enfermedad desconocida deja ciega de forma repentina y extraordinaria a la gran mayoría de los habitantes de un país desconocido, lo que provoca la caída de la sociedad y de la civilización, y la necesidad de que los ciegos encuentren una forma de sobrevivir en este nuevo y desolado mundo. Por su parte, el *Informe sobre ciegos* describe la obsesión que el protagonista y autor del informe, Fernando Vidal Olmos, siente hacia los ciegos desde su infancia y que lo lleva a considerarlos como seres que se esconden de la luz en lugares oscuros y apartados como alcantarillas y sótanos, desde donde se dedican a propagar el mal alrededor del mundo, pues forman una secta diabólica adoradora del Demonio, que debe ser identificada para impedir que el mal se siga propagando. El precio que el autor del *Informe sobre ciegos* tendrá que pagar para revelar el misterio de los ciegos será

terrible, y lo llevará a comprender numerosos aspectos de su existencia escondidos tras su obsesión.

El objetivo del presente trabajo de investigación consiste en analizar la manera como el motivo de la ceguera es representado y ayuda a construir y desarrollar los dos textos, observando las similitudes y coincidencias que hay en el tratamiento que sus autores le han dado. El primer capítulo consistirá en una definición de los términos motivo y tema desde la perspectiva de la temalogía comparatista literaria; primero se hará una breve presentación de la historia y de los objetivos de la temalogía comparatista literaria y luego se procederá al análisis de la función del motivo y del tema dentro de la obra literaria, subrayando la relación que existe entre ambos, e igualmente sus diferencias y particularidades. Al final de este capítulo se hará un breve análisis temológico de la novela *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato, con el objetivo de poner de manifiesto los procesos que cumplen los motivos y los temas en la elaboración de un texto literario.

En el segundo capítulo se analizará el motivo de la ceguera en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago. Este es el capítulo de mayor extensión de todo el trabajo de investigación, dado el tratamiento y la importancia que tiene este motivo en la novela. Primero se expondrá el uso y las variantes que se la han dado a la ceguera como motivos literarios; luego se hará un breve recuento de la trama de la novela y finalmente se procederá a realizar el análisis del motivo. Para ello se utiliza el ensayo del crítico ciego Kenneth Jernigan, que será añadido como apéndice, el cual analiza las diversas maneras como el motivo de la ceguera ha sido representado a lo largo de la historia de la literatura. De Jernigan extraemos que la representación del motivo de la ceguera en *Ensayo sobre la ceguera* es primordialmente alegórica y simbólica, pues transmite una serie de mensajes y símbolos que superan su contenido original; este contenido original estaría relacionado con la representación de la ceguera como una anomalía que hace que el ciego se aleje y abandone lo que se debe considerar como lo humano. Así, al ser la ceguera la negación de la vista, considerada como el sentido por excelencia para aprehender el mundo, se está negando una forma de entender las cosas que excluye otros aspectos del conocimiento que no proceden directamente de la vista. De la función de la ceguera como motivo alegórico y

simbólico, que apunta a una crítica a la manera de concebir al mundo, se desprende también que la ceguera simboliza la crueldad y la deshumanización a la cual llegan los seres humanos al ser privados del sentido de la vista, manifestaciones de la decadencia y la cerrazón de la civilización occidental frente a sus propias falencias y a su incapacidad de remediarlas.

En el tercer capítulo se hará el análisis del motivo de la ceguera en el *Informe sobre ciegos* de Ernesto Sábato. Primero se ofrecerá una breve explicación de la recurrencia del motivo de la ceguera en las tres novelas que el autor argentino publicó a lo largo de su carrera: *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abbadón el exterminador* (1974), pues en todas ellas aparece de una u otra forma dicho motivo, el cual alcanza su mayor plenitud y desarrollo en el *Informe sobre ciegos*. Luego se procederá a analizar la función más importante de dicho motivo como soporte del mal, tema de suma importancia para el escritor argentino. El tema del mal y el motivo de la ceguera se conectan de forma similar a la utilizada por Saramago en *Ensayo sobre la ceguera*, ya que los ciegos, al simbolizar el mal, representan también, desde la perspectiva de Ernesto Sábato, una crítica a la visión como el sentido que da origen a la lógica y a la racionalidad de la civilización, las cuales impiden que los deseos inconscientes y las partes de la mente de los seres humanos que no son lógicas se manifiesten, generando una escisión que lleva a la decadencia y a la alienación. Por último, se hará una breve mención de la relación entre el motivo de la ceguera y las corrientes del pensamiento gnóstico, el cual sustenta a su vez la ideología del mal como la fuerza dominante en el mundo, que contradice a la luz que es aprehendida por la vista y que es el origen de la ciencia y la lógica que rigen la civilización contemporánea.

En las conclusiones, resaltaremos la manera particular en que cada autor aborda el motivo de la ceguera en su obra, así como las similitudes a la hora de utilizar a la ceguera como un motivo que sustenta una fuerte crítica a una concepción del mundo excesivamente racionalista y lógica, la cual se desvanece ya sea a causa de la ceguera general, como ocurre en *Ensayo sobre la ceguera*, o por el efecto de la acción de la secta de los ciegos, en el *Informe sobre ciegos*. También se hablará de las diferencias más notables en el tratamiento y en la forma que cada autor le ha dado a cada motivo.

CAPÍTULO 1

Acerca de tema y motivo

La tematología comparatista literaria es la rama de la literatura comparada que se ocupa del análisis de los temas, los motivos y los mitos literarios. Así se puede definir:

El término [...] se introdujo para designar el sector de la investigación que se ocupa del estudio *comparado* de los temas y de los mitos literarios (Trocchi, 2000: 129).

De acuerdo con esta definición, el objeto de la tematología es comparar y analizar los temas y los mitos literarios, sus relaciones, cambios y modificaciones en los textos que componen la historia de la literatura. La tematología literaria comparada data de mediados del siglo XIX y surge en Europa, especialmente en Alemania, país en el cual las investigaciones sobre el folclor y la mitología por parte de los eruditos locales, afines en la mayoría de los casos al movimiento romántico, empezaron rápidamente a evolucionar y a transformarse en *Stoffgeschichte* (en español “historia de los motivos”). A comienzos del siglo XX, la *Stoffgeschichte* recibe un notable impulso en cuanto a la extensión de sus investigaciones, pero es al mismo tiempo criticada y enjuiciada por los académicos de la literatura comparada, que acusaron a la corriente de haberse dedicado primordialmente a la acumulación y verificación de datos de carácter histórico y meramente erudito, en vez de elaborar un análisis verdaderamente trascendental y revelador que permitiera establecer, comprender y clasificar la evolución de los temas y de los motivos dentro del campo de la literatura comparada:

La investigación pedante de las relaciones causales en la transmisión histórica de estos elementos volvía vulnerable a la tematología (en su configuración originaria como *Stoffgeschichte*) ante las acusaciones de erudición y de falta de una dimensión estético crítica (Trocchi, 2000: 131).

A partir de los años 60 del siglo XX, la tematología comparatista recibe un notable impulso, y de la mano de críticos como Raymond Trousson, Harry Levin y otros, cambia radicalmente de orientación. Apoyada en numerosos trabajos de investigación, deja de ser una simple recolección de datos con fines puramente eruditos, para convertirse en una

disciplina rigurosa centrada en el estudio de las variaciones que los temas, mitos y motivos literarios han experimentado a lo largo de la historia de la literatura, comprendiendo la evolución de estos conceptos y sus funciones dentro de las obras literarias:

Por ahora nos interesa aclarar que, según Trousson, la finalidad de un estudio temático es la de interpretar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo, a la luz de sus relaciones con las orientaciones contextuales históricas, ideológicas e intelectuales, y evidenciar así “la adaptación de los elementos constitutivos del tema a las transformaciones de las ideas y las costumbres” y “el carácter dinámico y evolutivo que es la esencia misma del tema” (Trocchi, 2000: 136).

Las palabras de Trousson citadas por Trocchi son bastante esclarecedoras para el investigador de la rama temática de la literatura comparada. Ya no basta con identificar y enunciar los temas y motivos que se mantienen a través del tiempo y de la historia; el verdadero trabajo del temático consiste en comprender y analizar la evolución de los temas y de los mitos en la literatura, y las circunstancias que permiten a algunos de estos temas y mitos permanecer y afianzarse dentro de la tradición, y a otros desaparecer.

No podemos extendernos más en el proceso de desarrollo y consolidación de la temática, de suma importancia en la historia de la literatura comparada reciente. Más bien, hemos querido enfocar de la forma más breve y escueta posible la evolución que esta disciplina ha tenido en los últimos tiempos, a partir de los cambios introducidos por algunos de los teóricos antes mencionados, en cuanto a la manera de acercarse, entender y analizar motivos y temas a través del tiempo en la literatura occidental. Sólo queremos dejar constancia de que, al margen de algunas polémicas y disputas, actualmente la temática se orienta hacia el análisis cada vez más rico y completo de la evolución de estos conceptos.

1. Tema y motivo

Si bien los términos “motivo” y “tema” están claramente relacionados y cumplen funciones que a simple vista parecen similares, se diferencian notablemente por la extensión e importancia que tiene cada uno en el texto narrativo, y por la manera como intervienen en su construcción: el tema puede ser único e inamovible –lo cual no excluye que en un mismo texto haya uno o más temas que pueden ser centrales e interactuar entre sí-, mientras que el motivo o, más bien, los motivos son múltiples y cambiantes:

Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos (Segre, 1985: 358).

Ya en esta definición Cesare Segre plantea una relación entre tema y motivo de mayor a más pequeño, de más complejo a más simple. En apariencia, el tema es único, mientras que el motivo es fragmentario, múltiple y disperso. Tanto tema como motivo, según Segre, se combinan relacionándose de manera recíproca y contribuyendo de esta manera a la construcción del texto. Sin embargo, aún no tenemos muy claro cuál es la función intrínseca de cada uno de los términos que estamos tratando de analizar y de definir, pues no conocemos todavía cómo se combinan en el texto. Escasamente sabemos que el tema es más amplio que el motivo y que muchos motivos pueden construir y elaborar un tema. Por ello, es necesario acudir a un análisis más profundo de cada uno, que permita entenderlos plenamente dentro del campo de acción que ambos tienen en el texto.

Empecemos, pues, con la definición de tema. Una primera idea o noción de “tema” es la de una abstracción, idea o sugestión que vamos infiriendo a medida que leemos el texto, y que podemos relacionar con nuestra propia experiencia o visión del mundo, tal como lo plantea Seymour Chatman:

El tema de una narración es [...] un concepto abstracto, esto es un concepto con alto grado de generalidad que se puede extraer de la obra de ficción y relacionar con experiencias humanas de otros mundos, tanto el real como el imaginario (Chatman, 2003: 186).

El tema es el pensamiento o concepto alrededor del cual se elabora y se desarrolla una obra literaria, que el lector extrae mediante un proceso de abstracción y de síntesis para entender lo que la obra quiere decirle o mostrarle con respecto a la realidad. El tema se relaciona con la vida cotidiana o los problemas fundamentales de la existencia representados en la obra. El tema o los temas de una novela, un cuento, un poema o una pieza teatral, pueden ser, a manera de ejemplo, los celos, la venganza o la infidelidad y sus consecuencias en la vida de los seres humanos, temas que son desarrollados y presentados en el texto gracias al estilo particular y único de cada autor. En otras palabras, el tema es el significado del texto, lo que éste significa para los lectores, sus más próximos destinatarios. Para entender la totalidad del tema en la obra literaria no basta solamente con describir e identificar las acciones, hechos y personajes que aparecen en ella, sino que también es necesario entender, asimilar e interpretar todo lo que estos elementos quieren decir en su conjunto:

Interpretar, según Beardsley, significa dar un paso más, ir más allá del mundo de la obra y relacionar las abstracciones que sugiere con verdades, nociones o experiencias que encontramos en otro lugar o en nuestra vida (Chatman, 2003: 186).

El tema se puede definir de tal forma que se diferencie del asunto que trata el texto, otro elemento de suma importancia para la interpretación de la obra, y que debemos explicar brevemente para evitar confusiones. Mientras que el tema de una obra literaria es la idea, concepto o abstracción sobre la cual se construye y se desarrolla la obra, el asunto de una obra literaria es lo que aquella nos cuenta y lo que se desarrolla dentro de ésta. Mediante el seguimiento de la historia, de los personajes o de los elementos que la componen, y de las acciones que se desarrollan, el asunto puede ser definido y resumido directamente en una oración simple, que lo condense y lo caracterice, tal como lo expone Cesare Segre:

El asunto o argumento puede definirse así: la enunciación de los términos sustanciales de una historia. Esta enunciación se realiza lingüísticamente, por tanto, temporalmente pero su comprensión es atemporal, como lo es la asimilación del contenido de una frase o de un breve enunciado (Segre, 1985: 342).

Siguiendo el esquema planteado por Segre, el asunto de la novela *El túnel*, de Ernesto Sábato, se puede resumir y definir con la siguiente oración: “la relación enfermiza de un pintor con una mujer casada que termina en el asesinato de la mujer y el posterior encierro en un manicomio del pintor”. A partir de una lectura crítica de la novela y del seguimiento de su asunto, resumido en la anterior oración, el lector puede llegar a inferir el tema o los temas que estructuran la novela, que también deben ser enunciados mediante frases aún más concretas y concisas, como por ejemplo: “La locura provocada por los celos y las obsesiones”. Sólo de esta manera se puede extraer y percibir el tema de la obra, a la espera de que el lector lo comprenda y lo asimile.

Por cierto, el tema de “la locura provocada por los celos y las obsesiones” es recurrente en la literatura occidental. Recordemos la obra de teatro *Otelo*, de William Shakespeare: Otelo es engañado por Yago, quien hace creer a Otelo que su amada Desdémona lo engaña con otro; esto provoca unos celos sin control en Otelo, que lo llevan a asesinar a Desdémona. Otros ejemplos del tema de los celos llevados al extremo se hallan en novelas como *La sonata a Kreutzer*, de Lev Tólstoi (1889), o *Rojo y Negro*, de Stendhal (1830). Al utilizar el ejemplo de los celos y de sus consecuencias catastróficas en varias obras de la literatura occidental, hemos querido referirnos a la vigencia y continua re-utilización de este tema por parte de los autores, tendencia que no debe ser considerada en ningún momento como deliberada; al contrario, esta repetición demuestra que la mayoría de temas son pocos y recurrentes. A medida que transcurre el tiempo y cambia la literatura, los temas son retomados y reelaborados por los autores para acoplarlos a sus necesidades y planes artísticos, participando en una compleja y continua evolución:

Los temas literarios, pues, tal y como sostienen numerosos críticos, son entes móviles, flexibles, metamórficos, dada su conexión con los contenidos de la experiencia de la realidad extraliteraria y dado su rasgo tipológico fundamental, que no es otro que su recurrencia a lo largo de la historia literaria y cultural (Trocchi, 2000: 156).

Esta tradición literaria, la de los temas literarios más importantes y recurrentes, que según los tematologistas proceden de los mitos y de las leyendas, se ha separado lentamente, al pasar el tiempo, de su sustrato mítico original –aunque sin cortar de manera completa con éste-, experimentando algunos cambios para continuar vigentes y de esta manera seguir comunicando la visión de mundo que el o los autores han querido plasmar en sus obras. El tema o los temas, tal como lo explica Anna Trocchi, basándose en los conceptos elaborados por Pierre Brunel y Raymond Trousson, son depósitos culturales e ideológicos de tradiciones, conceptos y visiones del mundo que cambian constantemente, pero que mantienen contacto con la historia, las ideas y la evolución cultural del ser humano:

Parece útil arrancar de la definición más amplia de los temas literarios: la que los identifica como aquellos “temas de preocupación o de interés general para el hombre” que se “depositan” en el horizonte histórico-literario trasmitiéndose en perspectivas de larga, mediana o corta duración (Trocchi, 2000: 156).

La gran riqueza que entrañan los temas literarios, y también los mitos que los iniciaron, radica en su capacidad de comunicar y de plasmar las más hondas y profundas obsesiones del género humano, por medio de las variaciones que se dan en la literatura, permitiendo de esta manera al investigador y al lector apreciar y entender los numerosos matices y formas que las obras literarias occidentales han tejido en torno a ellos. El mito, que antes era anónimo y colectivo, se transforma, entonces, en un medio de expresión para que el autor logre plasmar su particular poética de las cosas, instrumento que le permite crear su obra y darle vida, conectándola tanto con su sentir particular como con la tradición a la cual pertenece.

Una vez se ha definido el concepto de tema es más fácil definir, apreciar y entender el término “motivo” en el campo de sus funciones particulares dentro del texto, funciones que antes se hallaban ocultas por la enorme importancia y peso que tenía el concepto de “tema” dentro del análisis comparatista. Esto se debe primordialmente, tal como se ha dicho en las páginas anteriores, a que los motivos suelen ser muy numerosos dentro de la misma obra literaria, y al mismo tiempo la combinación de varios motivos puede crear uno o más temas. Es en virtud de esta primera característica del término, la multiplicidad, que podemos empezar a definirlo: el motivo es el armazón o la estructura sobre la que se edifica el tema y que permite que sus funciones se desarrollen. Del mismo modo que la obra necesita un tema, una idea sobre la cual se pueda apoyar y desarrollar, el motivo es a su vez, en una menor escala, la base que ayuda a que el tema se sustente dentro de la obra. Para comprobar esta afirmación, recurrimos de nuevo a Cesare Segre, que empieza por definir los términos “tema” y “motivo” de acuerdo con una clasificación proveniente del campo de la musicología, pues históricamente fue la música una de las primeras artes que clasificó y analizó las diferencias y similitudes entre estos dos conceptos:

Dado que “motivo” originariamente proviene de la práctica musical, parecería lícito pedir a los musicólogos que arrojen luz sobre las relaciones con “tema”: es decir, ¿se trata de sinónimos, quizá con diferentes matices, o de términos complementarios, absolutamente diferentes entre sí?

Por el momento, queda claro que el motivo, que puede estar compuesto incluso sólo de cuatro o cinco notas, es la mínima unidad musicalmente significativa: “Subdividiendo obras musicales en sus partes constitutivas, como movimiento, secciones, períodos, frases separadas, las unidades son los motivos [*figures*], y toda subdivisión inferior a ellos dará unas notas inexpresivas, sin sentido, como cada una de las letras de una palabra” (Parry, 1954, p. 90) (Segre, 1985: 348).

Así, entendemos motivo como la serie de unidades básicas que unidas entre sí le dan sentido, forma y contenido a la pieza musical: separadas y observadas cada una

individualmente, su sentido, tal como lo afirma Segre, se perdería y carecería de importancia para organizar el tema sobre el cual reposa la composición.

Volviendo a la tematología comparatista, se puede concluir que el motivo es el elemento base que construye y sostiene al tema, el cual, a su vez, sostiene al texto; los motivos son dispositivos necesarios y esenciales en la creación de una obra, tanto al sustentar y elaborar al tema que aquélla representa, como en el desarrollo de los otros elementos constitutivos de un texto literario (argumento, personajes, etc.). Al igual que el tema, el motivo es un depósito de las tradiciones culturales anteriores, sólo que a menor escala, ya que los motivos son mucho más reducidos y pueden ser identificados más rápidamente por parte del investigador, gracias a su especificidad y a sus características particulares. Mientras que los temas son definidos y representados por oraciones cortas y concretas que los expresan de manera escueta y precisa, los motivos, en cambio, suelen ser imágenes, situaciones o personajes que forman parte muy importante del argumento y la trama de la obra: el tema es general y abstracto, mientras que el motivo es concreto y particular. Es más fácil identificar un motivo que un tema de una obra por sus particularidades, que lo enlazan inmediatamente con el tema que representa: así el personaje del avaro o del marido celoso evoca inmediatamente en el lector la idea de la avaricia o de los celos; determinadas situaciones como una batalla o un evento extraordinario que ponen a prueba el carácter del héroe –situaciones que se dan especialmente en las narraciones míticas y en los cuentos y relatos infantiles- remiten a la noción del heroísmo o del valor como cualidades de suma importancia en el desarrollo de un ser humano:

Como motivos deberían considerarse las partes no autónomas de los temas, así, por ejemplo, determinados caracteres considerados independientes de una acción, partes de la acción dependientes de otras, localidades características como los paraísos tratados por Petriconi, etc (Schulze, 2003:155).

Al utilizar el calificativo de “no autónomo” para definir al motivo dentro del tema y el desarrollo de éste, Schulze insiste en que los motivos están subordinados al tema, son núcleos o partes no independientes de la obra, es decir, que sólo pueden ser considerados a

partir de su función. En definitiva, la opinión generalizada por parte de los tematólogos es considerar el motivo como una parte reducida y característica del tema y del asunto que componen a un texto literario.

Sin embargo, hay dentro del comparatismo dos líneas de investigación que dan un valor e importancia diferente al motivo. La primera define al motivo como una simple herramienta para la formación y consolidación de la obra; su importancia no va más allá de la de ser un dispositivo que permite que ciertas funciones del texto y del tema se desarrollen. La segunda explica el motivo como un elemento esencial de la creación literaria, como una vía de escape y de concreción de las principales obsesiones y neurosis del artista, las cuales se manifiestan en la creación de una poética propia y personal que se refleja en sus obras. Los que favorecen la primera definición de motivo parten de las ideas de la escuela de los formalistas rusos y de Vladimir Propp cuando otorgan una mayor importancia a la forma en que el motivo trabaja sobre la obra y el tema, que a un contenido propiamente dicho dentro del término motivo, es decir, proponen que sólo se debe analizar la función que el motivo cumpla dentro de la obra y no su contenido intrínseco. Igual ocurre con el tema y con los demás elementos de la obra literaria, los cuales no representan en sí más que una serie de técnicas y elementos narrativos, que mostraban la artificialidad y particularidad del lenguaje literario dentro del plano meramente lingüístico; por ello cualquier otra interpretación que rebasara ese plano debía ser rechazada, de acuerdo con el punto de vista de la escuela de los formalistas:

La obra literaria no era ni vehículo ideológico, ni reflejo de la realidad social ni encarnación de alguna verdad trascendental; era un hecho material cuyo funcionamiento puede analizarse como se examina una máquina. La obra literaria estaba hecha de palabras, no de objetos o de sentimientos y era error considerarla como expresión del criterio de un autor (Eagleton, 1983: 13).

Por el contrario, la otra línea del comparatismo literario, que desea analizar tanto el contenido como la función del motivo, parte de teorías de carácter psicoanalítico, muy en boga en los años 60 y 70 del siglo XX, que siguen los planteamientos de psiquiatras como

Carl Gustav Jung y especialmente del investigador y teórico francés de la imaginación Gaston Bachelard; estas teorías relacionan motivo y tema como representaciones de las obsesiones y traumas inconscientes del autor, el cual los utiliza, por un lado, como materiales para la elaboración de su obra y, por el otro, como manera de drenar sus obsesiones por medio de la creación artística:

De este modo los motivos, las imágenes, las descripciones características de un autor se revelarían como reflejos conjuntos de un solo recuerdo, huellas de una experiencia secretamente condicionada por un trauma (Segre, 1985: 354).

Estos traumas, obsesiones y experiencias se esconden detrás de los temas y motivos que el escritor utiliza para la creación de su obra, uniendo la vida personal del autor con la propia obra. Aunque desde los formalistas rusos se ha asignado a la crítica literaria un cometido de orden más bien formal, es decir, considerar que los textos deben ser analizados más por su forma que por su contenido, para de esta manera llegar a la articulación del conjunto, también es indispensable, como lo han demostrado otros teóricos, conectar la obra con el autor que la ha creado, no negar bajo ninguna circunstancia las obsesiones, ideas y finalidades que éste ha puesto en el texto literario. Consideramos que lo más importante sería unir las dos nociones de motivo y sacar de ellas lo más destacado para el análisis del texto literario, es decir, reconocer tanto la importancia del motivo como función que elabora el texto, como su contenido, que remite a las temáticas fundamentales del autor. En efecto, el texto literario se compone tanto de estructura y forma como de las motivaciones personales, artísticas e intelectuales que han llevado al escritor a elaborarlo. Por consiguiente, la crítica comparatista literaria debe ser capaz de unir estos dos aspectos, esenciales al analizar el texto, y de entender tanto el significado del motivo como su función. En fin, hemos querido realizar una breve explicación de cada una de las maneras de entender el “motivo”, para mostrar la amplitud de criterios y teorías que existen dentro de la actual temalogía comparatista literaria.

Finalmente, para concluir con la interrelación que existe entre los temas y los motivos dentro de las obras literarias, deseamos agregar lo siguiente: el tema es la sustancia, lo que

da forma y contenido a una obra literaria, sea cual sea. Sin un tema no puede concretarse la obra, carecería de sentido. Entre tanto, el motivo o los motivos son las partes mínimas y características que componen el tema de una obra y su especificidad ayuda a entender sus funciones y los procesos que éstos cumplen tanto dentro del tema, como dentro de la obra en sí. La correspondencia entre tema y motivo va generalmente de lo complejo a lo simple, de lo grande a lo chico; ahora bien, mientras el tema abarca toda la obra, un determinado motivo sólo aparece en contadas partes de aquélla.

Los motivos y los temas van cambiando en la historia de la literatura, y su desarrollo debe ser tenido en cuenta tanto para entender la evolución de la literatura como para evaluar la importancia que los temas y los motivos literarios han tenido en el tiempo.

2. Temas y motivos en *El túnel* de Ernesto Sábato

Se ha elegido *El túnel* (1948) no sólo por su brevedad sino porque en esta novela, la primera de Ernesto Sábato, es donde se empieza a esbozar la temática de los ciegos y de la ceguera, fundamental en el desarrollo de sus novelas posteriores *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abbadón el exterminador* (1974), que comparten con *Ensayo sobre la ceguera* (1995) de José Saramago el uso de la ceguera como motivo literario. *El túnel* cuenta la historia del amor enfermizo y desenfrenado que siente el pintor argentino Juan Pablo Castel por una mujer llamada María Iribarne, de la cual se enamora obsesivamente al verla contemplar un detalle de un cuadro suyo llamado “Maternidad”. Los dos personajes inician una relación turbia y tumultuosa, llena de neurosis y engaños, que conducirá a Castel a unos celos extremos y al asesinato de su amante, al comprobar que le ha sido infiel. Después de cometer el crimen, Castel es encerrado en un asilo para enfermos mentales donde escribe el manuscrito en que cuenta los pormenores de su relación con María Iribarne y los motivos que lo llevaron a matarla.

Los temas que se pueden detectar una vez hecha la lectura crítica de la obra y seguida su historia, serían los siguientes: los celos y sus consecuencias –especialmente las más trágicas, como son el asesinato de uno de los amantes-, la locura, las obsesiones, el aislamiento y la incapacidad que sufren determinados seres humanos para comunicarse con otros. Detrás de los temas que acabamos de mencionar, se esconde un gran tema que los abarca todos: el inconsciente humano y las neurosis y obsesiones que puede esconder:

El túnel, de no más de cien páginas –cuento más que novela-, es un estudio de alienación, de pasión, de vehemencia, desesperación y delirio, que de acuerdo a lo que dicen algunos psiquiatras, no es otra cosa que una condensación de determinados fines y predisposiciones que aparecen en menor concentración en la mente del hombre (Kühn, 1985: 70).

En efecto, el tema principal –la temática- que aglutina a todos los demás temas de *El túnel*, ordenándolos y cohesionándolos dentro de la novela, es la irrupción del inconsciente en la conducta de Castel con respecto a su relación con María, invasión que termina desequilibrando por completo al personaje principal, llevándolo a la pérdida de la razón. El tema de la novela de Sábato sería, por lo tanto, la manera en la cual los deseos reprimidos, las obsesiones insatisfechas, hacen mover a nuestra mente y, en algunos casos simbólicos, como el de Castel, terminan por asumir el control que nuestra razón está constantemente protegiendo y resguardando. Las consecuencias de esta conducta están plenamente representadas en el siguiente fragmento de la declaración de Castel antes de matar a María:

Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o en túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro por fin había llegado (Sábato, 1948: 130).

En este pasaje podemos identificar el tema principal de la novela a través de las palabras del protagonista: la obsesión incontrolable que proviene de la parte inconsciente de la mente del protagonista, que acaba por suplantar cualquier racionalidad que antes hubiera existido en Castel, provocando consecuencias catastróficas para él y su amante. Del mismo párrafo anteriormente citado se pueden extraer los motivos que componen el tema de las obsesiones y que serían los siguientes: la constante fijación por parte del protagonista narrador por los túneles y los pasadizos, símbolos que representan lo oscuro y tortuoso de su relación con María, hasta el punto de que no es para nada gratuito que la obra lleve como título *El túnel*; la pintura titulada “Maternidad”, en cuyo extremo, al margen de la escena principal de la obra, una mujer mira a través de una ventana, escena que María observa fijamente durante la exposición de Castel, y en lo cual el pintor cree hallar un punto en común entre él y María:

Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esa muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo, al mundo sin límites de los que no viven en túneles; y quizá se había acercado por curiosidad a una de mis extrañas ventanas y había entrevisto el espectáculo de mi insalvable soledad, o le había intrigado el lenguaje mudo, la clave de mi cuadro (Sábato, 1948: 131).

Ventanas, cuadros, túneles, pasadizos, representan toda una gama de motivos (y de símbolos) que evocan inmediatamente los estados de ánimo del protagonista y su progresivo deterioro mental. Otro motivo que ayuda a la comprensión de la obra son las constantes referencias a la prostitución, a la manera como María es identificada por su relación con otros hombres, creando un juego entre los dos personajes, y dando pie a los celos y a las obsesiones de Castel. Tal vez el ejemplo más importante sería la sospechosa relación que tiene María con Hunter, el primo de Allende, su marido ciego, relación apenas encubierta que provoca constantemente la ira, la amargura y la rabia de Castel, quien no puede resistir ver a María con otros hombres. Incluso si se mira de una manera más minuciosa y exhaustiva, el mismo personaje de María se constituye también en un motivo, pues en ella se concentran todos los deseos, ideas y obsesiones que asaltan a Castel a raíz

de su infidelidad. Hay que recordar la pelea en la cual Castel llama a María prostituta y se sorprende de la extraña reacción de ésta, que lo lleva a deducir después que María no es una mujer “pura” como él la había imaginado, sino un ser bajo y despreciable. Se reafirma así la visión que tiene de ella como “prostituta”, lo que se convierte en un motivo también conectado directamente con el personaje:

Y eso duró mientras ella mostró algún tipo de desconsuelo, pero apenas se calmó y comenzó a sonreír con felicidad, empezó a parecerme poco natural que ella no siguiera triste: podía tranquilizarse, pero era sumamente sospechoso que se entregara a la alegría después de haberle gritado una palabra semejante y comenzó a parecerme que cualquier mujer debe sentirse humillada al ser calificada así, hasta las propias prostitutas, pero ninguna mujer podría volver pronto a la alegría, *a menos de haber cierta verdad en aquella calificación* (Sábato, 1948: 69; la cursiva pertenece al original).

Igualmente, cabe destacar la fugaz pero necesaria aparición de la “obsesión” del protagonista por los ciegos, encarnados en Allende, el marido engañado de María, por el cual Castel siente una enorme repugnancia, y cuyo suicidio al final de la novela, una vez Castel ha confesado el asesinato de María y se descubre la infidelidad de ésta con Hunter, produce una profunda inquietud en el lector.

Ahora, tanto en *El túnel* como en general en toda la novelística de Ernesto Sábato, hallamos que el tema del inconsciente y de la locura oculta detrás de nuestro equilibrio mental es una constante; se subdivide, además, en una serie de temas y de motivos que no sólo simbolizan la parte oculta de nuestra mente, sino la necesidad de que el ser humano coexista con su lado más oscuro y menos conocido: su irracionalidad. De acuerdo con el autor de *El túnel* y con la visión planteada en sus novelas por personajes como Juan Pablo Castel, o Fernando Vidal Olmos, protagonista de *Informe sobre ciegos*, lo irracional y lo oscuro de la mente es un dilema sobre el cual los seres humanos se han preguntado desde el inicio de la historia, dilema que se ha agudizado en la edad moderna, a raíz de la imposición de una civilización científica y racionalista que impide que otras formas de

expresión, como el arte, evidentemente más intuitivas y menos racionales que la ciencia, tengan el mismo valor y la misma preponderancia que las ciencias exactas. En numerosos ensayos Ernesto Sábato ha hecho este tipo de declaraciones, que ha trasladado inmediatamente a sus novelas:

El arte, como el sueño, incursiona en los territorios arcaicos de la raza humana y, por lo tanto, puede ser y está siendo instrumento para rescatar la integridad perdida; aquella de que inseparablemente forman parte la realidad y la fantasía, la ciencia y la magia, la poesía y el pensamiento puro (Sábato, 1963: 165).

Finamente, y en relación con esta cita, téngase en cuenta que en *El túnel* cobra una vital importancia que el “enloquecido” Castel sea un pintor, alguien que se encuentra cerca de la irracionalidad de la mente y del espíritu humano por medio de su arte, lo que transforma al personaje en otro motivo que sostiene el tema de la locura, que es, recuérdese, uno de los temas centrales de la obra de Ernesto Sábato.

CAPÍTULO 2

Ensayo sobre la ceguera de José Saramago

*Dejadlos; son ciegos guías de ciegos;
y si el ciego guiare al ciegos, ambos caerán en el hoyo.*

Mateo 15: 14

El presente capítulo ofrece, en primer lugar, una breve presentación de la ceguera como motivo en la literatura occidental, basándonos en la obra del crítico ciego Kenneth Jernigan y luego en *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago. Este análisis es sumamente importante para la comprensión de la función y del significado del motivo de la ceguera en la novela: en la primera parte, por un lado, se establece que el tema primordial de la novela es la crítica a la manera errónea como el ser humano entiende y controla el mundo, desde un único punto de vista, el de la razón, cuyo uso excesivo nos impide desarrollarnos como individuos y como especie. Este tema está simbolizado por el motivo de la ceguera, que se traduce en la incapacidad de percibir y de cambiar una forma equivocada y dominante de entender la realidad. Por otro lado, se establece que hay tres funciones del motivo de la ceguera en la novela: la ceguera como motivo simbólico y alegórico; la ceguera como motivo de deshumanización y de extrañamiento y, finalmente, la ceguera como motivo de crueldad y de maldad. En la segunda parte, se presentará un breve resumen de la trama de *Ensayo sobre la ceguera* y, por último, la tercera parte estará enfocada en describir y analizar el componente simbólico o alegórico de la novela, el cual aglutina a los otros dos, y que es, en nuestra opinión, el más importante y fundamental, ya que conduce directamente al tema de la obra. Finalmente, como apartes más breves, serán explicadas las otras dos funciones, para completar el análisis temático del motivo de la ceguera en *Ensayo sobre la ceguera*.

1. La ceguera como motivo literario

Para empezar a identificar y analizar la forma en la cual el motivo de la ceguera funciona en *Ensayo sobre la ceguera*, iniciamos con un corto recuento del tratamiento de este motivo a lo largo de la literatura universal. Debemos entonces remitirnos al breve, pero sumamente interesante y esclarecedor estudio del crítico ciego Kenneth Jernigan, "*Blindness: Is*

literature against us?” (“Ceguera: ¿Está la literatura contra nosotros?”), ensayo en el cual se analizan las diversas manifestaciones que la ceguera ha adoptado a lo largo de la historia de la literatura que son nueve en total de acuerdo con la investigación de Jernigan:

Yet upon closer examination the principal themes and motifs of literature and popular cultures are nine in number and may be summarized as follows: blindness as compensatory or miraculous power; blindness as total tragedy; blindness as foolishness and helplessness; blindness as unrelieved wickedness and evil; blindness as punishment for sin; blindness as abnormality or dehumanization; blindness as purification; and blindness as symbol or parable (Jernigan, 1974: 2).

El trabajo crítico y analítico que realiza Kenneth Jernigan sobre la relación de la literatura y la ceguera es sumamente interesante, y ofrece una breve pero necesaria revisión crítica de la manera como los temas y motivos literarios relacionados con los ciegos y la ceguera han sido abordados desde distintas perspectivas, y con variaciones por numerosos autores de las más diversas clases, estilos y épocas. El resultado es un rico y desconocido panorama de símbolos, temas y motivos, que la mayoría de las veces no han sido analizados ni tenidos en cuenta dentro del campo de la tematología comparatista literaria.

La conclusión a la cual llega Jernigan, después de sopesar y analizar los ejemplos anteriormente mencionados, es que la percepción que se tiene del ciego y de la ceguera dentro de la literatura no ha cambiado con el tiempo, y que esta apreciación ha sido la continuación de un pensamiento que se extiende desde los comienzos de la civilización occidental, la cual tiende a representar y a clasificar al ciego como un ser extraño y diferente, aislado del resto de la humanidad, pues su enfermedad entraña una ruptura total con lo que se entiende y se define como lo humano, especialmente en los casos más negativos. Es el caso del personaje del pirata ciego Blind Pew, de *La isla del tesoro* (1883), de Robert Louis Stevenson, o del ciego malvado del Lazarillo de Tormes, que representan a los ciegos como lo peor y lo más malvado que pueda existir en el mundo. Incluso cuando el ciego tiene poderes extraordinarios o habilidades fuera de lo común, como es el caso del detective ciego Max Carrados, personaje creado por el escritor Ernest Braham, dotado de

un sexto sentido que le permite resolver casos difíciles y sobrevivir a situaciones peligrosas, inclusive en este caso no deja de ser visto el ciego como un ser diferente; más aún, su estatuto como ser extraño y alienado aumenta de manera negativa:

They might worry us, as well; for all this mumbo jumbo about abnormal or supernatural powers doesn't lessen the stereotype of the blind person as alien and different, unnatural and peculiar. It makes it worst (Jernigan, 1974: 3).

A raíz de su enfermedad, el ciego queda excluido de la realidad en la que participan quienes sí pueden ver, y rápidamente su figura cae presa de los más diversos lugares comunes y estereotipos que la literatura ha reproducido y continúa reproduciendo hasta nuestros días, sin que haya habido un cambio radical con respecto de esta actitud:

To the question Is literature against us? There can be no unqualified response. If we consider only the past the answer is certainly yes. We have has a bad press. Conventional fiction, like conventional history, has told it like isn't. Although, there have been exceptions, the history has been monotonously and negatively the same (Jernigan, 1974: 8).

Esta consideración negativa de la ceguera en la literatura se origina, primordialmente, al relacionar de manera simbólica esta enfermedad como subversora de una manera de ver y de concebir a un mundo que está regido por el sentido de la visión, y de todo lo que de este sentido se desprende:

In virtually all of these symbolic treatments, there is an implied acceptance of blindness as a state of ignorance and confusion, of the inversion of normal perceptions and values, and of a condition equal to if not worse than death (Jernigan, 1974: 8).

Esta idea de la ceguera relacionada con la muerte, la anormalidad y todo lo que va en contra de lo humano, sirve para la articulación y el desarrollo tanto de la forma como del

contenido de *Ensayo sobre la ceguera*, el cual recoge una tradición antiquísima de interpretar y de clasificar al ciego desde esta vertiente negativa y evidentemente sesgada que ha difundido la literatura a través de la historia, para ampliarla con un contenido alegórico y simbólico, como suelen tener las novelas de José Saramago. Sin embargo, esta visión de la ceguera en la literatura occidental también ha servido para crear memorables personajes, obras y situaciones, entre los cuales se encuentran el *Edipo Rey* de Sófocles, el adivino ciego Tiresias que forma parte de la tradición mítica y teatral griega, el ciego malvado del *Lazarillo de Tormes* y muchos otros. En este trabajo consideramos que de todas las funciones que enumera Jernigan la simbólica es la más importante, no sólo en *Ensayo sobre la ceguera* sino también en el *Informe sobre ciegos*, pues es en la vertiente simbólica o alegórica del motivo de la ceguera donde pueden caber las otras interpretaciones y visiones que se han utilizado a lo largo de la historia para representar a la ceguera y a los ciegos.

Es en el pensamiento de los griegos donde el antagonismo entre la vista y la ceguera se hace evidente y empieza a desarrollarse con mayor intensidad esta dualidad. Así, se equipara al sentido de la visión como la fuente por excelencia del conocimiento y de la realidad que nos rodea; la vista da origen, forma y coherencia a nuestra manera de entender, comprender y organizar el mundo, mientras que la ceguera, es decir, la incapacidad de ver, es representada no sólo como la negación de las cosas materiales y tangibles que únicamente se pueden aprehender por medio de la vista, sino también como la pérdida de algo esencial que nos permite ser definidos como humanos:

Y en esa pérdida de situación de quien se ha quedado ciego, de momento nada le garantiza que pueda seguir participando de la realidad de los videntes, porque la vista, como lo sanciona Aristóteles, es la fuente primordial del conocimiento, vínculo directo entre el estar en el mundo y el distinguir y pensar el mundo en relación con uno mismo (Cuartas, 2001: 34-35).

Incapaz de ver el mundo que lo rodea, el ciego debe construir desde su ceguera una nueva forma de entender la realidad. Pero aquella realidad en la cual habita ya no es la misma de

los otros seres humanos, de aquellos que sí pueden ver, pues una persona ciega es incapaz de concebir el mundo de la misma forma como lo hacen las personas que lo ven con sus propios ojos. Entonces, la figura del ciego se vuelve extraña en un mundo dominado por las personas que ven, hasta el punto de ser asociado en muchos casos con lo malvado y lo misterioso, como apunta la tradición. Cabe destacar, igualmente, el simbolismo con el que se ha relacionado la oposición entre vista y ceguera: la luz y las tinieblas, lo brillante y lo oscuro, una dualidad que aún se sigue conservando en nuestros días. La luz es considerada desde siempre como el símbolo del conocimiento, de la plenitud y del esplendor alcanzados por la vista, mientras que la oscuridad es la negación de las cosas, de la capacidad de entenderlas y percibir las; con de la oscuridad no podemos ver ni la belleza, ni el orden, ni el sentido del mundo; tampoco podemos movernos, ni ubicarnos, ni orientarnos, a menos que se desarrollen otros sentidos como el oído y el olfato. En definitiva, el verbo ver, la acción en sí misma de la visión, es sinónimo primordial y fundamental de saber; no ver es la negación de ese saber legitimado y originado en el sentido de la vista:

“Saber” que, como afirma Ludwig Wittgenstein, tiene un significado primitivo análogo al “ver” relacionado con él, ocupa en el proyecto racional humano un lugar de privilegio: se sabe porque se ve, y sabiendo una cosa, se sabe a continuación otra y otra y otra más, como ocurre también cuando se ve esto y a continuación aquello y lo de más allá. En esta prioridad del órgano de la vista, tan celebrada desde Aristóteles, y aún antes, cuando sencillamente no se declaraban los vínculos entre ver y saber, queda por supuesto excluido quien no ve, como si aseguráramos que quien no consigue ver, en consecuencia no consigue saber o asegurar su participación en un mundo continuo que sólo la vista regala, como tal, ningún otro órgano, ningún otro conocimiento (Cuartas, 2001: 46-47).

Esta concepción del saber como conocimiento relacionado directamente con la vista es el origen del racionalismo que ha gobernado a la humanidad desde los griegos hasta nuestros días, concepción que niega y olvida otras formas de saber que no tengan que ver directamente con la seguridad y la certeza que da la vista. Como consecuencia, se

considera a la ceguera como la negación por excelencia de la realidad y la verdad que emanan de la visión:

Por otra parte la elección de la ceguera como gatilladora de la acción narrativa resulta bastante acertada considerando la carga metafórica que esta palabra posee en nuestra cultura. De esta manera sabemos a priori que, cuando escuchamos los lugares comunes: “estar ciego de amor”, “estar ciego de ira” o “estar ciego ante la realidad”, no se nos está hablando de personas que perdieron la facultad de sus órganos visuales (Alfonso, 2006: 2)

Por esto, la ceguera es un motivo que recuerda, por un lado, tanto en la tradición literaria occidental como en los trasfondos de nuestra herencia cultural aspectos del ser humano que no conocemos e ignoramos, aunque formen parte integral de la condición humana; por otro lado, la ceguera se refiere a las cosas que nos negamos a ver y a aceptar. Ambas formas del motivo se encuentran representadas en *Ensayo sobre la ceguera* pero, principalmente, se concreta en la última de estas representaciones, en la negación a ver la realidad de las cosas, que impide al descubrimiento de lo que está oculto y de lo que se ha querido negar.

2. Breve recuento de *Ensayo sobre la ceguera*

Ensayo sobre la ceguera, publicada en 1995 por el premio Nóbel de literatura de 1998, el portugués José Saramago, es una de las pocas obras en la historia de la literatura contemporánea cuyo argumento y temática se centra en el motivo de la ceguera y en una serie de temas relacionados de manera simbólica y alegórica con esta enfermedad. *Ensayo sobre la ceguera* narra la insólita epidemia de ceguera que sufre un país cuyo nombre jamás es mencionado por el narrador o por los protagonistas de la obra. Las personas empiezan a perder la vista de manera repentina, víctimas del llamado “mal blanco”, una clase de ceguera sumamente extraña y desconocida nunca antes registrada por la ciencia, que, a

diferencia del resto de las enfermedades de la visión, se contagia sin que se puedan detectar sus causas, dejando al contagiado enceguecido dentro de una blancura deslumbrante. Debido a la rapidez con que se propaga la epidemia y a la incapacidad de controlarla de manera eficaz y pronta, las autoridades se ven obligadas a mantener a los primeros ciegos en cuarentena, aislándolos del resto de la población, para impedir que el contagio se expanda aceleradamente entre aquellos que aún no están infectados.

En un manicomio abandonado, donde ocurre la primera cuarentena, será recluido junto con otros cientos de infectados el grupo de personajes que protagoniza la novela: el primer hombre en quedarse ciego, hecho que ocurrió de manera repentina mientras manejaba su automóvil, y su esposa; el médico oftalmólogo que lo atendió por primera vez, la esposa del médico y varios de sus pacientes –una joven prostituta que usa gafas negras, un niño que padece de estrabismo y un viejo con un parche en uno de sus ojos-, quienes, al parecer, también fueron contagiados cuando el primer ciego entró al consultorio del médico para ser revisado. Exceptuando la mujer del médico, que nunca pierde la vista, y que por este hecho extraordinario es dentro de la obra quien sostiene al grupo de los ciegos contra todas las adversidades, el resto de población del país se va quedando paulatinamente ciego, hasta que finalmente la sociedad colapsa. En el manicomio donde se encuentran recluidos los protagonistas, los ciegos, aislados del mundo exterior por las autoridades, transforman rápidamente el lugar en un infierno donde la crueldad, la codicia y el desprecio por los semejantes se apoderan rápidamente de los confinados. Después de la lucha contra un grupo de ciegos “malvados”, que se ha adueñado de la distribución de los alimentos y exige dinero y mujeres a cambio de la repartición de la comida, un incendio, provocado por una ciega en medio de la confrontación, destruye el edificio y facilita la huida de los ciegos al exterior. Al fugarse descubren que todo el mundo está ciego y que la anarquía y el caos imperan en el país, pues sólo existen grupos de ciegos que se unen para la búsqueda de comida y de refugio. La civilización, en ese momento de la novela prácticamente ha colapsado, ya que los ciegos están limitados a las tareas básicas de la supervivencia, y es imposible volver a funcionar en un mundo que no está diseñado para que lo habiten los ciegos:

Blindness is clearly a sign of limitation in this novel. It causes the entire society no longer function. It also places blind people in the condition of physical jeopardy and psychological torment. The society no longer functions because the blind are not able to provide the ordinary services that we are routinely dependent upon for survival: the production and distribution of food, water and electricity and the maintenance of the infrastructure of transportation and communication (Snedeker, 2001: 4)

El grupo de los ciegos protagonistas decide volver a sus antiguas casas, pero al darse cuenta de que están ocupadas por otros ciegos, o que sus familiares no están en ellas, deciden permanecer unidos y refugiarse en el hogar del médico y su mujer, confiándole a ésta la búsqueda de alimentos y el mando del grupo. Finalmente, después de innumerables dificultades, cuando ya parecen haberse acostumbrado a su condición, empiezan a recuperar de manera inesperada la vista. Lo que esperaba a ser un final feliz, un retorno a la normalidad de las cosas, deja, sin embargo, una serie de dudas y de interrogantes, tanto por la enigmática epidemia cuyo origen jamás se llega a esclarecer, como por las consecuencias que aquella enfermedad ha generado en los seres humanos, mostrando que lo peor de la condición humana, puede –a pesar de la bondad y la humanidad reflejada en la actitud compasiva y bondadosa de la mujer del médico a lo largo de la novela- apoderarse de nosotros en cualquier momento.

3. La ceguera como motivo

Recordemos que la ceguera es un motivo que evoca, por un lado, aspectos del ser humano que no conocemos e ignoramos, y, por otro lado, lo que nos negamos a ver y a aceptar. *Ensayo sobre la ceguera* es, desde su perspectiva de novela que combina ficción y ensayo, un alegato contra una manera de entender la realidad desde la razón pura y también de ignorarla, la cual nace de la concepción de la visión como la fuente de todas las verdades, encarnada simbólicamente en la “ceguera blanca” que afecta sin misericordia a los personajes en la novela. El hombre, abrumado por las imposiciones de la civilización y

de la racionalidad que lo conducen vertiginosamente a una serie de situaciones que cada vez más se le escapan de las manos –pobreza, desigualdad, guerras, inequidad, falta de oportunidades para la gran mayoría de la humanidad- ha olvidado que es mucho más que razón pura y objetiva y debe, por lo tanto, enfrentarse a otras realidades que también anidan dentro de él y que lo constituyen, para lograr un equilibrio y un desarrollo integral en todo el sentido de la palabra:

Con la marcha de los tiempos, más las actividades derivadas de la convivencia y de los intercambios genéticos, acabamos metiendo la consciencia en el color de la sangre y en la sal de las lágrimas, y, como si tanto fuera aún poco, hicimos de los ojos una especie de espejos vueltos hacia dentro, con el resultado muchas veces, de que acaban mostrando sin reserva lo que estábamos tratando de negar con la boca (Saramago, 1995: 30-31).

El mismo ser humano que ha confiado tanto en la razón y en la credibilidad que emanaban del sentido de la visión, ha presenciado cómo en los últimos tiempos ese proyecto luminoso ha ido decayendo y ha degenerado en una suerte de ceguera frente a la realidad, la cual es al mismo tiempo otra variante de esa misma ceguera, tal como lo pretende demostrar la novela. Si, por un lado, la realidad que entra por nuestros ojos y que aceptamos como única y verdadera es una ceguera ante otras formas de entendernos y de comprendernos como individuos y como especie, igualmente estamos ciegos al negar esa ceguera que está frente a nosotros. La afirmación de Juan Manuel Cuartas representa una aproximación a lo que el motivo de la ceguera logra en el *Ensayo sobre la ceguera*: indagar qué podría ocurrir en un plano artístico, literario y simbólico como el de novela, cuando el sentido máspreciado y valorado desde tiempos ancestrales, la vista, nos es arrebatado, y la humanidad a partir de ese instante tiene que percibir no sólo la realidad que la rodea de otra forma, sino también empezar a construir un nuevo proyecto de lo que entendemos como humano, una nueva humanidad que se ha dado cuenta que, con o sin el sentido de la vista, ha estado y continuará ciega frente a sus verdades más profundas y complejas. Esto queda reflejado en las palabras que pronuncia la mujer del médico, ante el horror que debe contemplar y soportar diariamente en el nuevo mundo de los ciegos:

De qué me sirve ver. Le servía para saber el horror que hubiera podido imaginar alguna vez, le servía para desear estar ciega, nada más que para eso (Saramago 1995, 207).

Tomar conciencia de la ceguera se convierte entonces en un horror para el que la puede ver, pues se da cuenta del fracaso del proyecto racionalista que pretendía llevar a la humanidad por un único camino, el cual solamente ha traído una negación constante de lo que en realidad es el ser humano.

Lo que hace Saramago con *Ensayo sobre la ceguera* es indagar y tratar de precisar lo que se debe considerar como humano, los límites, virtudes y falencias que nos hacen ser lo que somos, tanto en lo colectivo como en lo individual, integrándolo en la búsqueda de una nueva concepción del mundo y de un ser humano armónico con su entorno y con sus semejantes. Y qué mejor forma de hacerlo que recurriendo al simbolismo de la ceguera, que evoca en la mente de cualquier lector pensamientos e inquietudes, especialmente de orden negativo, los cuales generan dudas e interrogantes respecto a la pregunta de si nos habremos vuelto ciegos frente a la propia realidad. Esta pregunta se responde con los hechos y con los actos que realizan los protagonistas de la novela cuando se quedan ciegos. Porque a excepción de unos cuantos actos solidarios, como los que realiza la mujer del médico, y de la unión y hermandad que disfrutaban el grupo de personajes protagonistas, el resto de la humanidad continúa igual o peor durante la epidemia de la ceguera. Aunque el ser humano esté o no ciego ante su realidad, ya sea de verdad o de manera simbólica, ello no impide que siga siendo cruel, violento y vengativo con sus propios semejantes y consigo mismo, como lo ha sido a lo largo de la historia. Precisamente es durante la epidemia de la ceguera, cuando el ser humano se manifiesta de la manera más salvaje y brutal, negando cualquier asomo de humanidad, demostrando que el proyecto de plenitud humana al cual aspira José Saramago en su obra literaria, es aún utópico e inalcanzable:

José Saramago expone con instinto pionero una idea globalizadora: paralelo al proceso biológico de la hominización, hay que discernir en el hombre un ‘proceso

de humanización', de naturaleza intelectual y espiritual, menos manifiesto que el primero, pero argumentable en cualquier caso. La historia del hombre se trazaría, en esta dirección, sobre las señales de un dilatadísimo movimiento que puede conducirnos a la humanización, denotado como estado superior de evolución. Avanzar en esta trayectoria y culminarla con relativa satisfacción supondría salvar la fractura esencial que demedia al hombre. 'Quizá' completa el escritor, 'nosotros no seamos más que una hipótesis de humanidad' mermada aún por excesivos horrores y vacíos (Gómez Aguilera, 1996: 40-41).

Por ello, y ante la evidencia innegable de esta ceguera que se extiende por todos los ámbitos de nuestra relación y convivencia tanto como especie y como individuos, las conclusiones de José Saramago en *Ensayo sobre la ceguera* son inquietantes y pesimistas: el proceso de humanización aún no se ha realizado completamente, tal vez ni siquiera ha empezado, como lo demuestran las actuaciones de la mayoría de los personajes de la novela. Incluso, una vez los ciegos en la novela han recobrado de forma milagrosa y repentina la visión, no es posible determinar si continuarán por el mismo camino de antes, o si podrán alcanzar el estado de "humanización".

Al igual que en otras novelas del Nóbel portugués, el tema o los temas que las componen parecen ser siempre los mismos: ¿qué es lo que entendemos por la humanidad?, ¿qué es lo que nos hace ser humanos de verdad, si es que realmente lo somos? Para resolver estas y otras dudas similares, José Saramago le da al género de la novela una misión de suma importancia: tratar de resolver qué es lo que se entiende por la "condición" humana. Entonces, en *Ensayo sobre la ceguera* el motivo simbólico y alegórico de la ceguera estaría encauzado a lograr este objetivo: tratar de definir lo que se debe entender como lo humano. La ceguera no es sólo un motivo que articula y estructura la novela, sino también es prácticamente una variación de ese gran tema de Saramago, que consiste en el sentido del ser humano, y si éste ya ha llegado al nivel de humanización propuesto por el escritor. En efecto, en la obra de José Saramago hay un concepto o concepción de la humanidad o de lo humano que busca ser expresado y desarrollado por medio de los temas y motivos que componen cada una de sus novelas. En todas las obras de Saramago aparece una noción de

humanidad, o más bien de pre-humanidad, que el escritor muestra desde diversas perspectivas: en *Ensayo sobre la ceguera*, la noción de humanidad se manifiesta por medio del motivo de la ceguera, que a su vez remite al tema de lo que se debe considerar y definir como lo “humano”. La ceguera forma entonces parte del concepto de lo que se entiende como “humano”, y de éste se desprende tanto el motivo de la ceguera, que da forma a la novela, como el tema de una humanidad que se encuentra ciega y que, por lo tanto, es incapaz de reconocer su verdadero estado.

En el caso de *Ensayo sobre la ceguera*, el autor escoge de antemano el título de ensayo para nombrar a su novela. *Ensayo sobre la ceguera* no es una simple obra de ficción que quiere contar o narrar una historia, ésta no es la principal intención de su autor. Su cometido va mucho más allá al mostrar y analizar por medio del género novelesco, recurriendo al motivo de la ceguera y a la alegoría que de éste se desprende, la problemática de la condición humana, condición en la que sólo por medio del ensayo – género que encarna la reflexión por antonomasia- se puede ahondar con suficiente holgura, profundidad y riqueza. Al combinar la forma de la ficción que es la novela, con la función del ensayo, cuyo objetivo es expresar una serie de puntos de vista y llegar al lector a un punto de comprensión y de reflexión y de interrogación continua frente a la realidad que lo rodea, Saramago logra de manera notable tender un puente que permita expresar su visión de la humanidad, sin abandonar la calidad estética y literaria de la obra de ficción, combinándola con el rigor y la calidad analítica y reflexiva del género del ensayo:

La filosofía aborda la realidad por medio de conceptos, y la novela que no quiere ser novela de tesis aborda esa realidad por medio de la alegoría y de la fabulación. No es, pues, porque Saramago incluya pasajes de reflexión o de especulación que se hace de manifiesto en los dos libros en cuestión ese deseo de verdad. No es porque el autor ponga en boca del narrador o de sus protagonistas consideraciones de índole política o social que leemos estas dos novelas como gritos de *revolte*. Como apuntó con lucidez Theodor Adorno, en un mundo que ha traicionado a la razón, las obras de arte que no quieran venderse como fáciles consuelos deben ser igualmente siniestras y absurdas como la realidad. (Marulanda, 2001: 29).

En la obra de Saramago, especialmente en *Ensayo sobre la ceguera*, el ensayo y la ficción van de la mano, se unen para que el motivo y la temática de la ceguera logren el cometido de enseñar y mostrar al lector, el auténtico rostro de la deshumanización que impera entre los hombres:

La obra de arte sólo puede aspirar a su verdad en forma metafórica. Y Saramago lo logra desde la entraña misma de la escritura, con la materia de su imaginación, construyendo grandes alegorías que nos hablan de la desazón y el sin sentido de la vida en un siglo que logró conquistar las estrellas pero se encuentra en la oscuridad: “Creo que nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, ciegos que viendo, no ven” (Marulanda, 2001: 29).

Adicionalmente, *Ensayo sobre la ceguera* supone una ruptura con la obra anterior de Saramago: *Memorial del convento*, *El año de la muerte de Ricardo Reis* y *El evangelio según Jesucristo* estaban situadas en otras épocas, eran novelas de un fuerte contenido histórico, aunque se refirieran de una forma u otra al presente. Por el contrario, en *Ensayo sobre la ceguera* se opera un cambio radical: se narra desde el presente de cualquier sociedad contemporánea, con personajes comunes y corrientes, prácticamente anónimos, como el mismo país en donde se desarrolla la historia, reforzando de esta manera el componente alegórico, universal e intemporal del motivo de la ceguera.

Una vez hecho este breve análisis temático del motivo de la ceguera y de los fines con los cuales Saramago lo utiliza en *Ensayo sobre la ceguera* para expresar sus preocupaciones y obsesiones con respecto a la humanidad, pasaremos al análisis de su función alegórica en la novela.

4. La ceguera como alegoría

Entre los motivos de la ceguera en literatura clasificados por Jernigan, podemos ver que existen tres que se ajustan a los tratados por *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago: la ceguera como maldad y perversión sin límites, la ceguera como deshumanización y anormalidad y, finalmente, la ceguera como símbolo, parábola o alegoría. El motivo primordial, tal como se dijo anteriormente, que en su conjunto recoge a los otros dos y abarca todo el texto, es el de la ceguera como símbolo, o principalmente como alegoría. Saramago ha reconocido en varias ocasiones que sus obras tienen un contenido didáctico e ilustrativo, casi educativo se podría decir, y, para ello, ha utilizado las figuras retóricas de la alegoría y del simbolismo, junto con la forma ensayística, la cual tiene una función pedagógica, ya que Saramago considera que la novela es un “todo” donde muchas formas de conocimiento pueden tener cabida, ayudando tanto a la construcción del texto, como al desarrollo de sus fines y objetivos:

Desde mi punto de vista la novela es un lugar a donde todo puede confluír: la filosofía, el drama, la poesía e incluso la ciencia. Es decir, la novela como *summa* (Henaó, 2001: 37).

En esta *summa* de saber y de conocimientos en que se ha transformado el género “novela” para José Saramago cabe, por lo tanto, el uso de motivos y temas para los fines que el autor busca expresar en su obra. Por consiguiente, lo alegórico y lo simbólico a través del motivo de la ceguera forman parte esencial de lo que podríamos entender como el “arte de la novela saramaguiano”, y no como meros adornos estilísticos, poéticos o retóricos que mejoren la calidad estética y artística del texto. Por ello necesitamos, antes de seguir adelante con el análisis, dar una breve explicación acerca del concepto de alegoría y de lo simbólico.

La alegoría forma parte de lo simbólico: es la serie de figuras retóricas que buscan representar ideas o conceptos por medio de imágenes que al ser vistas o percibidas

conduzcan directamente al sentido de lo representado, pero de tal forma que el concepto o idea que representa o significa el símbolo sea el mismo en todos los ámbitos de la interpretación: por ejemplo, la cruz es el símbolo del cristianismo, remite inmediatamente a la noción de la religión cristiana. Precisamente, la religión es uno de los campos más ricos y nutridos de símbolos, pues desde sus inicios el sentido y el significado de las cosas y de los objetos se han expresado a través de éstos, y ya en la Edad Media se percibe al mundo como un vasto campo de símbolos y signos que remiten inmediatamente a Dios y a la divinidad, como lo afirma Umberto Eco:

El hombre medieval vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar un lenguaje heráldico, en la que un león no era sólo un león, una nuez no era sólo una nuez, un hipogrifo era tan real como un león porque al igual que éste era un signo, existentemente prescindible de una verdad superior (Eco, 1997: 69).

Esta manera de interpretar y de concebir al mundo como un vasto sistema de símbolos y de alegorías de toda clase, hacía que el término “alegoría” y el término “símbolo” se confundieran o parecieran iguales, sin que existieran verdaderos criterios de demarcación y de diferencia entre ellos. Por eso, la verdadera diferenciación entre la alegoría y el símbolo en el campo de la representación sólo empezará a definirse en el siglo XVIII a partir de los románticos alemanes, quienes comienzan a separar y a definir ambos términos según sus propiedades y funciones particulares: la alegoría, al igual que el símbolo, es una representación de una idea, una manera de volver concreto y tangible el fenómeno o concepto que se busca representar; pero, mientras el símbolo es total y único, es decir, representa una sola cosa –como en el caso de la cruz, símbolo del cristianismo-, y este concepto que subyace detrás del símbolo permanece inalterable, la alegoría, en cambio, puede modificarse y formar parte de varios conceptos o de ideas complementarias, alcanzando un mayor cantidad de interpretaciones y de posibles significados que el símbolo:

Creuzer, teórico da época romântica, surge habitualmente citado como referência para a distância que se começa a fazer entre símbolo e alegoria. Este autor levamos a pensar “símbolo” como uma “totalidade momentânea”, e “alegoria” como uma imagen progresiva e sequencial de momentos, que torna esta última capaz de abarcar o mito (Rodrigues, 1998: 16).

La diferencia entre los conceptos de símbolo y alegoría ilustra la dificultad que ha habido a lo largo de la historia de la retórica y de la estética para tratar de diferenciarlos.

Esta última definición de alegoría, que empezó con los románticos alemanes, es utilizada por Walter Benjamín en su libro *El origen del drama barroco alemán*, en el que da a la alegoría una interpretación más filosófica que estética al definirla, desde su propiedad de temporalidad y de cambio, como aquella figura que muestra la decadencia y la caída de la historia, es decir, la evolución constante del género humano a través de una historia catastrófica y decadente. Por su lado, el símbolo, desde su estado momentáneo y único, sólo muestra cosas idénticas e inmutables, cosas que no cambian ni se transfiguran.

Precisamente la capacidad de la alegoría para cambiar, adaptarse y evolucionar a través del tiempo y de las circunstancias, es la que más nos interesa para analizar el sentido alegórico del motivo de la ceguera en *Ensayo sobre la ceguera*, tal como lo afirma Walter Benjamín, refiriéndose al símbolo como una unidad cerrada y permanente en sí misma, como un bosque con montañas y plantas, mientras que la alegoría, fluye y cambia como un río dentro de ese mismo paisaje:

L'unité de temps de l'expérience symbolique, c'est l'instant mystique, où le symbole recueille le sens dans le lieu caché, dans la forêt, si l'on peut dire, qui est à l'intérieur de lui-même. Par ailleurs, l'allégorie n'est pas exempte d'une dialectique qui lui corresponde, et la sérénité contemplative avec elle se plonge dans l'abîme qui sépare l'image et la signification n'a rien de cette suffisance indifférente, inhérente du signe, qui lui semble apparentée. (Benjamín, 1928: 178).

La alegoría, en contraposición al símbolo, evoluciona, pues representa cosas que superan su significado original, siendo ésta una modificación que sufrió esta figura retórica desde el barroco: a partir del barroco la alegoría ya no representará, como lo había hecho anteriormente el símbolo, un solo concepto o idea; al contrario, la alegoría se tornará ambigua y tendrá varios significados, no uno solo y directo como lo tiene el símbolo. Gracias a esta nueva visión de la alegoría en el plano estético y alegórico, *l'astre* establece el uso moderno de la alegoría en la obra poética del poeta francés y padre de la poesía moderna Charles Baudelaire, quien supo captar las propiedades alegóricas de los objetos que representaban el desarrollo y la consolidación de la naciente civilización industrial, y ver en ellos la pérdida de sus significados, pérdida originada por las leyes del mercado, ya que el objeto al convertirse en mercancía perdía su valor original y, por lo tanto, podía significar el valor que el mercado le otorgaba, aumentando de esta manera la ambigüedad alrededor de los objetos, pues estos ya no tenían un significado único y preciso, que pudiera ser reconocido en todos los ámbitos de la interpretación. Esta ambigüedad significa, según Benjamin, la ruptura y la decadencia de una sociedad como la de París –que simbolizaba por ende el desarrollo de la civilización industrial-, la cual, a pesar de hallarse en ese momento en su máximo esplendor, estaba llena de contradicciones y de miserias que podían ser precisamente representadas y aprehendidas en la ambigüedad alegórica de sus máximos símbolos, los objetos de consumo. De esta forma, la alegoría, que ya desde el barroco tenía una función de cambio y de representar otras realidades, dentro de la modernidad, que según Benjamin enuncia Baudelaire, se vuelve una poderosa herramienta para criticar y debatir sus carencias y vacíos:

En la alegoría del Barroco aquel objeto que se torna categórico pierde su significado inicial pero precisamente al perderlo ese objeto adquiere la capacidad de significar cualquier otra cosa distinta a aquella que significaba en primer lugar. El objeto se torna ambiguo (pues puede significar en diferentes momentos diferentes significados) y precisamente esa capacidad de ambigüedad, esa capacidad de poder significar no solamente una misma cosa sino varias (aunque nunca a la vez) hace que este objeto se eleve por encima de los demás (Oliván, 2000: 7).

Después de esta breve introducción al concepto moderno de la alegoría en la estética y la filosofía contemporáneas, volviendo al motivo de la ceguera en *Ensayo sobre la ceguera* podemos ver que Saramago ha utilizado la alegoría para estructurar tanto la forma como el contenido de la obra. Al igual que otros autores, Saramago utiliza la alegoría por su capacidad para ampliar el mensaje de los temas que componen los textos, lo que revela el carácter profundamente postmoderno de la alegoría, pues amplía notablemente el número de lecturas y de interpretaciones que pueda tener una obra:

Assim aparece revelado metaficcionalmente o carácter alegórico do romance, carácter esse muito presente na ficção pós-modernista. O resurgimento da alegoria é bastante compreensível se atentarmos na sua dualidade fundamental, visível até na própria etimologia da palavra, que provém do termo grego *allegoria*, formada de *allos* (“outro”) e de *agoreuwb* (“eu falo”); ou seja, quando falo de uma coisa, falo de outra, ou seja, a alegoria é um sistema de relação entre dois mundos (Lima, 1999: 417).

Según la lectura, la ceguera permite varios niveles de significación, que demuestran claramente la intención alegórica del autor. La primera lectura sería cómo la ceguera crea en los seres humanos, una vez han caído los antiguos sistemas de representación y de comprensión del mundo basados en la razón, una nueva dimensión epistemológica e interpretativa, que demuestra hasta qué punto el uso excesivo de la razón había eclipsado todo lo que no tuviera que ver con ésta:

La transformación en la dimensión lingüística de la sociedad conlleva, necesariamente un cambio de dimensión epistemológica: el hombre no sólo se ve privado de su vista, propiamente, sino se ve obligado a cambiar su manera de conocer al mundo. En otras palabras, el hombre se ve privado de su capacidad de razonar: es por ello que el texto ocasionalmente confunde a los ciegos con *locos*. Tanto el manicomio donde los encierran como algunos términos del narrador (“los

locos salen”); 279) insinúan que la pérdida de la vista conlleva una pérdida de la razón (Barragán, 2002: 13).

Este nuevo estado epistemológico e interpretativo sería semejante a la locura, por su similitud con un estado mental que se encuentra apartado del orden y de la racionalidad imperantes en la sociedad. No resulta extraño, pues, que el gobierno confine a los primeros ciegos en un manicomio donde no puedan contagiar a la sociedad con su ceguera, es decir, con su pérdida de la razón. Sin embargo, dentro del simbolismo alegórico de la ceguera, la finalidad no es hacer una crítica a la razón en sí misma, ya que ésta es un componente esencial de la humanidad sino que, más bien, a través del ámbito alegórico, se trata de hacer notar que el uso excesivo y único de la razón excluye otras vías de conocimiento –arte, religión, etc.-, a las que convierte en algo irracional tanto al negarlas como al imponerse a ellas de manera despótica y arbitraria:

No fundo, o que este livro quer dizer é, precisamente que todos nós somos cegos da Razão [...] A nossa razão não é usada racionalmente. Nem sequer nos comportamos como irracionais. Mas como qualquer coisa que está entre o irracional e o irracional. Como arracionais. Não sei se esta palavra existe, mas quero introduzir esta categoria (Ceccuci, 1996: 179).

Las palabras del mismo Saramago son contundentes al respecto: el uso excesivo de la razón la condiciona y la modifica, hasta el punto de trasformarla en una ceguera que alcanza tanto al individuo como a la colectividad. Al igual que los objetos de la época de Baudelaire se transforman bajo la visión del poeta en alegorías del tiempo y de la sociedad a la cual representan, el uso de la razón, o incluso el sentido mismo de la razón, pierden a través del prisma alegórico del motivo de la ceguera sus principales fundamentos, los cuales serían organizar y mantener al mundo dentro de una misma línea u orden que no acepta los límites, falencias, errores y todo lo relacionado con la subjetividad e individualidad de los seres humanos:

La ceguera simbólica del *Ensayo*, subvierte el orden del mundo para llamar la atención sobre los errores de la sociedad moderna. Estas falencias tendrían que ver con una arrogancia desmedida que nos hace pensar que podemos explicar y entender al mundo, y que nos hace olvidar nuestros límites humanos (Barragán, 2002: 20).

En *Ensayo sobre la ceguera* Saramago, al igual que Benjamín o Baudelaire, enjuicia por medio del motivo alegórico de la ceguera la concepción dominante de la historia y del progreso, la somete a debate y la controvierte, demostrando, al igual que otros críticos de la modernidad, el derrumbe de un concepto lineal y progresivo de la historia de la humanidad, el cual, guiado por la razón absoluta, no es capaz de realizar un juicio profundo y autocrítico que permita reparar los errores cometidos en el pasado, los cuales se prolongan en el presente y se proyectan hacia el futuro en esa ceguera continua y persistente que alcanza todas las esferas y las instituciones de la vida:

Habrá un Gobierno, dijo el primer ciego, No lo creo, pero en caso de que lo haya, será un gobierno de ciegos, es decir, la nada pretendiendo organizar a la nada, Entonces no hay futuro, dijo el ciego de la venda negra, No se si habrá futuro, el presente no sirve para nada es como si no existiese, Puede que la humanidad acabe consiguiendo vivir sin ojos, pero entonces dejará de ser la humanidad (Saramago, 1995: 341).

Lo que la mujer del médico contempla y trasmite a sus compañeros sobre el nuevo mundo de los “ciegos”, en este fragmento que hemos citado, es la escenificación de un mundo en el cual el desarrollo de la historia se ha cortado abruptamente, revelándola llena de caos y de ruina, de manera muy similar por su postura alegórica y simbólica a lo que Walter Benjamin analiza en el famoso cuadro del *Angelus Novus* de Paul Klee, pintura que representa a un ángel que Benjamin ha denominado “el ángel de la historia”. En el cuadro de Klee un ángel con los ojos abiertos de par en par, la boca abierta y las alas replegadas, está a punto de volar para alejarse del lugar en el que se encuentra inmóvil, mientras mira en actitud asombrada un pasado que sólo está lleno de ruinas, desgracia y desolación. Como el ángel de Klee, los ciegos de Saramago están deslumbrados por ese pasado y ese presente

lentos de fracasos y muertos, que se materializa a medida que el mundo entero se va dando cuenta de su ceguera:

O progresso histórico não é para Benjamin uma edificação constante, mas pelo contrario uma incesante, decurrente da subordinação do presente a um projecto de plenitude futura. Paradoxalmente, diz ele, o pensamento racionalista moderno converter-se no anjo da destruição ao definir como imperativo categórico da sua ideología do progresso a necessidade de concluir o projeto. Os milhões de mortos da História recente, alerta, são só sinal de um desvio (Lima, 1999: 421).

Los ciegos que conforman esta humanidad que se encuentra doblemente cegada y engañada, no son capaces de cambiar y de entender la realidad que les rodea pues, al igual que el ángel de Klee, están paralizados, y esta parálisis se traduce en la ceguera colectiva que simboliza la novela. Sin embargo, aún queda una figura capaz de redimir a la humanidad en medio de su caída: la mujer del médico. Este personaje femenino representa otros niveles alegóricos del motivo de la ceguera en la novela: por un lado, como testigo que presencia los estragos negativos de la ceguera; por otro lado, simboliza la fuerza y el coraje para luchar contra flaquezas y debilidades durante la epidemia, y de esta forma crear un nuevo concepto de civilización. Ella es la que mantiene unos pocos restos de humanidad en medio del caos del mundo de los ciegos, encarnando la esperanza y la capacidad del ser humano para reponerse de lo peor y continuar ayudándose a sí misma y a sus congéneres:

Hoy es hoy, mañana será mañana, y es hoy cuando tengo la responsabilidad, no mañana, si ya estoy ciega, Responsabilidad de qué, la responsabilidad de tener ojos cuando los otros los han perdido, No puedes guiar ni dar de comer a todos los ciegos del mundo, Debería, Pero no puedes, Ayudaré en todo lo que esté a mi alcance (Saramago, 1995: 336).

En las declaraciones de la mujer del médico, Saramago contrapone la ceguera de una civilización machista, violenta, agresiva y excesivamente racionalista y lógica, a la

sensibilidad e intuición femenina de la mujer como un nuevo camino para recomponer la historia de este mundo en decadencia:

Una vez en el mundo del otro, la mujer no ve ya nada del que podría ser su propio mundo. El ensayo continúa y ha reunido dos cegueras entonces, la de quien ha quedado de repente ciego, sin mundo propio, sin rumbo propio y la de la mujer, que sin dudarle un momento, ingresa en la ceguera del otro para atender a un sinnúmero de interrogantes de carácter médico, ético y apocalíptico que suscita la ceguera. Lo que intentará el Ensayo de Saramago reuniendo estas dos cegueras será de momento una rápida llamada de atención a la inutilidad del mundo creado por el hombre; de un lado la mujer, del otro la Ceguera, para que el lector descubra una forma de ver un mundo donde lo alguna vez erigido puede en el fondo no valer nada, ni servir para nada (Cuartas, 2001: 37).

La mujer del médico es al principio de la novela una persona común y corriente, sin ningún tipo de característica especial, excepto ser la esposa del oftalmólogo que atendió al primer ciego. Al quedarse ciego su marido, ella miente y pretende haberse quedado ciega para ir con él al manicomio. Este acto de solidaridad y de amor que el resto de los parientes de los primeros ciegos no es capaz de ejecutar, se puede interpretar como una virtud o cualidad que “salva” a la mujer del contagio del “mal blanco” y la eleva por encima de los demás personajes, convirtiéndola en una especie de símbolo de solidaridad y de compromiso. A medida que la historia transcurre en el manicomio y que la ceguera saca a flote lo peor de los ciegos, la mujer se va afianzando como líder de su reducido grupo a pesar de las adversidades, llegando incluso a matar al jefe de los ciegos malvados con objeto de liberar a las mujeres ciegas de las violaciones y vejámenes a los cuales aquéllos las someten. Al regreso a la ciudad es ella la que busca comida y refugio para sus compañeros, manteniendo unido y cohesionado al grupo, en una actitud cercana a la de una madre con sus hijos:

Los miró con los ojos anegados en lágrimas, allí estaban, dependían de ella como los niños pequeños dependen de la madre (Saramago, 1995: 301).

La mujer del médico nunca da órdenes terminantes, como lo hacía el gobierno que encierra a los ciegos o los ciegos malvados dentro del manicomio, que imponían de manera arbitraria y despótica su autoridad a los otros; al contrario, este personaje siempre está buscando maneras para que los ciegos participen en la toma de las decisiones fundamentales, de tal forma que los principios de la tolerancia y la democracia no sea olvidados en la ceguera.

En definitiva, en la figura de la mujer se percibe una manera más humana de concebir el mundo, al observar ella que los vicios y defectos que aumentan y se expanden durante la ceguera han sido siempre parte fundamental de la humanidad, y que ésta nunca ha hecho nada por remediarlos y eliminarlos definitivamente. La única manera de superar estos males, apuntaría Saramago a través de la figura alegórica de este personaje, sería por medio de la comprensión, la ternura y la sensibilidad, cualidades más cercanas a las mujeres que a los hombres, y que dotan a las mujeres de una capacidad de discernimiento y de compenetración más profunda y, por ende, más humana:

Estos valores difieren de los principios de organización de la antigua sociedad, básicamente por que tienen que ver con una dimensión más humana de la organización. La mujer plantea, entonces, una nueva manera de ver el mundo – a través de la intuición y de la sensibilidad- que se opone a los valores de la sociedad racionalista previa (Barragán, 2002; 18).

Igualmente, además de conducir a los ciegos por un nuevo camino de renovación, la mujer del médico también ayuda a su purificación, apuntando que esta ceguera no sólo simboliza las cosas que hay que cambiar en la humanidad sino también la necesidad de purificar y de limpiar a través de aquellos que han sido excluidos, como las mujeres, los viejos y los niños, los errores y falencias del pasado. El mismo color blanco de la ceguera remite inmediatamente y de forma alegórica a un estado de pureza, de luminosidad puro e incontaminado:

Encaminhando-nos das citações do Texto para a Simbologia, veremos esta cegueira “branca” como um estado de purificação já transfigurado, no sentido de um regresso simbólico do Ser ao tempo mais recuado: a um tempo embrionario e a um estado de inocência, anteriores ao registro do pecado e da culpa (Rodrigues, 1998: 28).

De esta propiedad alegórica del color blanco asociado con la pureza, se desprende el mensaje de que la humanidad tiene que limpiarse, purificarse y superar todos aquellos obstáculos que le impiden, de acuerdo con Saramago, llegar a ser “humanidad” y reconocerse los individuos como verdaderos humanos en el pleno sentido de la palabra, y no como ciegos o “pre-humanos”, que se encuentran cegados por su propia realidad. Esta limpieza la va realizando la mujer del médico, ya sea a través de sus actos humanitarios, ya sea por medio de una serie de hechos de carácter simbólico y alegórico. Esto es apreciado durante las acciones que en la epidemia la conectan con su propia feminidad y con la de las otras mujeres, como cuando lava a las ciegas violadas por los ciegos malvados en el manicomio, o a sus compañeras de grupo en la casa de la chica de las gafas oscuras, reafirmando una solidaridad de género que los hombres parecen no tener ni practicar entre ellos, y que sólo es posible en las relaciones entre las mujeres:

O comportamento passivo das personagens femininas nos primeiros tempos narrativos, estereotipados pelos clichés mulher do médico e mulher do primeiro cego, se transforma. As mulheres que permitem ser violentadas sexualmente em troca de comida, revoltam-se e assumem de novo a liderança do grupo sobrevivente. Criam a partir daí uma aliança que sugere o movimento feminista. *Ensaio sobre a cegueira* é uma espécie de organização matriarcal calcada na solidariedade e amor entre os sexos (Rocha de Freitas, 2004: 9).

En la novela, los personajes masculinos que por la ceguera se ven despojados del poder y de la autoridad que tenían antes, van cediendo lentamente a las adversidades que se presentan, terminando por aceptar la valentía y el coraje de las mujeres ante las dificultades que ellos mismos no son capaces de encarar y de solucionar. Y no es sólo la mujer del médico quien emprende actos heroicos: basta recordar a la chica de las gafas oscuras que se

vuelve una madre sustituta del niño estrábico, de la misma manera como la mujer del médico los cuida a todos; o la mujer del encendedor, una ciega anónima que decide prenderle fuego a la sala donde se encuentran atrincherados los ciegos malvados, acción que le produce la muerte pero que libera a los ciegos del manicomio. Estas muestras de valentía y solidaridad llevadas a cabo por las mujeres, resaltan un nuevo camino de unión y de comprensión alejado de la soberbia masculina y del exceso de racionalidad de la civilización:

De momento siguiendo la guía de la Mujer, pone así José Saramago su grano de arena en la propuesta que han venido planteando escritores como Octavio Paz y Gabriel García Márquez, entre otros, a saber: la historia de la humanidad que reemplaza reemplazando el proyecto masculino racional y utilitarista por el proyecto femenino movido por la intuición y la vocación social del reconocimiento (Cuartas, 2001: 38).

La vocación social de reconocimiento y la intuición y humanitarismo que practica la mujer del médico con los demás, reafirman la necesidad de una purificación de la humanidad, a través de una feminidad que funcione como una fuerza capaz de superar los problemas y los dilemas que la ceguera plantea.

Generalmente, los personajes femeninos de la novelas de José Saramago cumplen funciones de suma importancia dentro de las novelas, funciones relacionadas con la comprensión y el entendimiento del mundo, que abren nuevas posibilidades de interpretar y de modificar de forma positiva la realidad en la que se mueven ellas y otros personajes, transformándolas prácticamente en héroes:

As personagens nos romances de Saramago cumplen tarefas e negam o estatuto da heroicidade. São personagens que o cânone rotula de anti-heróis, mas dotados de uma coerência interna de natureza épica, comprindo uma tarefa narrativa de cariz ético; as personagens ensinam-nos os valores morais da dignidade e da relação humanas que a sociedade já esqueceu (Gonçalves, 2001: 5).

Desde su posición de personaje simbólico y alegórico que lucha contra la ceguera como condición que se va apoderando del mundo, la mujer del médico invierte por completo el papel del héroe dentro de los esquemas clásicos de la narración. Este personaje tiene dudas, flaquea en ciertas ocasiones ante la fuerza incontenible de la ceguera que se va apoderando de todos, pero precisamente son sus valores, su capacidad de identificarse con el que sufre y ha sido olvidado y excluido, lo que le permite destacarse en la novela:

Hay que poner remedio a este horror, no aguanto más, no puedo seguir fingiendo que no veo, Piensa en las consecuencias, lo más seguro es que intenten hacer de ti una esclava, tendrás que atenderlos a todos, cuidar de todo, te exigirán que los alimentos, que los laves, que los acuestes y los levantes, que los llesves de aquí para allá, que les suenes y les seques sus lágrimas, te llamarán cuando estés durmiendo, te insultarán si tardas en acudir. Y tú, cómo quieras que siga mirando estas miserias, tenerlas permanentemente ante los ojos y no mover un dedo para ayudar, Ya es mucho lo que haces (Saramago, 1995: 183-184).

Desde la llegada al manicomio hasta que los ciegos vuelven a recuperar la visión, la mujer invita al resto de los ciegos a mantener el respeto, la tolerancia y la unión a pesar de las adversidades y los desaciertos que causan la ceguera, convirtiéndose en una guardiana y guía para ellos y en un símbolo de esperanza y de renovación ante estas adversidades.

Para finalizar este segmento dedicado al motivo alegórico de la ceguera, debemos resaltar la experiencia del viaje de retorno del manicomio a la ciudad emprendido por los ciegos protagonistas, un camino con una fuerte carga simbólica, pues a su regreso a la ciudad son testigos de la caída de la civilización. Gracias al testimonio de la mujer del médico, los demás ciegos reconocen la debilidad y la impotencia de los sistemas de organización social que se crearon para gobernar al mundo, y que ahora, tras el avance de la ceguera, resultan obsoletos e insuficientes, lo que provoca la necesidad de concebir un nuevo mundo a partir de los parámetros de la ceguera. Mediante el viaje de retorno a casa, los personajes empiezan a cuestionar sus antiguas creencias y concepciones, hasta el punto de darse cuenta

de lo erróneas y equivocadas que éstas fueron, de lo “ciegos” que pudieron ser frente a la realidad, y que dicha “ceguera” pudo haber propiciado la epidemia de la ceguera actual:

Por qué nos hemos quedado ciegos, No lo sé, quizás un día lleguemos a saber la razón, Quieres que te diga lo que estoy pensando, Dime, Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo no ven (Saramago, 1995: 438-439).

A través de la metáfora del viaje, se habla de la ceguera como símbolo de aprendizaje y de renovación: los ciegos finalmente se dan cuenta de que “siempre” han estado ciegos, y que se necesitaba la aparición de una ceguera física y palpable, para que pudieran darse cuenta de su realidad. Igualmente, no es sólo el viaje físico de regreso a la ciudad desde el manicomio, sino también la misma ceguera lo que simboliza una travesía en la cual los ciegos indagarán y tratarán de averiguar lo que son, tanto como individuos, como comunidad, ahora que el mundo ha cambiado:

La metáfora del viaje sirve para indicar la necesidad que tiene el hombre de hacer experiencias para poder comprender. No olvidemos que *experior* en latín, de donde procede experiencia, quiere decir caminar y así formarse una determinada conciencia o cultura de las cosas (Lamana, 2001: 3).

Este peregrinaje que empieza con el contagio de la ceguera, sigue en el manicomio y termina en la ciudad, sirve también para subrayar la función alegórica y también de parábola de *Ensayo sobre la ceguera*, pues es a través de los símbolos de la mujer, del viaje y de la misma ceguera, que la novela quiere no sólo comunicar otras experiencias, sino también enseñar a reconocer los límites y falencias del ser humano, representados por la ceguera. Entonces, la parábola entraría a formar parte de la construcción alegórica de la obra, ya que la parábola se define como:

A very short narrative about human beings presented so as to stress the tacit analogy, or parallel, with a general thesis or lesson that the narrator is trying to bring home to this audience (Abrams, 1993: 50).

Utilizando la parábola para reforzar sus ideas sobre la humanidad, Saramago potencia de esta forma el contenido alegórico de la novela y la muestra, finalmente, como una enseñanza para todos nosotros, tal como lo afirma la mujer del médico categóricamente al final del libro, al resaltar que la ceguera blanca es la ceguera del ser humano frente a sus verdades:

Este concepto de parábola es aplicable al *Ensayo* en la medida en que –hacia el final del texto- la mujer del médico enuncia una suerte de moraleja (somos “Ciegos que, viendo no ven”, *Ensayo*, 420). Esta sentencia es fruto de la experiencia de la ceguera y de lo que se aprende en ella y, quizás, se esperaría transmitirla al lector como una enseñanza. En este sentido, el *Ensayo* funcionará, en parte, como una parábola crítica de la sociedad occidental (Barragán, 2002: 38).

Este es, tal vez, el principal objetivo del uso alegórico de la ceguera en *Ensayo sobre la ceguera*: enseñar y mostrar al lector, utilizando diversos temas y motivos, cómo la humanidad, al negarse a afrontar sus problemas y la realidad de estos, cae en la ceguera, es decir, en la incapacidad de verlos y de superarlos de una forma adecuada y, hasta se podría decir, verdaderamente humana.

4.1. La extrañeza y la deshumanización en la ceguera

Una vez se ha explicado el sentido alegórico del motivo de la ceguera podemos analizar con mayor claridad y profundidad, los motivos de la extrañeza, la deshumanización, la crueldad y la maldad en la ceguera. Ya que todos ellos se hallan entrelazados y conectados, lo mejor es empezar por el motivo de la extrañeza y la deshumanización del cual se desprende, a su vez, el de la crueldad y el de la maldad. El motivo de la extrañeza y de la

deshumanización se mueve en dos planos: por un lado, en el plano de la pérdida de la identidad y de la incapacidad de identificar al mundo tal como se concebía cuando los personajes no estaban ciegos. El otro plano es el de la abyección, o sea, la rápida deshumanización que sufren los ciegos, a medida que la epidemia se apodera de la humanidad, y que nos lleva al motivo de la crueldad y de la maldad sin límites en la ceguera.

La forma como el motivo de la ceguera afecta la identidad de los protagonistas de la novela y los conduce al extrañamiento y a la deshumanización, y a una nueva manera de entender al mundo, tiene una gran importancia en *Ensayo sobre la ceguera*, pues en la medida en que la humanidad va cambiando a raíz de la ceguera, también la noción del individuo se modifica, hasta el punto que lo que se entendía por “persona”, debe ser vuelto a definir en el mundo de la ceguera. En la novela los personajes rápidamente son denominados por apodos o señas que enfatizan sus características y no por su nombre real, que nunca llegamos a conocer, subrayando de manera deliberada el carácter anónimo de aquellos que han caído víctimas del mal blanco. Más que personajes, los protagonistas son figuras alegóricas, cada una de ellas dueña de su propia voz, voz que representa una forma de concebir la realidad, la cual reafirma de una manera un tanto paradójica que la individualidad se crea a partir de las acciones, hechos y actitudes de los personajes frente a la ceguera, y no a partir de sus propios nombres. Por ello, los personajes de *Ensayo sobre la ceguera* deben ser considerados como:

Figuras alegóricas que uma humanidade que mesmo quando ainda tinha olhos de ver, estava moralmente cega. A ausencia de onomástica significa que as figuras do “vero relato” são, em rigor actantes, isto é, sujeitos que desencadeiam ou \square astre acções, e nao personagens, cujo trayecto narrativo seja idissociável originária e substancialmente de sua psicología, dos seus sentimentos, da sua ideología e da sua visão do mundo (Aguiar e Silva, 1999: 97).

La mujer del médico, el médico, el primer ciego, el viejo de la venda negra, la chica de las gafas oscuras y los otros personajes de la novela, rápidamente se van dando cuenta de

que en el ámbito de la ceguera el nombre no tiene importancia, ya que el individuo se encuentra ahogado en el anonimato y en la impersonalidad al carecer de vista, lo que impide que las características individuales, como el nombre propio, sean debidamente percibidas y aceptadas, creando dentro del texto el fenómeno del extrañamiento y del absurdo, es decir, subvirtiendo y cuestionando lo que se considera como lo normal en una sociedad: que los individuos tengan un nombre propio que los identifique.

La primera en darse cuenta de la imposibilidad de establecer una comunicación a partir de los nombres propios es la mujer del médico: desde que los primeros ciegos van llegando al manicomio, no se presentan con sus nombres a los demás. Esta particularidad de la ceguera, la negación del nombre y por consiguiente de la identidad individual, resalta que la limitación del hombre para entenderse a sí mismo y a sus semejantes es enorme, y que la ceguera lo que hace es, principalmente, desarticular esa concepción de que el ser humano puede ser aprehendido, entendido y definido, a partir de las particularidades y características que lo hacen humano. Si una de las condiciones para ser considerado completamente humano es el nombre, al carecer de éste en un mundo de ciegos, la humanidad se acerca más a la deshumanización, al extrañamiento y a la animalización que a lo propiamente humano:

Tan lejos estamos del mundo que pronto empezaremos a no saber quienes 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 el se ha de 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 (Saramago, 1995: 84).

Si *Ensayo sobre la ceguera* es una alegoría sobre el estado actual del mundo, sobre nuestra propia ceguera, entonces el extrañamiento que produce la pérdida del nombre en los protagonistas obedece también a la mecanización y a la alienación de la cual son víctimas las personas en las sociedades actuales, en donde predomina más el valor comercial o de

utilidad que pueda tener el individuo, que su valor intrínseco como persona: la persona pierde entonces su nombre y la individualidad que éste representa poniendo, por lo tanto, en tela de juicio a una colectividad humana dentro de la cual la inhumanidad, el egoísmo y la falta de compromiso colectivo e individual imperan entre los individuos que la componen:

A cegueira branca é uma alegoria sobre a falta de visão social e política diante da realidade que nos circunda. Os indivíduos, alienados encontram-se apartados do mundo, imersos na ideologia individualista e consumista. Eles vivem fora da realidade, ainda que tenham olhos não a reparam. Tudo lhes parece natural. Se a satisfação hedonista alimenta a “cegueira”, é em “segurança” que os tornam cegos. Diante da insegurança e das incertezas, cegam-se (Ozai da Silva, 2007: 1).

Para que las personas abandonen este estado de extrañeza y deshumanización que representa la pérdida del nombre dentro de la ceguera colectiva, es necesario volver a plantear los parámetros que definen al ser humano, entender la identidad individual como algo que se debe construir a partir de una investigación y de una búsqueda constantes, la cual se debe alejar en ciertos momentos de las presiones del mundo contemporáneo. En ello radica también ese retorno de los protagonistas a la ciudad, a su antiguo lugar de origen, para darse cuenta del fracaso de la antigua sociedad que propiciaba más la deshumanización que la humanización:

Esto arroja luz sobre el *Ensayo*, en la medida en que convierte el peregrinaje de los personajes en una búsqueda de *identidad*. Saramago emprende, entonces, una búsqueda que se nos antoja interminable: dentro de esta sociedad moderna, dentro de este mar de nombres, conceptos, reglas, juicios y valores, Saramago sale en busca del hombre; del hombre lleno de límites que da la medida del mundo (Barragán, 2002: 21).

Agregamos también al problema del extrañamiento en la ceguera, la manera como se interpretan otros hechos, no sólo relacionados con la identidad de las personas, sino también con la manera como se percibe y se denomina al mundo. Resulta sumamente

interesante ver cómo la ceguera afecta no sólo la manera de nombrar a las personas, sino también cómo los ciegos dejan de percibir y de ubicarse frente a las antiguas creencias que regían el mundo anterior a la ceguera. Al final de la novela, la mujer del médico y el médico entran en una iglesia y descubren que las imágenes religiosas han sido tapadas por un trapo blanco, o por una capa de pintura blanca en los ojos, las cuales sugieren que los santos también están “ciegos” al igual que el resto de las personas. La conclusión a la cual llega la mujer del médico después del descubrimiento es sumamente lógica: si el ser humano está ciego, Dios y todo lo que representa a lo divino y a lo religioso también debe estarlo, y tiene que ser por lo tanto simbolizado de esa manera:

Dado que los ciegos no podrían ver a las imágenes, tampoco las imágenes tendrían que ver a los ciegos, Las imágenes no ven, Equivocación tuya, las imágenes ven con los ojos que las ven, sólo ahora la ceguera es para todos (Saramago, 1995: 426).

La “ceguera” de Dios al igual que la “ceguera” de la identidad, simbolizarían que los conceptos de la representación del mundo y de la identidad humana son aún confusos y problemáticos, y, por lo tanto, es necesario renovarlos para volverlos más humanos y plenos, más acordes a las necesidades de la humanidad en general, reconociendo la variedad de matices y de diferencias que anidan en ellos. Dado que el concepto de lo que se considera como “verdades” absolutas en el ser humano, es producto de una cadena de jerarquías y de imposiciones que vienen del poder dominante, lo que dentro de la novela es representado por el dominio absoluto que proviene de la razón y de la vista, el cual a su vez es subordinado por las estructuras económicas y sociales que lo legitiman, por ello los individuos se ven “cegados” por estas exigencias y cargas ideológicas, las cuales nunca cuestionan y terminan alienándolos y deshumanizándolos; el cambio, de acuerdo con lo expuesto por la novela de forma alegórica y simbólica se realizará en el momento en que esas “verdades” sean revaluadas, bajo la perspectiva de la ceguera, y del nuevo conocimiento que proviene de la sensibilidad y la intuición, en contravía a la rigidez de los esquemas demasiado racionales de antaño:

Seguindo o conceito de alienação como deshumanização, é possível dizer que a alienação é frequente em sociedades marcadas pela imposição de hierarquias e pela dominação através do poder. Entenda-se *poder* segundo a definição de Foucault, ou seja, como uma rede produtiva, que para ser mantida conta com mecanismos de força aceitos pela sociedade (FOUCAULT, 2001). A questão a ser entendida é que o poder possui essa aceitação. De fato, os homens os homens não se submetem às incoerências de uma forma se não a tivessem como verdadeira. A ideia de *verdade*, a *verdade* como lei, como conjunto de artificios regulados, segundo Foucault, é a própria expressão do poder. Ela seria a chave para o entendimento da cegueira do *Ensaio* de Saramago, à medida que ambas – verdades como lei e cegueira como alienação- são fatores presentes em sociedades capitalistas (Lemos Duarte, 2003: 2).

4.2. La abyección, la crueldad y la perversidad en la ceguera

El motivo de la abyección en la ceguera se desarrolla en dos escenarios, donde la deshumanización y el motivo de la crueldad y la maldad sin límites aparecen con más fuerza. La abyección que sufren los seres humanos a medida que se van quedando ciegos, nos remite a la búsqueda del sentido del hombre en sociedad, y cómo en el marco simbólico de la ceguera las relaciones sociales, los problemas del entorno ambiental, social, político y, particularmente, el respeto hacia los demás, aumentan de manera dramática hasta llegar casi a la barbarie y la crueldad:

Trata-se, no fundo, de um livro sobre a abjeção, que aprofunda os efeitos de irradiação humana que ela pode integrar, e a vários níveis: pessoal, de relação, de ambiente, afectivo, institucional, etc., culminando na questão essencial (e não oé, neste momento mais que todos temível no plano de ameaças várias entre as quais a epidémica e a nuclear) de sobrevivência do ser humano, e na valorização das questões mais elementares (Seixo, 1999: 99).

La abyección surge en el momento en que el gobierno decide aislar a los enfermos de la ceguera blanca en un manicomio, privándolos del contacto con el mundo exterior, encierro que va generando de manera rápida y fulminante conflictos que no tardan en explotar y producir la catástrofe final: la lucha de los mismos ciegos por el control del manicomio. Posteriormente, el nuevo escenario de la abyección para los ciegos sobrevivientes al holocausto del manicomio es la ciudad, donde el resto de la población ha caído ciega, desapareciendo, de esta forma, todo rastro del orden y de la civilización que alguna vez hubieran existido.

El manicomio, donde ocurre la mayor parte de la novela y algunos de los acontecimientos más dramáticos y significativos, como el dominio de los ciegos malvados, el hacinamiento inhumano al que las autoridades someten a los ciegos y el incendio final, adquiere un valor alegórico del dominio de la ceguera sobre el mundo, concentrándolo en un solo punto y haciendo sobresalir la mayoría de los rasgos negativos de la humanidad: las falencias de los seres humanos para controlar el ambiente –los problemas de higiene y de salubridad que sufren los ciegos-, la incapacidad de crear un sistema justo y democrático donde reinen la paz, la convivencia, la tolerancia, la justicia, etc. Se puede ver, entonces, cómo el motivo de la ceguera utiliza el manicomio, y el encierro de los enfermos dentro de éste, para mostrar de manera simbólica y alegórica la problemática del mundo actual, encerrado en la “ceguera” de sus propios problemas y dilemas, incapaz de hallar una salida a los males que lo aquejan. Males que se exacerban de manera incontrolable y dramática en la novela cuando todos los contagiados, confinados en otra sala del manicomio, pierden definitivamente la vista, y el manicomio se ve aquejado por la sobrepoblación y el hacinamiento que generan graves problemas en la distribución de la comida y del espacio. Esto produce constantes disputas y desacuerdos entre los ciegos, que aumentan con la aparición de los ciegos malvados, quienes exigen dinero y mujeres a cambio de distribuir la comida.

La humillación y la abyección surgen a raíz del encierro y de las luchas que sostienen los ciegos por su supervivencia, llegando al nivel más bajo de la abyección en luchas a veces sin sentido. Luchas que, en una conversación que sostiene el médico con su mujer, son

consideradas como una de las variaciones más terribles de la ceguera espiritual que siempre ha afectado a los seres humanos.

Siempre ha habido peleas, luchar fue siempre, más o menos una especie 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 (Saramago, 1995: 184).

Además de ironizar sobre otro de los motivos al cual se refiere Jernigan en su ensayo, el del ciego como objeto de piedad y de compasión por parte de los otros, el médico enfatiza con sus palabras que esa imagen caritativa que se manejó del ciego en la tradición cultural y más específicamente en la literatura, ya no existe, y al estar todos ciegos, la ceguera es – o ha sido desde siempre- la auténtica condición del ser humano, lo que queda demostrado de forma palpable y verídica con la degradación a la que se ven sometidos los ciegos en el manicomio.

Paradójicamente, el mismo narrador refuerza esa noción de abyección, ignorancia e inhumanidad que produce la ceguera, destacando que la noción de la “visión” sigue arraigada de forma tan poderosa y contundente que los ciegos no se han podido deshacer de ella. Ello prueba lo absurda y lo contradictoria que se ha vuelto su situación dentro de la novela: el ser humano, incapaz de reconocer su propia “ceguera”, no toma conciencia de este estado y, a lo largo del texto, mantiene una serie de normas y de convenciones innecesarias, dado que todos están ciegos:

Saramago es una enciclopedia de dichos y refranes. Aparecen con tal abundancia, casi siempre a cuento y cuando no, el narrador realiza uno de esos malabarismos tan suyos y adapta la sentencia a lo que sucede en el relato, que parecen invenciones del novelista. En ellos sin duda abreva la sapiencia con que están regados sus libros, que no es erudición huera sino sentido común quintaesenciado. Son esencialmente rescatables, en la novela de que estamos hablando, el sarcasmo acerca de la visión y

los juegos de palabras a partir de frases habituales que aluden a los ojos: con frecuencia los ciegos se aconsejan mirar donde ponen los pies, rematan sus estimaciones del futuro con un lacónico “Ya veremos” se guarecen del dolor usando como escudo la máxima aquella de que ojos que no ven, corazón que no siente (Granados Salina, 1997: 4).

El mismo narrador realiza dentro de la novela, con tales sentencias e ironías, un proceso de inversión muy propio y común dentro del campo de lo alegórico: desmantela el sentido de las frases relacionadas con la vista, para subrayar no sólo lo absurdo de la situación, sino también hasta qué punto la influencia del sentido de la “vista” y de todo lo que de ella se desprende, ha moldeado lo que se debe considerar como humano, y cómo lo correcto de ese “ser humano” es acatar una serie de ideas y de convenciones a pesar de la nueva situación en la que se encuentra, o sea, la ceguera:

El hambre los empujó hacia fuera, allí estaba el ansiado alimento, verdad es que iba destinado a los ciegos, que luego traerían el que les correspondía a ellos de acuerdo al reglamento, pero a la mierda el reglamento, nadie nos ve, y vela adelante alumbraba por dos, ya lo dijeron los antiguos de todo tiempo y de todo lugar, y los antiguos no eran lerdos (Saramago, 1995: 121).

Esta frase, pronunciada por los contagiados pero no todavía ciegos que se encuentran en otra sala del manicomio, en un episodio en que buscan aprovecharse de un incidente entre los soldados y los ciegos para tratar de robar la comida a éstos, simboliza la trasgresión de las reglas y, al mismo tiempo, la inutilidad de las frases relacionadas con la acción del verbo ver, reforzando la idea de que la ceguera es un estado general en todos, y que ésta se manifiesta precisamente en quienes aún pueden ver, como son los contagiados. Pero éstos, a pesar de conservar la vista, están también ciegos al romper las reglas, con lo que se muestra, de manera irónica, que los videntes a la hora de cometer injusticias y arbitrariedades están más ciegos que los mismos contagiados del mal blanco.

En estas acciones de degradación y de deshumanización, es donde el manicomio simboliza la deshumanización más pura, y el nivel de abyección al que ha caído la especie humana:

O manicómio desactivado onde são encaerçados os cegos e os cotaminados é a metáfora dos campos da morte da nossa excruciante memória histórica contemporânea. A sujidade nauseabunda dos corpos, das camaratas, dos corredores e das sentinas do manicómio e cheiro pestilencial que envolve e mortalmente abafa toda a cidade são metáforas do apodrecimiento do homen (Aguiar e Silva, 1999: 98-99).

El manicomio y la ciudad resaltan el simbolismo no sólo de un encierro involuntario y de un aislamiento que va contra las normas mínimas de la humanidad, sino también la crueldad de los campos de concentración y de exterminio del siglo pasado, lo que se relaciona inmediatamente con el motivo de la crueldad en la ceguera. En efecto, en el manicomio es donde la maldad y la crueldad relucen con más fuerza y señalan que la ceguera que nos hace ser malos, crueles e injustos, es también la alegoría del mal que anida en el ser humano:

A cegueira é a metáfora da desumanização e da indignidade do homem. Com ela irrompem os demónios e os mostros apocalípticos: a fome, a violência, a crueldade, a bestialidade... (Aguiar e Silva, 1999: 98).

Esta deshumanización, que también se ve en el escenario de la ciudad, por el vacío que ha dejado la civilización representa esa lectura milenaria que se le ha dado al motivo de la ceguera como algo no sólo relacionado con la muerte y la desolación, sino, también en el caso del texto que estamos analizando, como una severa advertencia de lo que le puede ocurrir a la humanidad si ésta no examina de manera crítica y abierta su forma de comportarse:

Por ahora vivimos, Escúchame, tú sabes mucho más que yo, a tu lado soy sólo una ignorante, pero lo que pienso es que ya estamos muertos, estamos ciegos, porque estamos muertos, o, si prefieres que te lo diga de otra manera, estamos muertos porque estamos ciegos, da lo mismo (Saramago, 1995: 336).

Esta muerte, esta ceguera, no es sino la consecuencia, como hemos dicho anteriormente, de la incapacidad del ser humano de ver el derrumbe de un proyecto de civilización que, más que acercarlo al progreso o a la perfección, lo ha llevado por los abismos de la crueldad, la abyección y la deshumanización, sin que –en la mayoría de las ocasiones- se haya hecho algo de verdad para remediarlo.

Queremos finalizar este capítulo con un breve comentario sobre el motivo de la crueldad y de la perversidad en la ceguera, el cual es poco más que una extensión del motivo más amplio de la abyección y de la deshumanización representado por la figura de los ciegos malvados. Estos se aprovechan de la inexistencia de una autoridad y de una organización dentro del manicomio, y representan el máximo grado de degradación al cual ha llegado la humanidad sometida a la epidemia de ceguera. Este grado de bajeza está simbolizado por la violencia que ejercen contra los otros ciegos y especialmente con las mujeres:

La ciega de los insomnios aullaba de desesperación bajo un ciego gordo, las otras cuatro estaban rodeadas de hombres con los pantalones bajados que se empujaban como hienas en torno a la carroña. La mujer del médico se encontraba junto al catre a donde había sido llevada, estaba de pie, con las manos convulsas aferradas a los hierros de la cama, vio cómo el ciego de la pistola rasgó la falda de la chica de las gafas oscuras, cómo se bajó los pantalones y guiándose con los dedos, apuntó al sexo de la chica, cómo empujó y forzó, oyó los ronquidos, las obscenidades (Saramago, 1995: 242).

La figura de los ciegos malvados apunta, por un lado, a la tradición anteriormente mencionada de los ciegos como seres extraños y malignos, seres que a causa de la ceguera han perdido la capacidad de ser “humanos” y por ello están predispuestos, por su naturaleza

inhumana, a realizar actos que violen las normas de la civilización. Por otro lado, la aparición de tales ciegos en el manicomio representa la pérdida de la ética y de la moral que supuestamente “rigen” al mundo, que empieza con el gobierno autoritario que recluye a los ciegos de manera arbitraria, y llega a su máxima expresión de maldad y crueldad con los abusos del grupo de los ciegos malvados:

El Ensayo de Saramago es un inmenso alegato ético que pretende mostrar lo frágiles que son los derechos humanos más preciados cuando, por efecto de la Ceguera, se pierde la vigilancia mínima de la situación personal: el derecho a la vida, a la dignidad, el respeto, son los grandes ausentes en esa situación de inmenso desequilibrio que constituye la Ceguera; todos quieren legislar sobre los ciegos, reducirlos, aplicarles sus dosis de violencia como si su estado permitiera desatar tendencias inciviles, sin temer por ello represión y aplicación de la justicia (Cuartas, 2001: 47-48).

Aquel mal precisamente está simbolizado y representado por la ceguera, pues la ceguera refutaría la posibilidad de que el mundo se estuviera desarrollando en un camino de bondad y de perfección, ya que a raíz del “mal blanco”, es decir, de la ceguera, se exacerbarían la abyección y la deshumanización que siempre han imperado. Por eso la ceguera adquiere un profundo significado alegórico a lo largo de la novela como un llamado de atención para que entendemos la necesidad de crear una nueva forma de ver las cosas, la cual nos permita superar la “ceguera” simbólica que pone en escena la novela, y que de una forma u otra está presente en todos los ámbitos de la humanidad.

CAPÍTULO 3

Informe sobre ciegos de Ernesto Sábato

*Así se interna uno en los laberintos del Infierno,
o sea, en el universo de los Ciegos.*

Ernesto Sábato
Informe sobre ciegos

El motivo de la ceguera está presente en la obra de Ernesto Sábato desde su primera novela, *El túnel* (1948), pasando por la que es considerada su obra maestra *Sobre héroes y tumbas* (1961), de la cual forma parte el capítulo denominado *Informe sobre ciegos*, que es el presente objeto de estudio, hasta llegar a su última novela *Abbadón el exterminador* (1974). Por ello, antes de empezar a analizar el motivo de la ceguera en el *Informe sobre ciegos*, debemos explicar por qué razón este motivo ha sido tan recurrente en la obra de Sábato. De acuerdo con declaraciones del mismo autor, y con las interpretaciones, estudios y análisis que se han hecho desde diferentes perspectivas de su obra, la novelística de Sábato tiene como uno de sus objetivos primordiales y fundamentales el análisis y la comprensión del tema del mal que, según la poética del autor argentino, es lo que da sentido a los dilemas y a la existencia del ser humano:

En definitiva, Sábato pertenece a la saga de escritores como Balzac, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux o Kafka, que son novelistas filósofos. Como ellos, se propone la indagación del hombre, lo que en el caso sabatino equivale a la indagación del mal (Kühn, 1985: 67-68).

El tema del mal descansa precisamente en el motivo de los ciegos y de la ceguera. Aquellos y ésta representan en la novelas de Sábato la encarnación más terrible y aborrecida de la maldad que pretende apoderarse –o ya se ha apoderado- del mundo; esa maldad, que representa un crítica de la imposibilidad de que exista un mundo justo y bueno, tal como lo conciben numerosas ideologías religiosas y sociales que ven a los seres humanos llenos de bondad y amor hacia sus semejantes en un orden armónico y perfecto, utiliza como instrumento para sus fines a una secta compuesta exclusivamente por ciegos, de corte gnóstico, anti-cristiano y demoníaco, encargada de perpetuar el mal y de mantener al resto de los seres humanos en un estado de ignorancia y de desconocimiento frente a esta realidad oculta pero latente. Por ello, el protagonista del *Informe sobre ciegos*, Fernando

Vidal Olmos, es una especie de anti-héroe que se impone la misión de comprobar la existencia de esa secta para alertar al mundo de los peligros que, según él, los ciegos esconden, y que deben ser develados de alguna forma para impedir que su maligno dominio se siga expandiendo.

1. Breve recuento del *Informe sobre ciegos*

Recuérdese que el *Informe sobre ciegos* es uno de los cuatro capítulos que conforman *Sobre héroes y tumbas*, novela que narra la historia del amor turbulento y enfermizo entre dos jóvenes argentinos, Martín del Castillo y Alejandra Vidal Olmos, hija de Fernando Vidal Olmos, el autor y protagonista principal del *Informe sobre ciegos*. A raíz del homicidio de Fernando a manos de Alejandra y del posterior suicidio de ésta, se descubre el manuscrito del *Informe sobre ciegos*, donde Fernando Vidal narra la obsesión que lo ha llevado a investigar a los ciegos durante años, y sus consiguientes experiencias con éstos, las cuales nunca se llega a saber si son verdaderas o simples alucinaciones producto de una mente enfermiza y paranoica.

Fernando Vidal Olmos, descendiente de una ilustre pero arruinada familia de Buenos Aires, es un hombre sumamente inteligente, atractivo y hábil, que desde su juventud se ha dedicado a toda clase de negocios turbios los cuales rozan con la delincuencia. Desde la infancia, su principal obsesión han sido los ciegos, seres que al mismo tiempo que le repugnan le fascinan, ya que cree que forman una secta hermética y cerrada que vive en las alcantarillas y en lugares oscuros y subterráneos, desde donde se dedican a propagar el mal y la ignorancia:

Los ciegos me obsesionaron desde chico y hasta donde mi memoria me alcanza recuerdo que siempre tuve el impreciso, pero pertinaz propósito de penetrar algún día en el universo que habitan (Sábato, 1961: 315).

Recuérdese que esta obsesión por los ciegos también la tenía el protagonista de *El túnel*, Juan Pablo Castel, quien sentía repugnancia y asco por ellos, representados por Allende, el esposo de María Iribarne, su amante:

Debo confesar ahora que los ciegos no *me gustan nada* y que siento delante de ellos una impresión semejante a ciertos animales, fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras (Sábato, 1948: 53).

Fernando Vidal Olmos comparte con Castel este sentimiento hacia los ciegos pero, a diferencia del pintor, quien a la largo de *El túnel* sólo hace unas cuantas observaciones sobre los ciegos, Fernando se dedica por todos los medios posibles a buscar una manera de penetrar en su mundo.

En *Abaddón el exterminador* el papel de investigador del tenebroso mundo de los ciegos le corresponde a “Sabato”, el personaje alter-ego del autor dentro de la novela, que se ve obligado a proseguir las investigaciones relatadas por Fernando Vidal Olmos en su *Informes sobre ciegos*. “Sabato” terminará de manera similar a Fernando, aniquilado por la locura y la incapacidad de distinguir entre la realidad y la ficción:

La conclusión de Fernando es inevitable. Sigue gobernando el príncipe de las tinieblas. Y ese Gobierno se realiza mediante la secta de los ciegos (Sábato, 1974: 336).

Personajes como “Sabato”, Castel y sobre todo Fernando Vidal Olmos contribuyen a sostener el motivo de los ciegos y a encadenar con este motivo el del mal, tema por excelencia de la obra novelística de Ernesto Sábato.

Después de seguir a varios ciegos con resultados inútiles, Fernando consigue, de forma un tanto casual, entrar en contacto con el anarquista español Celestino Iglesias, ciego a raíz de un accidente en un laboratorio dedicado a la falsificación de dinero. Fernando, que conocía a Iglesias desde los tiempos en que los dos se dedicaban al anarquismo y a las actividades

ilegales, lo toma a su cuidado, lo instala en una pieza y espera que algún representante de la secta aparezca bajo la forma de un miembro de alguna organización caritativa que ayude a los ciegos, para de esta manera poder seguirlo. Después de una serie de incidentes con su novia, una maestra a la cual utiliza para atraer a los ciegos, y de una serie de días sin ningún episodio revelador, excepto la transformación de Iglesias, que empieza a desconfiar profundamente de Vidal, y que comienza a desarrollar las características de un ciego según las clasificaciones de Vidal –hosco, hostil, con la piel fría como la de los reptiles-, finalmente aparecen los miembros de la organización de los ciegos y sacan a Iglesias de su pieza para llevarlo a un lugar donde se le brinde la ayuda necesaria. Fernando los sigue sigilosamente sin que –aparentemente- estos se den cuenta.

El recorrido de Iglesias y su grupo termina en una casa en una plaza de Buenos Aires, a la cual Fernando entra y en donde descubre, asombrado, que la puerta de la única habitación de la vivienda está cerrada con llave y candado. Con la ayuda de un amigo, Fernando fuerza la cerradura y penetra en la habitación donde cree que debe haber un pasadizo o puerta oculta, ya que Iglesias y sus acompañantes han permanecido más de ocho horas sin salir de la casa, que sólo tiene una habitación y carece de salidas a la calle. Tras una búsqueda infructuosa, Fernando halla una escalera y empieza a descender por ella; después de inspeccionar lo que parece el sótano de una antigua casa señorial de Buenos Aires, encuentra una puerta que conduce a un estrecho pasadizo al que entra; al final del corredor, descubre una pequeña puerta sin llave y la abre; al abrirla se encuentra con una ciega que habita en un pequeño apartamento. Fernando se desmaya al ver a la ciega y, mientras permanece inconsciente, tiene un extraño sueño, en el que se ve atravesando en una barca un mar fantástico y extraño, con un anciano cíclope que lo contempla de manera amenazante. De pronto desembarca en una playa donde tiene que buscar una gruta que lo llevará a alguna parte, aunque él no sepa ni el por qué ni el para qué del recorrido. Mientras realiza su búsqueda, unos pterodáctilos que planean en el cielo y que carecen de ojos se lanzan sobre él y le arrancan los suyos. A pesar de la mutilación, Fernando logra llegar a la gruta, donde finalmente cae desmayado.

Después de esta pesadilla, Fernando despierta en la habitación de la ciega y trata de buscar a la propietaria del apartamento; al no encontrarla, deduce que la secta le ha tendido una trampa y que lo han estado siguiendo, sin que él se diera cuenta, desde el inicio de sus investigaciones, y que por ello va a ser castigado. Mientras espera la llegada de los emisarios de la secta, Fernando se dedica a recordar otros episodios de su vida relacionados con los ciegos. Primero recuerda el caso de unos empleados de una familia acaudalada, ambos amantes, el uno el portero, el otro la mucama, que fueron encerrados por el mayordomo en el ascensor de la mansión mientras que la familia y el resto de los empleados se iban de vacaciones. Al parecer el mayordomo era el cómplice de un ciego que explotaba a la mucama como prostituta, la cual había sido liberada por el portero. Al regresar la familia de vacaciones, después de varios meses, descubren los cadáveres de la pareja dentro del ascensor. Fernando considera que el encierro de los dos amantes fue una muestra de la suma crueldad a la cual puede llegar la secta para castigar a quienes de una u otra forma se atreven a desafiarla, como ocurrió con el portero que liberó a la mucama del ciego proxeneta.

De este caso Fernando salta al asesinato de María Iribarne por Juan Pablo Castel, ya que Fernando conocía a María y había leído la confesión de Castel; de acuerdo a las conclusiones de Fernando, el crimen y el encierro de Castel podrían ser el resultado de una venganza de la secta, ejecutada por María contra Castel, debido a la obsesión del pintor por los ciegos: a Fernando le parece muy significativo de que Allende, el marido de María fuera ciego: aquel hecho hace pensar a Fernando de que muy probablemente Allende en otro tiempo fue castigado y engeguado por la secta, y que por eso, tanto él como María estaban condenados a ser cómplices de los ciegos en sus actos malvados. Aterrado por estas conclusiones, Fernando decide salir del país para así evitar la vigilancia de los ciegos, consigue un pasaporte falso y, en vez de salir desde Buenos Aires, sale desde Montevideo rumbo a Francia, no sin antes encontrarse con algunos conocidos de los que tiene la sospecha que pueden estar relacionados con la conspiración de los ciegos.

Finalmente llega a París y empieza a contactar con sus viejos amigos, entre los cuales se encuentra el pintor surrealista Oscar Domínguez, quien le informa que tiene a una modelo

ciega. Esto interesa sumamente a Fernando, quien logra que Domínguez le permita observar a escondidas sus sesiones de pintura con la modelo. Escondido y camuflado, desde un rincón del taller Fernando observa que Domínguez no sólo pinta a la ciega, sino que también tiene relaciones sexuales con ella, y que ella le cuenta confidencias de su vida: entre esas confidencias está que el marido de la ciega también es ciego. Interesado por las nuevas posibilidades que se abren para su investigación, Fernando inicia una relación con Louise, la modelo ciega, para tratar de penetrar en el mundo de los ciegos, y se percata del odio que hay entre Louise y su marido, en razón del origen de las cegueras de ambos: Louise es ciega de nacimiento, mientras que su marido perdió la vista siendo adulto. Debido a los celos hacia su marido, Louise había provocado un accidente en donde él quedó completamente paralizado y sólo conservó una extraordinaria capacidad auditiva. Desde entonces Louise traía a sus amantes a la habitación donde estaba postrado su marido y tenía relaciones sexuales con ellos, mientras éste se retorció en su silla de ruedas y lanzaba gemidos ahogados cada vez que su mujer alcanzaba el clímax. Decidido a averiguar si aquello era cierto, Fernando aparece en el piso en donde viven Louise y su marido, un poco antes de una cita que él tiene con ella, y pega el oído a la puerta y escucha la conversación entre un hombre y una mujer que se desarrolla en el apartamento. Cuando Louise abre la puerta, a la hora fijada para la cita, Fernando entra a la pieza y descubre que sólo están ella y el ciego en el apartamento, lo que provoca la huida de Fernando despavorido y convencido de que todo era un montaje para hacerlo caer en la trampa de la secta. Luego, Fernando viaja por varios países antes de volver a la Argentina, viajes en los que rememora todo lo relacionado con la secta de los ciegos, la cual cree ver en todas las partes a las que se dirige. Por último recuerda que cuando regresa a la Argentina, se encuentra con Iglesias y ocurre el accidente que provocó que Fernando se hallara prisionero en el cuarto de la ciega, recordando todos estos hechos mientras espera que la ciega o los emisarios de la secta aparezcan.

Cuando la ciega reaparece en el umbral, Fernando se levanta y, haciendo acopio de sus escasas fuerzas, se lanza hacia la puerta, derriba a la ciega y huye por una serie de túneles y de pasadizos que desembocan en la red de alcantarillas de Buenos Aires. A medida que Fernando se va internando en esas cloacas, sin poder hallar la salida al laberinto en el que

se encuentra, vuelve a recordar su fijación por los ciegos que proviene de su infancia y que fue originada, entre otras cosas, por la lectura del capítulo de la *Odisea* en que se narra cómo Ulises cegó al cíclope Polifemo, y a la particularidad de que, en la tradición mitológica griega, Homero, el autor de la *Iliada* y de la *Odisea*, y Tiresias, el adivino sagrado de las tragedias, fueran ciegos. De pronto, en medio de la oscuridad de las alcantarillas, Fernando detecta una leve luminosidad y se dirige a ella; a medida que se va acercando a la luz, penetra de nuevo en un mundo de pesadillas que parece el producto de otra de sus constantes alucinaciones. Repentinamente y de manera inexplicable, Fernando se encuentra en una enorme planicie, iluminado por un sol gigantesco y moribundo, en medio de una serie de gigantescas ruinas, en cuyo centro hay una estatua de grandes proporciones con forma de mujer, pero con alas y cabeza de vampiro, en cuya frente se halla un ojo fosforescente, el cual atrae a Fernando. Este sube por unas escalinatas, sigue la luminosidad y penetra en una caverna dentro de la estatua, llena de un líquido y de una atmósfera gelatinosa donde se desmaya. Al volver en sí, Fernando se encuentra acostado en una cama y observa que a su lado está la ciega de la cual había huido, completamente desnuda: su cuerpo irradia una especie de fluido que cubre a Fernando y lo incita a tener relaciones sexuales con ella. El acto sexual lleva a Fernando a padecer otras alucinaciones, en las que se ve envuelto en una serie de experiencias cósmicas y fantásticas que lo llevan a recorrer lo que según él mismo narra como el sentido de “el mundo de los ciegos”. Una vez termina la experiencia sexual con la ciega, Fernando se despierta en su habitación del apartamento donde vive, sin saber cómo pudo haber vuelto y si todo lo que vivió anteriormente fue una pesadilla o fue real. Decide entonces guardar el *Informe sobre ciegos* en un lugar seguro para que alguien lo pueda encontrar en el futuro, y se dirige a la casa de su familia, en donde se encuentra con su hija Alejandra, la cual lo asesina y luego se suicida prendiéndole fuego al mirador de la casa familiar.

2. El motivo de la ceguera y el tema del mal

Una vez hecha la aclaración sobre la recurrencia del motivo de la ceguera en la obra novelística de Ernesto Sábato y el resumen de la trama del *Informe sobre ciegos*, vamos a analizar de manera más profunda y minuciosa la forma como el motivo de la ceguera organiza este capítulo de *Sobre héroes y tumbas*, y sostiene uno de los temas de mayor importancia para Ernesto Sábato: el mal.

Tal como ocurría anteriormente en *Ensayo sobre la ceguera*, y como lo analizaba Kenneth Jernigan en su ensayo sobre sus manifestaciones en la literatura occidental, la ceguera es vista en el *Informe sobre ciegos*, y en general en toda la obra de Ernesto Sábato, como una subversión alegórica del modelo normal de la concepción del mundo basado en el sentido de la vista, fuente de la racionalidad. Sábato, antes de dedicarse a la literatura por completo, estudió física en la Universidad de Buenos Aires y recibió una beca que le permitió trabajar en el laboratorio Curie en París antes del estallido de la Segunda guerra mundial. Al regresar a la Argentina abandona la ciencia y se dedica a la literatura para dar cabida a las obsesiones que lo habían perseguido desde niño, una de ellas el misterioso ámbito de los ciegos y todo lo relacionado con lo oscuro y lo malvado; estas dos fijaciones, la de los ciegos y la de la maldad, serán representadas precisamente por sus alter-egos dentro de su obra narrativa, entre los cuales se destaca por encima de todos Fernando Vidal Olmos, quien busca en el simbólico universo de los ciegos una manera de entender la dualidad bien-mal que anida en los seres humanos:

Lo que busca, ya lo hemos dicho es entender la vertiente maléfica de su personalidad, y para conseguir sus fines, necesita alcanzar otro tipo de visión que sólo la ceguera puede proporcionar. Esta creencia que podrá parecer paradójica no es nada nueva. En efecto ya se encontraba un modo de pensar similar entre los románticos y los poetas franceses de finales del siglo XIX, en su inclinación hacia el lado nocturno y el descenso a los infiernos. Según el romanticismo, los ciegos han trocado la visión de la realidad por una supuesta clarividencia privilegiada que hace de ellos unos magos (Lecart, 2001: 3).

Según esta tesis, el ser humano estaría dividido en una parte visible, lógica, coherente y racional, que se puede observar perfectamente, mientras que existiría otra parte, complementaria a la parte lógica, sumergida en lo oscuro y en lo incógnito de nuestro ser, y por ello más difícil de observar y de percibir; en esta parte tendrían su sede la irracionalidad, la maldad y los instintos más primitivos. Los ciegos simbolizarían esa parte oscura e impenetrable y serían, como consecuencia, el motivo que permite que se desarrolle el tema de la maldad. Igualmente, la falta de visión y el hecho de poder sumergirse en las tinieblas como lo hacen los ciegos de acuerdo con la visión de Fernando, permitirían conocer la verdadera esencia del ser humano, esencia donde la maldad y los instintos más salvajes anidan, al igual que otros aspectos que las personas normales no pueden ver y aprehender; por ello es el temor y al mismo tiempo la fascinación que provocan en Fernando, y el deseo que habita en él de conocer sus secretos, para de esta manera superar al resto de la humanidad:

No siente tal respeto por ellos, sino más bien temor, pero precisamente porque les sabe superiores a él y al resto de la humanidad; no ven una realidad, que representaría para Fernando solamente las apariencias, pero en cambio, ven la realidad, la esencial, imperceptible realidad inaccesible a los videntes (Lecart, 2001: 3).

Por un lado, los ciegos y el motivo de la ceguera representan un trauma infantil dentro de la personalidad de Ernesto Sábato, quien, como se dijo anteriormente, ha estado obsesionado con la ceguera desde su infancia, obsesión que le ha servido para crear varios de sus más memorables personajes y ficciones. Esto ratifica también una de las posturas del comparatismo literario: el motivo no es un mero elemento accesorio dentro de la construcción de la obra literaria, sino que también es el resultado de un trauma que ha dejado su huella en el inconsciente del autor, el cual trata de darle forma por medio de la escritura y de la creación artística, expresando por un lado todo lo que lleva en su

inconsciente y por otro lado su visión de lo que se debe considerar como lo humano. En el caso de Sábato:

Una infancia poblada de pesadillas le hará tomar conciencia de las fuerzas malditas que investigará como escritor. En *Abbadón* llegará a narrar un episodio verídico de sus primeros años: el sacar los ojos a un pájaro, germen de su obsesión por la ceguera. Su interés por las potencias visibles no es un juego sensacionalista, sino producto de una honda pesadilla vivida desde la infancia en forma de sueños o de visiones que Sábato intentará exorcizar en sus novelas (Barrera, 1985: 65).

Este sustrato autobiográfico permite al investigador entender la importancia de ciertos datos de la vida del creador. Mientras que en el *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, y prácticamente en el resto de su obra novelística del premio Nóbel portugués, los temas y los motivos que el autor trata obedecen a una visión ideológica y estética que intenta comprender lo que se debe considerar como la “humanidad, y no se originan en experiencias y vivencias de tipo autobiográfico:

Entonces, diría que la ficción para mí, hoy, no siendo una carrera, es el recurso que tengo para expresar mis dudas, mis perplejidades, mis ilusiones, mis decepciones. No en el sentido de una literatura confesional (Costa, 1999: 20).

En cambio en la obra de Ernesto Sábato es muy fuerte la presencia de elementos autobiográficos y de carácter claramente confesional, especialmente en el motivo de la ceguera en el *Informe sobre ciegos*, que se ve reflejado precisamente en la actitud de su anti-héroe y autor, Fernando Vidal Olmos: el lado oscuro del autor Ernesto Sábato, se escinde por un lado en el personaje de Vidal Olmos, el cual encarna todas las vicios y defectos que no se podrían tolerar en una persona y por otro lado en la obsesión hacia los ciegos, motivo que representa y elabora al tema del mal:

A mí, como a ellos, la literatura me permitió expresar horribles y contradictorias manifestaciones de mi alma, que en ese oscuro territorio ambiguo pero siempre

verdadero, se pelean como enemigos mortales. Visiones que luego expresé en novelas que me representan en sus parcialidades o extremos, a menudo deshonrosas y hasta detestables, pero que también me traicionan, yendo más lejos de lo que mi conciencia me reprocha (Sábato, 1998: 79).

Por ello, debemos tomar en cuenta, tal como dijimos anteriormente, que en las novelas de Ernesto Sábato, temas y motivos no son meros adornos sino que esconden obsesiones y preocupaciones que lo han perturbado desde su infancia y que, a través de la escritura, se han transformado en intentos de comprensión de lo que es el ser humano contemporáneo, lleno de dudas y problemas a pesar del desarrollo técnico, histórico y económico de los últimos tiempo. Es precisamente en el marco de esta sociedad occidental, altamente tecnificada, racionalista y lógica, donde, en lo oscuro de su inconsciente, Ernesto Sábato busca en la figura de Fernando Vidal Olmos y en su empecinado intento por sumergirse en el mundo de los ciegos, las claves para entender el mal que anida en las personas, hallando de paso desahogo a sus propias neurosis y traumas.

Debido a esta obsesión por la ceguera, la vista resulta sumamente importante dentro de la obra de Ernesto Sábato, especialmente la dicotomía que existe entre “visión” y “ceguera”; al ser definidos como humanos por el sentido de la visión, por la luz que entra por nuestros ojos, los otros sentidos quedan relegados: el tacto, el olfato, el oído y el gusto. Para penetrar en el mundo de los ciegos y entender la dualidad que coexiste en nosotros, se necesita cegar al ojo, restarle importancia al sentido de la vista para penetrar en las regiones prohibidas y remotas. Dado que el simbolismo de la vista estaría relacionado con elementos platónicos que remiten a un mundo espiritual lleno de razón, lógica y de perfección, en contravía, la ceguera representaría una forma de conocimiento carnal y material, que pondría al ser humano –en este caso representado por Fernando- en contacto con aspectos como el mal y los deseos sexuales, que escapan de la lógica y la racionalidad, simbolizados por la luminosidad que proviene de la vista y de la visión:

Hay en todo esto una hipótesis metafísica implícita: *somos ojos*, nos definimos por los ojos, instrumentos de la trasgresión y del conocimiento (del conocimiento

trasgresor) que introducirá al ser en zonas ajenas a la lógica diurna, a los códigos de comunicación social. El precio de transgredir, de violar el tabú –y el único medio de lograr ese ambicionado saber que es también un poseer (o un ‘ser poseído’) es la *ceguera: la subversión del sentido y el alcance de la vista para que vea lo invisible, para que se convierta en tacto* (Lojo de Beuter, 1987: 155-156; la cursiva pertenece al original).

Perder la vista, volverse ciego, significa traspasar la barrera del conocimiento lógico y racional para interrogar al ser humano de otra manera, y al mismo tiempo para dejar de ser objetos que son reflejados y percibidos por medio de la mirada de los otros, miradas que si se analizan desde un punto vista existencialista, son las que nos constituyen e identifican, ante nosotros mismos y ante los demás.

La mirada de los ciegos fascina y atemoriza a Fernando, pues al carecer los ciegos de la capacidad de ver, no pueden transformarse en objeto o sujeto de dominación por parte del otro, ni tampoco pueden ser identificados dentro del conjunto de los seres humanos; en cambio, el ciego paraliza al otro con su mirada, de tal manera que en el caso de los ciegos del *Informe sobre ciegos* estos se vuelven los representantes de un orden que el ser humano apenas alcanza a percibir y que refuta la superioridad de la vista como el sentido por excelencia para conocer y aprehender al mundo:

La mirada de los ciegos es en este sentido particularmente peligrosa, pues el ser que la emite no puede a su vez transformarse en objeto. Si lo que –según □astre- caracteriza la percepción del prójimo, es la posibilidad permanente de ser visto por él, de convertirse en objeto para él (Sartre, 1961: 60), esto no sucede con los Ciegos, que no se ven con los ojos comunes y que *tampoco son vistos*. La mirada ajena resbala sobre ellos sin descubrirlos, sin desnudarlos, sin reflejarlos, porque no se saben reflejados (Lojo de Beuter, 1987: 149).

Dentro de esta concepción de la ceguera, como una nueva forma de entender la realidad, el ser humano es cosificado por los ciegos e, incapaz de defenderse, termina subyugado por

la secta, pues ésta no sólo tiene el poder de petrificar y de dominar a las personas, sino que también posee el secreto del lado oscuro de lo humano, lado que Fernando Vidal Olmos se lanza a descubrir y que equivale a un rápido descenso a los infiernos de la locura y de la perdición absoluta:

Violar el gran secreto de los ciegos, vale decir del Mundo de las Tinieblas, es situarse de una vez por todas en relación al salvajismo del universo. Dicho de otro modo, el delito consiste en ese deseo ofuscante y curiosamente expiatorio de buscar la luz allí donde menos brilla, en los sótanos del alma (Catania, 1973: 239).

La relación entre los ciegos y el mal que nace en *El túnel*, en las sospechas de Castel respecto a Allende, y concluye de manera apocalíptica en el martirio del personaje “Sabato” por parte de las fuerzas de la oscuridad, predomina en *Informe sobre ciegos* concretándose en la crueldad y falta de humanidad que se emparejan con la carencia de vista y que remiten al modelo de ciego como ser malvado y demoníaco, tal como lo exponía Jernigan. El motivo de los ciegos como representantes del mal advierte que el ser humano no está preparado para entender plenamente lo que supone la ceguera, los instintos primitivos e irracionales a ella asociados; sólo el artista estaría en condiciones de ver y prever ese mundo y sería por ello capaz de salvar a la humanidad. Fernando convierte a varios escritores en compañeros de su viaje tenebroso, escritores como Rimbaud, Maupassant o Strindberg, que acabaron pagando cara su osadía, ya que al ser capaces de ver más allá, debido a la enorme sensibilidad producto del arte, pudieron vislumbrar el perverso dominio que la secta de los ciegos había establecido en el resto de la humanidad, y por ellos fueron castigados hasta el punto de ser “enceguecidos” o privados de la razón, cayendo en la más pavorosa de todas las cegueras, es decir la locura:

Recuerden a Maupassant loco, a Rimbaud terminando en delirio, escribía Fernando. Y tantos otros anónimos, que concluyeron horrendamente sus días: entre las paredes de un manicomio, torturados por la policía, asfixiados en pozos ciegos, tragados por ciénagas, comidos por hormigas carniceras en el África, devorados por tiburones, castrados y vendidos como esclavos a sultanes del Oriente. Sólo que Vidal Olmos

había olvidado mencionar castigos más sutiles, pero quizá por eso mismo más terribles (Sábato, 1974: 338)

Vale la pena decir que el motivo de la luz como contraparte de la oscuridad tiene un especial peso en el *Informe sobre ciegos* y en *Abbadón el exterminador*. Debido a su formación científica, Ernesto Sábato considera a la vista y a la luz como los referentes por excelencia de la ciencia y de la racionalidad, del orden que puede derrotar a las tinieblas y al mal. Sin embargo, la razón conquistada por el hombre sería apenas una parte fragmentaria de toda una dimensión que el hombre común y corriente no es capaz de entender y percibir correctamente. Por eso la tarea de un investigador del mal como Fernando es llegar al fondo de aquello que representan los ciegos, precisamente esa parte oscura que incluso puede llegar a sobrepasar a la luminosidad del bien, de la razón y del progreso. El viaje hacia este inconsciente oculto será para Fernando no sólo el entendimiento de la ceguera como un motivo de índole metafísica y filosófica, sino también un profundo descubrimiento de sus verdades y obsesiones más profundas y recónditas, especialmente las de su lado salvaje y cruel, que de acuerdo con sus conclusiones son las partes dominantes del ser humano, por encima del racionalismo que pretende controlar y mantener la conducta de las personas en una sola vía:

La búsqueda de Fernando es un afán de reconstruir –en el sentido surrealista- al hombre dividido por una civilización abstracta, a partir de la absoluta libertad de lo inconsciente (Holzapfel, 1973: 155-156).

Esta búsqueda de la verdad a través de lo inconsciente y de lo reprimido en el motivo de los ciegos y de la ceguera es notoria en la personalidad de Fernando Vidal Olmos, y en la manera particular en la cual éste plantea su obsesión por los ciegos. Al fin y al cabo, Fernando es un criminal y un demente paranoico que, a pesar de su cinismo y de la falta de ética con que controla y manipula a los demás para lograr sus objetivos, cree estar haciéndole un favor a la humanidad al tratar de desenmascarar la secta de los ciegos. Por ello su lenguaje resulta en muchas ocasiones objetivo y directo, como si de un informe científico se tratara:

Este informe está destinado, después de mi muerte, que se aproxima, a un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones sobre este mundo que ha permanecido hasta hoy inexplorado. Como tal, se limita a los hechos que me han sucedido. El mérito que tiene, a mi juicio, es el de la absoluta objetividad: quiero hablar de mi experiencia como un explorador puede hablar de su expedición al Amazonas o al África central. Y aunque, como es natural, la pasión y el rencor muchas veces pueden confundirme, al menos mi voluntad es de permanecer preciso y de no dejarme arrastrar por esa clase de sentimientos (Sábato, 1961: 310).

En esta investigación, que pretende demostrar que los ciegos son el mal que anida en el interior de los hombres, Fernando desahoga de manera catártica toda una serie de obsesiones y de neurosis que detrás de un supuesto interés científico lo conducen al fondo de sus traumas de infancia, que lo han vuelto un personaje demente y paranoico. Además del mal que anida en nosotros, los ciegos también representarían la locura y la paranoia originadas por los traumas y las obsesiones, pues serían la deformación de una personalidad que sale de la luz y del objetivismo científico para sumergirse en la oscuridad de su propia inconsciencia. Por ello, la ceguera y los ciegos también serían un ataque fulminante a la manera como el método de la ciencia y de la racionalidad explican el mundo y la conducta de los seres humanos. Al utilizar un método racionalista y científico para sus fines, Fernando termina comprobando que lo que es inconsciente e irracional no puede ser aprehendido de una forma coherente y lógica, lo que destruye por completo la idea de la ciencia como la única verdad objetiva. De ahí que el fracaso de Fernando con los ciegos sea tan profundo y evidente, pues la lógica no sirve para comprender al mundo de la ceguera, que representa la locura y el mal, dominios que escapan a cualquier clasificación y al supuesto interés científico de Fernando:

El interés “científico” de éste es una búsqueda objetiva de una verdad rigurosa pero arrastrada por un vendaval satánico. Al ponerse a investigar la vida de los ciegos, de a ratos, nos hace creer que estamos caminando en el “terreno seguro de la ciencia”, como decían los filósofos de la Modernidad; entonces, por tranquilizador, el Método

nos engaña sobre el objeto mismo de su recorrido: los Demonios que nos están esperando al finalizar el Laberinto (Wainerman, 1971: 20).

Entrar al mundo de los ciegos y de la ceguera significaría caer dentro del mal y de la locura de los que Fernando cree que puede huir, pero que al final lo alcanzan y lo terminan por convertir, de manera irónica y cruel, en el mismo tipo de ciego que él desea perseguir y desenmascarar. Según Wainerman, Fernando es un cazador cazado por sus propias presas, es decir, por sus propios instintos y obsesiones, representados por los ciegos y por su manía persecutoria:

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 lugares comunes. ¿Cómo podrían temer a uno de esos infelices que los ayudan a cruzar la calle en medio de la lacrimosa simpatía a lo película de Disney con pajaritos y cintitas de Navidad en colores? (Sábato, 1961, 344).

Las pruebas más palpables de la transformación en ciego que sufre Fernando, en ese descenso en su búsqueda del origen del mal, serán, por un lado, la metamorfosis que Celestino Iglesias, el bondadoso e ingenuo anarquista, sufre a raíz de su ceguera y, por otro, la mutación del propio Fernando, que termina por acercarlo de manera dramática e inevitable a su propia condición humana y a la ceguera que anida en su interior. Dado que la maldad es la característica primordial de la secta de los ciegos, según Fernando, él necesita entender esa maldad que, aunque parece provenir de fuerzas exteriores, sólo es posible aprehender y analizar por medio de una persona sobre la cual estas fuerzas estén a punto de actuar. Por ello, Fernando “fabrica” la ceguera de Celestino Iglesias, para tener un sujeto de investigación que le permita demostrar sus delirantes teorías; en el lento cambio del bondadoso Iglesias, Fernando comprueba la lenta pero contundente entrada al mundo de los ciegos por parte de quien ha perdido el sentido de la vista recientemente alejándose de lo humano para acercarse más a la figura del ciego malvado e inhumano. Esta figura representa al ciego como un ser hostil, frío, que carece de sentimientos y que se mueve en el mundo oculto detrás de un disfraz que genera compasión y respeto en los demás. La

inversión de Iglesias es notable el día en que Fernando entra en su habitación para saludarlo y descubre que Iglesias ya no es lo que era antes:

Recuerdo aquel día: ya al acercarme a la pieza de la pensión en que estaba viviendo Iglesias desde su accidente, sentí una ambigua sensación de malestar, una incierta aprensión que fue aumentando a medida que me acercaba a su cuarto. Tanto que vacilé un instante antes de llamar. Hasta que, casi temblando, dije “Iglesias” y *ALGO* me respondió: “Entre”. Abrí la puerta y en medio de la oscuridad (ya que naturalmente, no usaba luz cuando se encontraba solo) sentí la respiración del nuevo monstruo (Sábato, 1961: 320-321).

La transformación de Iglesias permite a Fernando afirmar que el mal forma parte de los ciegos, pues estos, una vez han perdido el vínculo que los unía con la humanidad, el de la vista y el conocimiento de la luz que emana de ella, se sumergen en el mundo de la oscuridad, donde, son iniciados en la secta para perpetuar la maldad y el engaño que rigen al mundo desde el inicio de los tiempos. En ese mundo la deshumanización y la animalización de la figura del ciego –otro de los motivos de que se habló en el capítulo anterior- imperan mostrando la peor faceta de la humanidad:

La transformación de Iglesias después de su accidente de ceguera es esencialmente la transformación paulatina de un ser bondadoso y humano en algo menos, en algo monstruoso y maléfico: ‘empezó a cambiar la mentalidad de Iglesias; aunque más que la mentalidad (y menos) habría que decir su ‘raza’ o condición zoológica’ (p. 28). Aunque Iglesias no cambia en su aspecto exterior, Fernando siente en su presencia una repulsión como ante un murciélago o reptil. La animalización de Iglesias, como la de todos sus ciegos, sirve para reforzar su asociación con el mal (Holzapfel, 1973: 152).

Esta animalización también la siente Fernando a medida que va penetrando en el mundo de los ciegos, que no es otro que el de su inconsciente y el de sus deseos y pasiones reprimidas, que al no poder ser canalizadas de una forma racional y civilizada terminan en

la locura y en la comprobación de que el mal es la fuerza que rige, controla y hace evolucionar a la humanidad. Por ello resulta tan importante que Fernando, a medida que experimenta su metamorfosis, se dé cuenta de su similitud con los ciegos, lo que prefigura sus terribles descubrimientos y su trágico desenlace a manos de su hija:

Sí; poco a poco yo había adquirido muchos de los defectos y virtudes de la raza maldita. Y, como casi siempre sucede, la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a deslumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso universo (Sábato, 1961: 372-373).

Esta idea del universo oscuro y tenebroso de los ciegos tiene su origen en unas muy profundas obsesiones y neurosis que Fernando ha acumulado a lo largo de su vida, relacionadas con el mal y con las prohibiciones que los seres humanos deben soportar desde su infancia. Ya que, por un lado, rebelarse contra lo establecido y, por otro, explorar lo prohibido, es decir, nuestros verdaderos instintos y obsesiones, es lo que hace que en el primer sueño, pesadilla o alucinación que tiene Fernando en la habitación subterránea de la ciega, sea cegado por los pájaros o pterodáctilos en el paisaje prehistórico, antes de llegar a la gruta que ansiosamente busca. Este castigo nos informa de manera simbólica que quien desea encontrar la verdad de la realidad humana debe volverse ciego, pues ésta es demasiado terrible para ser contemplada y entendida de forma lógica y racional:

Vidal es enceguecido por uno de los pájaros que había mutilado en Capitán Olmos. Pero su pico no es más que un instrumento que los Jerarcas le habían sancionado. Se lo castiga por haber penetrado un secreto, por su curiosidad científica y su violación de lo sagrado. Su infracción no es distinta a la de la Caída Primera: probar el fruto del Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Se lo castiga por el pecado de ver más allá de la cuenta (Wainerman, 1971: 18).

El esfuerzo de Fernando por encontrar en Iglesias la llave para penetrar el mundo de los ciegos resulta inadecuado, pues es a su propia y espantosa ceguera a donde Iglesias y el grupo de ayuda a los ciegos conducen a Fernando. Esta ceguera equivaldría a bajar a los

infiernos, tanto personales como colectivos, infiernos donde pululan y abundan las facetas que la civilización ha querido suprimir de manera racional y arbitraria, pero las cuales, tarde o temprano, terminan reapareciendo: el mal, las obsesiones, la crueldad, la incapacidad de encontrar el bien.

Por esto Fernando se define como un investigador del mal, pues sabe que el mal siempre ha estado en él de una u otra forma, y es precisamente en lo irracional y en lo oculto del inconsciente donde laten los deseos de los seres humanos, donde el enigma del mal y de las obsesiones puede ser hallado y entendido:

Los ciegos son el mal, pero el mal proviene de los hombres, parece argumentar Sábato; por lo tanto el estudio del hombre nos permitirá descubrir su origen. No obstante, al no ser el mal algo externo, objetivo, que pueda estudiarse en los demás o fuera de ellos, parece ser que el único camino a seguir es el propuesto por Jung: el autoconocimiento (Acero Gálvez, 1985: 97).

Paradójicamente, este autoconocimiento sólo se puede realizar, en el caso de Fernando Vidal Olmos, mediante un descenso a su propio inconsciente simbolizado por los ciegos, demostrando que la irracionalidad del ser humano, que está representada en la maldad en muchos casos, también simboliza esa oscuridad en la cual se encuentran sumergidos los ciegos a raíz de su enfermedad, oscuridad que se equipara a la lógica y a la racionalidad que dominan y reprimen los instintos de nuestra mente:

En terminología Jungiana, el descenso al “yo” significa el reconocimiento del arquetipo de la sombra que, a su vez, es sólo posible cuando se reconocen los aspectos oscuros y bajos de la personalidad como presentes y reales. Este reconocimiento de la sombra, según Jung, exige un gran esfuerzo moral y resulta en una experiencia tremenda porque le pone al hombre cara a cara con el mal absoluto (Holzapfel, 1973: 152-153).

La identificación de Fernando con los ciegos es absoluta, pues perder la vista es identificarse con el mal, con la sombra que anida en el interior del inconsciente. Fernando, al igual que Edipo, quien se quita los ojos para expiar su delito, ha cometido el pecado de desear lo prohibido: desde su infancia ha deseado a su madre. Al no poder soportar la pesada carga social y psicológica que representa el incesto, Fernando traslada el complejo de culpa simbólico e infantil a los ciegos, quienes representan el pecado cometido, la ceguera que se contrae por haber deseado a la madre. Fernando tiene relaciones sexuales con la mujer ciega que lo llevan a experimentar un viaje alucinante y fantástico donde conoce el sentido de su castigo, necesario para entender a plenitud el misterio de la secta de los ciegos:

Hecho curioso: pensé que había llegado hasta mí en virtud de un incomprensible pero tenaz llamamiento de mí mismo. Todavía ahora, con plenos poderes de mi mente, no sé cómo explicarlo: era verdad que yo era prisionero de la secta y que aquella mujer, con la que tendría el más tenebroso de los ayuntamientos, era parte del castigo que la Secta me tenía destinado. Pero, también, el punto final de una persecución que yo, por mi propia voluntad, había convocado a lo largo de años y años (Sábato, 1961: 443).

Son varias las interpretaciones de la aparición de esta mujer ciega con la que Fernando tiene relaciones sexuales: por un lado, se podría relacionar con la idea tratada por Jernigan y otros autores sobre el carácter malvado y maligno de los ciegos. Estos castigan a Fernando por medio de la cópula salvaje y surrealista con la ciega, al haberse éste atrevido a penetrar en los secretos dominios de la secta. Pero si lo miramos desde una perspectiva más cercana al carácter y a las obsesiones de Fernando, la figura de la ciega representa el descenso del yo a su propio inconsciente, en donde encuentra en la figura de la ciega el deseo reprimido y nunca satisfecho por su madre a la par que su propia naturaleza demoníaca y malvada, sumergida en la oscuridad y en las tinieblas, simbolizada por el poder omnipresente y omnipotente de la secta de los ciegos a lo largo del *Informe sobre ciegos*:

En la última etapa de su peregrinación por el submundo de los ciegos, Fernando se encuentra con dos figuras representativas del arquetipo de la madre. Según la clasificación de Jung, este arquetipo aparece bajo tres aspectos fundamentales: la bondad, la pasión erótica y la oscuridad. Como veremos más adelante, en el mundo subterráneo sólo existen la madre de la muerte y la madre de la maldad; la madre comprensiva y buena no tiene cabida en él (Holzapfel, 1973: 153-154).

Esta madre ciega reafirma el carácter maligno e inconsciente de los ciegos, pues todo lo que el ser humano trata de reprimir por medio de las prohibiciones en el inconsciente es traído de vuelta, como en el caso de Fernando por su obsesión hacía los ciegos: el incesto, la maldad, la crueldad sin límites. Los ciegos parecen representar los instintos básicos y vitales del ser humano anterior al establecimiento de la civilización, y a la lógica y racionalidad que nos rige, pero que al mismo tiempo nos apartan de manera profunda de nuestra compleja y dividida naturaleza. Entonces, un explorador de la condición humana como Fernando Vidal Olmos debe volver de manera simbólica a conectarse con esa naturaleza olvidada y oculta que permite la unión del lado racional del hombre con su lado irracional y de esta manera encontrar el sentido de la existencia:

Su “Informe sobre ciegos” es la Biblia de lo abominable como contrapuesto a la apariencia. La verdad *es* abominable. La verdad es, como el origen de la filosofía, lo permanente del ser humano (Catania, 1973: 254; la cursiva pertenece al original).

Parece ser que una de las conclusiones del *Informe sobre ciegos* es que lo permanente del ser humano es esa ceguera que se puede traducir por el mal y por lo abominable.

Penetrar en el mundo prohibido de los ciegos no sólo significa encarar estos aspectos negativos de los hombres, atrapados en el manto de la ceguera, sino también reconfigurar la forma como se mira al hombre, entenderlo como una unidad en que las tinieblas y la luz habitan de una forma u otra y que, ocultas tras las fachadas de la lógica y la racionalidad, impiden que el ser humano se concrete como tal, quedando escindido en partes inconexas y sin relación entre sí:

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 penetrándolo, 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 (Montiel, 1989: 71).

Como dijimos en el capítulo anterior, buena parte de las nociones del motivo de la ceguera provienen de la mitología griega, y Fernando Vidal Olmos desde su infancia ha sido un lector de esta tradición mítica y literaria, se ha sentido identificado con lo narrado con referencia a la ceguera: por un lado, la ceguera que sufre Tiresias, el adivino ciego que puede, sin embargo, ver el futuro; por otro, la ceguera que se inflige a sí mismo Edipo; también, el momento en que los hombres de Ulises ciegan el único ojo del cíclope Polifemo. Todo ello inclina su deseo de conocer y de penetrar en el mundo prohibido de los ciegos:

Y así mientras, los otros muchachos pasaban de largo, aburridos, obligados por los profesores, por las páginas de Homero, yo, que había pinchado ojos de pájaros, sentí mi primer estremecimiento cuando aquel hombre describe, con aterradora fuerza y precisión casi mecánica, con perversidad de conocedor y vengativo sadismo, el momento en que Ulises y sus compañeros hienden y hacen hervir el gran ojo del Cíclope con un palo ardiente. ¿No era Homero ciego? (Sábato, 1961: 434).

A los “ciegos”, como Tiresias y Edipo, castigados por haber accedido al conocimiento, pertenece Fernando debido a su búsqueda constante por penetrar en el mundo de aquellos. El motivo de la ceguera, por lo tanto, se nos aparece desde esta perspectiva no sólo como un castigo para aquel que queda ciego, sino que, igualmente, presenta al iniciado una nueva manera de ver y de concebir a los seres humanos: el hombre como unidad que en parte se encuentra ciega, y que en esa misma ceguera interior reconoce toda sus facetas, quebradas y negadas por la racionalidad y la lógica absolutas.

Finalmente, los ciegos que persigue Fernando, más allá de que sean reales o producto de la locura, se convierten en la ocasión para formular una severa crítica a la manera como una civilización lógica y racionalista como la nuestra ha terminado por negar sus aspectos más primitivos y recónditos. Ello acaba siendo una especie de ceguera que la civilización debe remediar si quiere lograr una unidad que cubra y una todos sus aspectos y facetas.

4. El motivo de la ceguera y las tesis gnósticas

Una vez dada la explicación del simbolismo del motivo de la ceguera en el *Informe sobre ciegos*, queremos tratar la relación entre este motivo y la corrientes herméticas del gnosticismo, las cuales se apartan del racionalismo y de la lógica de la civilización occidental, y sirven para demostrar la tesis del dominio del mal sobre el bien en la Tierra. Ese dominio del mal que sería, como se dijo anteriormente, el verdadero estado del ser humano, estaría representado por la secta de los ciegos. Al señalar que los ciegos forman parte de una organización rígida y jerarquizada que habita en los subterráneos y en las cloacas de las ciudades, debiendo obediencia máxima a cuatro jefes que a su vez siguen órdenes del Demonio, que gobierna la tierra detrás de la apariencia de la suprema divinidad, Fernando Vidal Olmos combina con el motivo de la ceguera una serie de ideas provenientes del pensamiento maniqueo y gnóstico, que considera que, desde los tiempos de la creación del mundo, Dios dejó que el Demonio lo suplantara y gobernara en su nombre. El Dios al que la mayoría de la humanidad adora es en realidad el Demonio, quien propaga el mal en la tierra, mientras el auténtico Dios permanece en una esfera superior de la existencia, dentro de la cual tiene poder sobre el cielo más no sobre la tierra:

Si, como dicen, Dios tiene el poder sobre el cielo, la Secta tiene el dominio sobre la tierra y sobre la carne. Ignoro si, en última instancia, esta organización tiene que rendir cuentas tarde o temprano, a lo que podría denominarse Potencia luminosa; pero, mientras tanto, lo obvio es que el universo está bajo su poder absoluto, 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 maestrías o los inquisidores (Sábato, 1961: 299).

Esta potencia luminosa, que equivaldría en la novela al Dios que se encuentra más allá del mundo terrenal, en la visión gnóstica estaría relacionada con la luz y la claridad que permiten darle orden y sentido al mundo. Dicha potencia en *Abbadón el exterminador* se relaciona con el simbolismo de las matemáticas y la lógica de la ciencias puras, formas de conocimiento que se contraponen en todo momento a la oscuridad de la irracionalidad y del inconsciente, los cuales, por el contrario, formarían parte de las fuerzas demoníacas al estar en contacto con la corporalidad y la sexualidad desenfrenadas de los seres humanos, en donde habitan las bajas pasiones y los deseos malignos y perversos, que son los sentimientos y actitudes constantes de la secta de los ciegos.

En esta lucha constante entre los poderes de la luz y de la oscuridad, la secta de los ciegos tendría en la novelística sabatiana un papel de suma importancia:

En efecto, como ya habíamos tenido ocasión de mencionarlo, los maniqueos sostienen la existencia de dos sustancias o naturalezas, dos principios coeternos: la Luz, o el Bien, o Dios; la Oscuridad, lo Malo, o la Materia. La región de lo Bueno está gobernada por el Padre de la grandeza, la del Malo por el príncipe de las tinieblas por sus arcontes demoníacos (Lojo de Beuter, 1985, 85).

Los arcontes demoníacos son obviamente los ciegos de acuerdo con las ideas de Fernando Vidal Olmos. No pueden participar en el dominio de la luz al carecer de la vista que es el sentido que se acerca más a la divinidad y a la perfección proveniente de ésta; al estar los ciegos sumergidos en la oscuridad, se encuentran más cerca de la materia que es la negación del espíritu. Por ello los miembros de la secta se ocultan en lugares oscuros como sótanos o alcantarillas, donde no puede llegar la luz. Dentro de sus guaridas, los ciegos tendrían la misión de mantener al mundo de los mortales en la ignorancia y en la confusión

sobre el verdadero estado de las cosas, cumpliendo con la tarea que les has impuesto el demonio.

Cabe resaltar que Vidal Olmos, en su exhaustiva investigación del enigma de los ciegos, los ve como una organización con fisuras y falsas apariencias, como cualquier organización de seres humanos. Con ello pretende demostrar que, a pesar de sus grandes poderes y trampas, la secta no es impenetrable. Lo que pareciera que se materializa en el episodio de la ciega Louise y su marido Gastón, por el odio y los celos con que en “apariciencia” se tratan. Desde el principio de su investigación, Fernando divide a los ciegos en dos clases: ciegos de nacimiento y ciegos por accidente o por otras circunstancias. El análisis que hace de la relaciones de estos dos grupos, que según Fernando deben convivir, es bastante peculiar: ninguno de los dos se soporta, y es especialmente virulento y vengativo el odio y la animadversión que sienten los ciegos de nacimiento hacia los recién llegados, los ciegos accidentales, quienes sin embargo de manera irónica, tienen una enorme importancia dentro de la organización. Según Fernando, uno de los cuatro jefes que gobiernan la secta, escondidos en unas grutas de los Pirineos, fue un jockey de Milán que perdió la vista en un accidente en el hipódromo. Al margen de esta anécdota, Fernando supone que ciegos como Allende, el marido de María Iribarne, o Gastón, fueron hombres que de algún modo también quisieron, al igual que él, penetrar en el interior de la secta y por ello fueron enceguecidos. Una vez han quedado bajo el dominio de la secta, deben expiar ese intento de penetrar en el mundo prohibido, castigando de la misma manera a hombres como Juan Pablo Castel o él mismo, obsesionados con los ciegos:

Confirmada la autenticidad del odio, quise averiguar algo más sobre Gastón, pues una noche, mientras meditaba sobre los hechos del día, me asaltó de pronto una sospecha; ¿y si aquel hombre, antes de enceguecer, había sido uno de los individuos que desde hace miles de años, anónimos y audaces, lúcidos e implacables, intentan penetrar en el mundo prohibido? ¿No era posible que enceguecido por la secta, como primer paso del castigo, fuese entregado luego a la atroz y perpetua venganza de aquella ciega, luego de haberlo hecho enamorar? (Sábato, 1961: 417).

Los ciegos deben, según Fernando, mantener alejados de sus dominios a quienes desean investigar más sobre ellos y denunciar el estado real del mundo, es decir, la maldad que es representada por la ceguera, y que indica que la realidad de los seres humanos está lejos de ser perfecta y luminosa, tal como lo sugieren los gnósticos. A esta maldad que hace que los ciegos como Allende y Gastón se presten para cazar a los incautos como Fernando Vidal Olmos, se añade la sexualidad como instrumento de los ciegos para dominar a las demás personas, simbolizada dentro de la novela por Louise o por la ciega que encierra a Fernando en su apartamento. En efecto, los ciegos cometen toda clase de actos sexuales impuros para someter a sus víctimas y arrastrarlos a los oscuros dominios de la materia y de la carne:

Sólo diré que en el caso de vivir cinco mil años, me sería imposible olvidar hasta mi muerte aquellas siestas de verano: con aquella hembra anónima, múltiple como un pulpo, lenta y minuciosa como una babosa, flexible y perversa como una gran víbora, eléctrica y delirante como una gata nocturna (Sábato, 1961: 415).

Las similitudes entre los ciegos y los animales que viven en las tinieblas refuerza la noción del ciego –en este caso de las ciegas- como fuerzas cómplices de los dominios de las tinieblas, enfatizando su carácter demoníaco y maldito, que remite a la violencia y a la animalidad tanto del acto sexual como del dominio que la secta de los ciegos ejerce sobre las demás personas, por medio de la represión y la utilización de la magia negra y la sugestión:

Cabe destacar que la violencia colorea todo el “Informe”, tanto la parte que se ciñe estrictamente a la descripción del descenso del mundo de los ciegos, como las tres subnovelas relatadas por Fernando: la de Castel (paráfrasis de *El túnel*), la de la modelo ciega y la de los muertos en el ascensor. Por otra parte, Sábato desarrolla en el “Informe” toda una estética de la violencia y de la repulsión a base de un vocabulario sugestivo de agresividad y repugnancia y especialmente, a base de numerosas imágenes zoológicas (Holzapfel, 1973: 151).

Estos animales asociados a los ciegos simbolizan las presencias demoníacas de éstos en las aguas oscuras donde habitan los arcontes del príncipe de las tinieblas, lugares donde impera el mal, y que son ratificados por las visiones de Fernando Vidal Olmos a lo largo de sus constantes descensos a su inconsciente.

En definitiva, en el caso de la tradición hermética de la cual Sábato en sus novelas es partícipe, los ciegos tienen un papel de suma importancia para ilustrar la tesis de un mundo dividido por la lucha constante entre el bien y el mal: el bien identificado con la luz y la coherencia y el mal con las fuerzas de la oscuridad, entre las cuales están los ciegos, quienes a su vez encarnan las partes más crueles y primarias de los seres humanos como son una sexualidad sin control, la maldad y la crueldad. Mediante los elementos gnósticos y cabalísticos del motivo de la ceguera, Sábato nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de salir de esa ceguera “racional” a través de un conocimiento más profundo del mal y de la naturaleza humana, no sólo por medio de la ciencia sino también por el arte y la religión, formas de conocimiento que se acercan más al mundo interior y oculto que cualquier otra.

CONCLUSIONES

*La palabra ver no existe-dijo el ciego,
después de una pausa-. Déjate de locuras
y sigue mis pasos.
H. G. Wells
El país de los ciegos*

Los motivos literarios son, como se ha establecido a lo largo de este trabajo de investigación, elementos que permiten que, dentro de una determinada obra, las obsesiones y temas particulares de cada autor se desarrollen, tanto en la forma como en el contenido. En ocasiones, como ocurre con el motivo de la ceguera en los textos de los dos autores escogidos, existe una reciprocidad o equivalencia en la manera como se ha trabajado este motivo y en el tema o en los temas que los motivos ayudan a sostener. En el caso de las novelas analizadas, *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, e *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato, ambos autores comparten una preocupación fundamental con respecto a la forma en que se han construido los métodos y las formas de conocimiento que conciben y ordenan al mundo a partir del sentido de la vista, del cual se desprenden la lógica, la racionalidad y la coherencia que han regido a la humanidad desde el principio de la modernidad y que, según ambos autores, han llevado al ser humano por el camino de la deshumanización, de la abyección y de la ignorancia que equivaldría en varios aspectos a la ceguera que se muestra en ambas obras.

En *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, el mundo sucumbe a la ceguera colectiva de sus propias fallas, entre ellas, primordialmente, el excesivo uso de la razón proveniente del sentido de la vista, el cual muestra su ineficacia e ineficiencia para controlar el problema de la epidemia dentro de los marcos y las convenciones de una sociedad regida por la lógica y por la razón, lo que provoca la aparición y la exacerbación de todos los aspectos negativos que la humanidad, en su afán de homogeneizarlo todo, ha querido ignorar o minimizar: la crueldad y la maldad sin límites, la deshumanización, la incompreensión y la insolidaridad. Por ello, el motivo de la ceguera refuerza, por un lado, el papel nocivo que a esta enfermedad se le ha dado dentro de la tradición literaria, como símbolo de lo negativo y de la incapacidad de conocer el mundo utilizando otras perspectivas que no sean las del

conocimiento racional, y, por otro lado, se refiere a la fuerte carga alegórica de la figura de la mujer como símbolo de la resistencia contra esa ceguera simbólica que está llevando al mundo y al ser humano contemporáneos al borde de la catástrofe y de la desesperación. El equilibrio sobre el que está construido el mundo es, por lo tanto, de una precariedad y de una fragilidad tales que, si nos quedáramos ciegos, tal como lo sugiere Saramago en su novela, la civilización se acabaría, ya que el mundo no está construido ni diseñado para los ciegos, ya sea de manera simbólica o de manera real y concreta, y éstos únicamente lo pueden habitar al lado de los que no son ciegos.

Para luchar contra la ceguera impuesta por la modernidad y contra nuestra propia ceguera como especie que nos puede llevar a la destrucción del frágil equilibrio en el que vivimos, debemos no sólo reconocer que estamos afectados por ella, sino empezar a construir y a armar otro camino que sea capaz de reparar esa ceguera colectiva, es decir, buscar en la intuición y en la sensibilidad del género femenino, y en las cualidades más positivas y valiosas del género humano, una nueva manera de ver y de construir esa humanidad escindida que está al borde del colapso, y que nos aleja cada vez más del ser humano integral y completo, que busca en cada una de sus novelas José Saramago.

Ernesto Sábato comparte con José Saramago la misma preocupación por un mundo que ha caído en una racionalidad excesiva y tiránica, que constriñe de manera global el desarrollo integral y completo del ser humano, aunque la orienta y la desarrolla de una forma completamente distinta al camino expuesto por el Nóbel portugués. A través del motivo de la ceguera, Sábato sostiene y desarrolla uno de los temas más importantes de su obra novelística: el mal como la verdadera fuerza que rige a la humanidad y que muestra la lucha que existe en el ser humano entre lo irracional y lo racional. Sábato utiliza a los ciegos para resaltar la ceguera como algo negativo y la conecta directamente con la concepción gnóstica de un mundo regido por el mal y las potencias demoníacas. El ciego y la ceguera significan el alejamiento de la luz que da orden al mundo, y el acercamiento a las tinieblas que sólo pueden ser palpadas, aprehendidas y entendidas dentro del mundo de la oscuridad. La ceguera demuestra entonces que el ser humano necesita también el mal y lo perverso para estar completo como unidad; esa visión de la ceguera como algo sagrado y

necesario para el conocimiento del ser humano proviene, tal como lo demuestra Fernando Vidal Olmos, de la mitología griega, donde la ceguera es al mismo tiempo lo sagrado y lo prohibido, encarnado tanto por Tiresias, el adivino ciego, como por el castigo de la ceguera de Edipo, que expía la culpa por haber traspasado los límites permitidos.

La secta de los ciegos, de manera similar al mal blanco de *Ensayo sobre la ceguera*, subvierte nuestra noción habitual de un mundo regido por el sentido de la vista: la secta de los ciegos de Sábato no sólo evoca el mal como estado constante que domina al mundo - algo que en la novela de Saramago sólo se hace evidente a medida que el mundo se va quedando ciego-, sino, igualmente, la incapacidad de la ciencia y de la racionalidad alcanzadas por la civilización occidental a lo largo de los siglos para explicar los aspectos más oscuros de nuestra mente. En ello radica, precisamente, la exploración que realiza Fernando Vidal Olmos del mundo de los ciegos, de aquellas regiones que la moralidad, la ciencia y el desarrollo de la especie han vedado y han considerado prohibidas. Los ciegos, según la obsesión de Vidal Olmos, al dominar nuestra realidad de una forma mucho más siniestra y sutil de lo que hubiéramos podido creer a través de la magia negra, de las conspiraciones y de las manipulaciones secretas, evocan inmediatamente los deseos más primarios del ser humano, que a lo largo del desarrollo de la civilización han sido proscritos o convertidos en tabúes. Según el viaje alucinante que realiza Vidal Olmos, toda esa región inconsciente de nuestra mente se fue lentamente transformando de manera simbólica, como ocurre en la novela, en el dominio de la secta de los ciegos, dominio encarnado y establecido en la oscuridad y en las tinieblas, en contraposición a la luz y a la racionalidad que emanaban de la vista y de la ciencia. Caer en la ceguera, tal como lo especifica Ernesto Sábato, es no sólo negarse a acatar las normas de la civilización, sino también volver la mirada hacia los lugares donde esta luminosidad y esa coherencia procedentes de la vista no alcanzan, ni mucho menos penetran. Para que el hombre pueda conocer su división entre el mundo luminoso y ordenado y el caos de las tinieblas, donde anidan el mal y los deseos, debe, por lo tanto, sumergirse en esa ceguera que representa tanto el mal como los verdaderos instintos y pasiones del ser humano.

A través del motivo de la ceguera, Sábato y Saramago realizan un análisis descarnado y profundo de la decadencia y de la degradación del género humano en la época actual. Los ojos, los órganos en que tanto hemos confiado, parecen ahora incapaces de reaccionar frente a la realidad; el conocimiento proveniente de la vista se ha vuelto, en últimas, un dictador que busca que el mundo sea ordenado y concebido a partir de una manera rígida y excesivamente lógica, negando el fracaso de este proyecto que no ha sido capaz de llevar al ser humano a un desarrollo integral y sostenido. Por ello, los seres humanos que se quedan ciegos terminan representando a la parte de esa humanidad encadenada a la racionalidad y a la lógica excesivas; de ahí salen los ciegos malvados del manicomio de *Ensayo sobre la ceguera* o las venganzas de la secta de los ciegos en el *Informe sobre ciegos*, revelando lo más bajo, cruel y abominable de la especie humana. También surgen, a raíz de la ceguera, además de esta crueldad, otras características igual de negativas, como son la insolidaridad, el individualismo excesivo, la falta de compromiso ante los problemas generales. Y lo más paradójico de todo es que incluso los que tienen la capacidad de ver las cosas y pueden arreglarlas están contaminados por la ceguera de una forma más profunda y arraigada que los que están ciegos, como ocurre con el gobierno que envía a los ciegos al manicomio o el ejército que lo vigila y que reprime a sangre y fuego cualquier intento de huir de la cuarentena.

El punto más alto de esto es la actitud de Fernando Vidal Olmos, quien a pesar de considerar a los ciegos como seres monstruosos y de odiarlos y despreciarlos por eso, es en su comportamiento tan malvado como aquellos a quienes persigue, superándolos incluso en sus procedimientos y métodos de maldad refinada. Parece ser la conclusión del *Informe sobre ciegos*, que sólo queda volver al estado de los instintos desbocados y prohibidos de la humanidad, simbolizados por la ceguera, como es el caso de Fernando Vidal Olmos, o empezar una nuevo camino de interpretación y elaboración del mundo, una nueva concepción donde no primen únicamente la razón y la lógica, sino también la intuición, la sensibilidad y la solidaridad, de tal forma que la ceguera que representa los obstáculos impuestos por el mismo ser humano contemporáneo sea superada y asimilada.

Finalmente, deseamos concluir que existen diferencias en la manera como los autores tratan el motivo de la ceguera en sus obras. Mientras que José Saramago sólo utiliza en *Ensayo sobre la ceguera* el motivo de la ceguera, aunque como decíamos anteriormente conectado con una corriente de pensamiento y visión del ser humano que recorre toda su obra novelística, en Ernesto Sábato este motivo, como se dijo anteriormente, atraviesa de manera palpable y continua toda su obra novelística, encontrando su máximo desarrollo y concreción en el *Informe sobre ciegos*. A lo largo de toda la obra de Sábato, la secta de los ciegos se proyecta como una amenaza contra la civilización occidental, tal como dice Vidal Olmos, pues los ciegos ponen de manifiesto la crisis del proyecto de la civilización lógica y racionalista que domina al mundo; de ahí la relación que se establece en las novelas de Sábato entre el demonio y el mal, las fuerzas que rigen el mundo, con la ceguera. Al tiempo de mostrar que ese mal es parte fundamental del equilibrio y de la constitución de los seres humanos, Sábato demuestra, como Saramago, que la humanidad necesita de una u otra forma comprender esa ceguera que sólo la ha llevado por los caminos de la ignorancia y del fracaso constantes.

Igualmente debemos tener en cuenta que, mientras que *Ensayo sobre la ceguera* muestra claramente lo que nos podría pasar como civilización y como especie si todos nos volviésemos ciegos, el *Informe sobre ciegos* es obra de Fernando Vidal Olmos, un individuo perturbado, como lo son todos los personajes obsesionados por los ciegos en las novelas de Ernesto Sábato (Juan Pablo Castel, “Sabato”); en su obsesión identifican a los ciegos con el mal, lo que permite al autor, a Ernesto Sábato, canalizar su visión de un mundo regido por la maldad. Por ello deben ser tomadas con precaución y sentido crítico sus declaraciones respecto a los ciegos, a pesar de la importancia del motivo de la ceguera en su obra novelística.

También existe una diferencia en la forma como aparece y se desarrolla la ceguera en las dos obra analizadas: en *Ensayo sobre la ceguera* la ceguera adquiere un significado de purificación al ser representada en la blancura deslumbrante que ciega a las personas; esta blancura significaría lo deslumbrados que estamos por la realidad y que debemos sumergirnos en ella tanto para purificarnos como para reconocer sus falencias y poder

superarlas. En cambio, los ciegos del *Informe sobre ciegos* se esconden en la oscuridad y adquieren las características de los animales que viven en los sitios fríos y oscuros, como serpientes, cucarachas, reptiles, lo que enfatiza su carácter malévolo y la asociación de la oscuridad como el símbolo del mal y de lo demoníaco, de acuerdo con la visión paranoica de Fernando Vidal Olmos; por ello, como se dijo anteriormente hay que tener cuidado con las opiniones con respecto a los ciegos que emite este personaje, ya que nunca sabemos a ciencia cierta si lo que dice es real o no.

Por último, mientras que los ciegos de *Ensayo sobre la ceguera* son incapaces de organizarse y terminan conduciendo a la sociedad al desastre colectivo, lo que enfatiza el desorden que se produce a raíz de la pérdida de la vista, los ciegos del *Informe sobre ciegos* forman una secta unida y compacta que domina al resto de los seres humanos sin que estos lo sepan. Es por ello que, en este aspecto, la sociedad de ciegos de *Ensayo sobre la ceguera* se contrapone a la secta de los ciegos del *Informe sobre ciegos*: allí la sociedad cae y ve sus errores gracias al efecto producido por la ceguera; aquí, cree Vidal Olmos que la sociedad ya está regida por los ciegos, es decir, el mal que estos representan y los instintos son las fuerzas que dominan al mundo por encima de la razón y la lógica.

El objetivo de este trabajo de investigación ha sido entender cómo funciona el motivo de la ceguera en las dos novelas estudiadas, resaltando la importancia que este motivo tiene para sustentar temas que son cruciales no sólo en cada una de ellas sino también en el conjunto de la obra novelística de ambos autores, que se caracterizan por la crítica del intento del ser humano de percibir y de entender las cosas únicamente a partir de la vía de la lógica y de la racionalidad excesivas. Más que una crítica al sentido de la vista y de todo lo que de ésta se desprende, la ceguera es un recurso utilizado para hablar de un mundo incapaz de hallar solución a sus problemas y de la excesiva racionalidad que termina alienándolo y llevándolo a un estado similar al de la epidemia de la ceguera presentada en *Ensayo sobre la ceguera*, o para exponer la negación de sus componentes menos racionales, representada en la secta del *Informe sobre ciegos*. El mérito de José Saramago y Ernesto Sábato es muy grande, pues ambos han tomado el motivo de la ceguera y lo han vuelto contemporáneo, cada uno desde su propia perspectiva, conectándolo con una visión

crítica del hombre moderno y dando nueva vida a una tradición tan antigua como la de la ceguera en la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias

JERNIGAN, Kenneth. *Blindness: Is literatura against us?*

[Http://www.nfb.org/convent/banque74.htm](http://www.nfb.org/convent/banque74.htm). (última consulta: 18/04/07).

SÁBATO, Ernesto. *Abbadón el exterminador*, Barcelona, Seix Barral. 1998.

-, *Antes del fin*. Bogotá, Seix Barral. 2003.

-, *El escritor y sus fantasmas*. Bogotá, Seix Barral, 2000.

-, *El túnel*. Bogotá, Seix Barral, 1985.

-, *Sobre Héroes y Tumbas*. Bogotá, Seix Barral, 2000.

SARAMAGO, José. *Ensayo sobre la Ceguera*, traducción de Basilio Losada, Madrid, Punto de Lectura, 2005.

2. Fuentes secundarias

ABRAMS, H. A. *A Glossary of literary terms*, Londres, Harcourt Brace College, 1993.

ACERO GÁLVEZ, Marina. “Sábato y la libertad”, *Anthropos*, Extraordinario-8, nº 55-56 (1985), pp. 89-113, 1985.

AGUIAR E SILVA, Vitor M. “Metáforas da miséria e da esperança humanas no *Ensaio sobre Cegueira* de José Saramago”, en AAVV, *Saramago*. Braga, Feira do Livro de, 1999, pp. 94-99

ALFONSO, André. *Notas sobre una novela de José Saramago*

[Http://apariciondelabilis.blogspot.com/2006/06/notas-sobre-una-novela-de-jos-saramago.html](http://apariciondelabilis.blogspot.com/2006/06/notas-sobre-una-novela-de-jos-saramago.html) (última consulta: 21/04/07).

BARRAGÁN, Andrés. *Palabras grabadas en la ceguera: “Ensayo sobre la ceguera” de José Saramago*, Monografía para optar al título de literato, Bogotá, Universidad de los Andes, 2002.

- BARRERA, Trinidad. "Sábato: el artista y su tiempo", *Anthropos*, Extraordinario-8, nº 55-56 (1985), pp. 64-69.
- BENJAMIN, Walter. *Origine du drama baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.
- CATANIA, Carlos. "Sábato informa sobre ciegos", en *Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. de H. F. Giacomani, Madrid, Las Américas/Anaya, 1973, pp. 233-257.
- CECCUCI, Piero. "La città ritrovata, 'una frincha de esperanza in *Ensaio sobre a Cegueira*", en *José Saramago: Il Bagaglio dello scrittore*, ed. de G. Lanciani, Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 177-189.
- CHATMAN, Seymour. "Acerca de la noción de tema en la narrativa", en NAUPERT 2003: 181-205.
- COSTA, Horacio. "José Saramago, o el despertar de la palabra", *El Malpensante*, nº 15 (1999), pp. 14-20.
- CUARTAS, Juan Manuel. "Las ceguerras de José Saramago", *Aleph*, nº 118 (julio-septiembre, 2001), pp. 31-51.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.
- GONÇALVEZ, María Enriqueta. *Uma interpretação do fantástico nos dois últimos romances de José Saramago- Ensaio sobre a cegueira e Todos os nomes*.
[Http://www.geocities.com.ar/ail_br/umainterpretacaodostopicos.html](http://www.geocities.com.ar/ail_br/umainterpretacaodostopicos.html) (última consulta: 20/04/07).
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando. "La resistencia de la escritura", en *Dossier José Saramago, Quimera*, nº 150 (septiembre, 1996), pp. 38-42.
- GRANADOS SALINAS, Tomás. *El peligro de leer a Saramago*.
[Http://www.jornada.unam.mx/1997/feb97/970202/sem-saramago.html](http://www.jornada.unam.mx/1997/feb97/970202/sem-saramago.html) (última consulta: 21/04/07).
- HENAO, Darío. "Saramago. Atento al pulso de su tiempo", *Nueva Gaceta*, nº 2, (abril, 2001), pp 35-39.

- HOLZAPFEL, Tamara. “El informe sobre ciegos, o el optimismo de la voluntad”, en *Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. de Helmey. F. Giacomani, Madrid, Las Américas/ Anaya, 1973, pp. 145-156.
- KÜHN, Jerzy. “Las fronteras del compromiso”, *Anthropos*, Extraordinario-8, No 55-56 (1985), pp. 69-73.
- LAMANA, Domingo. *La religión como experiencia narrada*.
[Http://usuarios.lycos.es/clamaga/reli.html](http://usuarios.lycos.es/clamaga/reli.html). (última consulta: 27/04/09).
- LEMOS DUARTE, Livia. *Barbárie e humanização, no Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*
[Http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa3/16-livia.co](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa3/16-livia.co) (última consulta: 27/04/09).
- LECART, Victor. *El Informe sobre ciegos de Ernesto Sábato: la visión ciega, o lo que se ve en las tinieblas*
[Http://www.univ-mev-fr/fr/intranetumbv/telechargeable/dir%20recherche/pj000251.pdf](http://www.univ-mev-fr/fr/intranetumbv/telechargeable/dir%20recherche/pj000251.pdf).
(última consulta: 27/04/09).
- LIMA, Isabel Pires de. “Dois anjos da historia em dois romanes de Jaramago. *Ensaio sobre a Cegueira e Todos os nomes*”, en AAVV, *Coloquio/Letras*, nº 151 (1999), p.416-426,
- LOJO DE BEUTER, María Rosa, “Elaboración del mito gnóstico en *Abbadón el exterminador*”, *Anthropos*, Extraordinario-8, nº 55-56 (1985), pp. 81-89.
- *Sábato: En busca del Original Perdido*. Buenos Aires, Corregidor, 1987.
- MARULANDA, Valentina. “La novela según Saramago (o lo que va del contar al decir)”, *Aleph*, nº 118 (julio-septiembre, 2001), pp. 25-30.
- MONTIEL, Luis. *Con los ojos de Persefoné. Una lectura de Ernesto Sábato*, Madrid, Ediciones de cultura hispánica, 1989.
- NAUPERT, Cristina (edición de). *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, 2003.
- OLIVAN SANTALIESTRA, Lucía. “La alegoría en *El origen del Drama Barroco Alemán* de Walter Benjamín y en *Las flores del Mal* de Charles Baudelaire”, *A Parte Rei* (2000), pp. 1-20.
[Http://serbal.pntic.mec.es/cmunozi1/olivan36.pdf](http://serbal.pntic.mec.es/cmunozi1/olivan36.pdf) (última consulta: 25/04/07).
- OZAI DA SILVA, Antonio. *Ensaio sobre a cegueira de José Saramago*.
[Http://antoniozai.blogspot.com/2007/08/ensaio-sobre-a-cegueira-de-jos-saramago.html](http://antoniozai.blogspot.com/2007/08/ensaio-sobre-a-cegueira-de-jos-saramago.html).

(última consulta: 25/04/07).

SNEDEKER, George. *Between metaphor and referent*.

[Http://www.webster.edu/~corbetre/personal/reading/saramago-blindness.html](http://www.webster.edu/~corbetre/personal/reading/saramago-blindness.html) (última consulta: 25/04/07).

ROCHA DE FREITAS, Edivaldo. *O feminino no romance Ensaio sobre a cegueira de José Saramago*.

[Http://www.cesjf.br/.../art-alunos/LIT-LING-PORT/O-femenino-no-romance-Ensaio-sobre-a-cegueira.pdf](http://www.cesjf.br/.../art-alunos/LIT-LING-PORT/O-femenino-no-romance-Ensaio-sobre-a-cegueira.pdf) (última consulta: 25/04/07).

RODRIGUES, María Manuela. *O Ensaio sobre a cegueira na construção de um Anti-Edipo*, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses–Literatura Portuguesa Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, 1998.

SCHULZE, Joachim. “Algunas observaciones metodológicas: ¿Historia o Sistemática? Acerca de un problema de la historia de los temas y los motivos”, en NAUPERT 2003: 154-166.

SEGRE, Cesare. *Principios del análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em Jose Saramago*. Lisboa, Imprensa nacional-Casa da Moeda, 1999.

TROCCHI, Anna. “Temas y Mitos Literarios”, en *Introducción a la literatura comparada*, ed. de A. Gnisci, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 129-169.

WAINERMAN, Luis. *Sábato y el misterio de los ciegos*, Buenos Aires, Losada, 1971.

APENDICE

Blindness: Is Literature Against Us?

by Dr. Kenneth Jernigan

Copyright © 1974, 1999 by the National Federation of the Blind.

History, we are told, is the record of what human beings have done ; literature, the record of what they have thought . Last year I examined with you the place of the blind in history not just what we have done but what the historians have remembered and said we have done. The two, as we found, are vastly different.

This year I would like to talk with you about the place of the blind in literature. How have we been perceived? What has been our role? How have the poets and novelists, the essayists and dramatists seen us? Have they told it like it is, or merely liked it as they've told it?

With history there is at least a supposed foundation of fact. Whatever the twisting or omission or misinterpretation or downright falsehood, that foundation presumably remains a tether and a touchstone, always subject to reexamination and new proof. Not so with literature. The author is free to cut through facts to the essence, to dream and soar and surmise. Going deeper than history, the myths and feelings of a people are enshrined in its literature. Literary culture in all its forms constitutes possibly the main transmission belt of our society's beliefs and values more important even than the schools, the churches, the news media, or the family. How, then, have we fared in literature?

The literary record reveals no single theme or unitary view of the life of the blind. Instead, it displays a bewildering variety of images often conflicting and contradictory, not only as between different ages or cultures, or among the works of various writers, but even within the pages of a single book.

Yet, upon closer examination the principal themes and motifs of literature and popular culture are nine in number and may be summarized as follows: blindness as compensatory or miraculous power; blindness as total tragedy; blindness as foolishness and helplessness; blindness as unrelieved wickedness and evil; blindness as perfect virtue; blindness as punishment for sin; blindness as abnormality or dehumanization; blindness as purification; and blindness as symbol or parable.

Let us begin with blindness and compensatory powers. Suppose one of you should ask me whether I think there is any advantage in being blind; and suppose I should answer like this: Not an advantage perhaps: still it has compensations that one might not think of. A new world to explore, new experiences, new powers awakening; strange new

perceptions; life in the fourth dimension. 1 How would you react to that? You would, I suspect, laugh me out of the room. I doubt that a single person here would buy such stereotyped stupidity. You and I know from firsthand experience that there is no fourth dimension to blindness no miraculous new powers awakening, no strange new perceptions, no brave new worlds to explore. Yet, the words I have quoted are those of a blind character in a popular novel of some time back. (I don't know whether the term has significance, but a blind private eye, no less.)

The association of blindness with compensatory powers, illustrated by the blind detective I have just mentioned, represents a venerable tradition, reaching back to classical mythology. A favorite method of punishment among the gods of ancient Greece was blinding regarded apparently as a fate worse than death following which, more often than not, the gods so pitied the blinded victim that they relented and conferred upon him extraordinary gifts, usually the power of prophecy or some other exceptional skill. Thus, Homer was widely regarded as having been compensated by the gift of poetry. In the same way Tiresias, who wandered through the plays of Sophocles, received for his blindness the gift of prophecy.

The theme of divine compensation following divine retribution survived the passage of the ages and the decline of the pagan religions. Sir Arthur Conan Doyle (one of the most eminent novelists of the last century, and the creator of Sherlock Holmes) conjured up a blind character with something of Holmes' sleuthing talents, in a book entitled *Sir Nigel*. This figure is introduced as one who has the mysterious ability to detect by hearing a hidden tunnel, which runs beneath the besieged castle. His compensatory powers are described in a conversation between two other people in the novel:

This man was once rich and of good repute [says one], but he was beggared by this robber lord who afterwards put out his eyes, so that he has lived for many years in darkness at the charity of others.

How can he help in our enterprise if he be indeed blind? [asks his companion.]

It is for that very reason, fair Lord, that he can be of greater service than any other man. For it often happens that when a man has lost a sense, the good God will strengthen those that remain. Hence it is that Andreas has such ears that he can hear the sap in the trees or the cheep of the mouse in its burrow. 2

The great nineteenth-century novelist Victor Hugo, in *The Man Who Laughs*, reflected the view of a host of modern writers that blindness carries with it a certain purity and ecstasy, which somehow makes up for the loss of sight. His blind heroine, Dea, is portrayed as absorbed by that kind of ecstasy peculiar to the blind, which seems at times to give them a song to listen to in their souls and to make up to them for the light which they lack by some strain of ideal music. Blindness, says Hugo, is a cavern to which reaches the deep harmony of the Eternal. 3

Probably it is this mystical notion of a sixth sense accompanying blindness that accounts for the rash of blind detectives and investigators in popular fiction. Max Carrados,

the man who talked of living in the fourth dimension, first appeared in 1914 and went on to survive a number of superhuman escapades through the nineteen twenties. In 1915 came another sightless sleuth the remarkable Damon Gaunt, who never lost a case. 4 So it is with Thornley Colton, Blind Detective, the brainchild of Clinton H. Stagg; and so it is with the most illustrious of all the private eyes without eyes, Captain Duncan Maclain, whose special qualities are set forth in the deathless prose of a dust jacket: Shooting to kill by sound, playing chess with fantastic precision, and, of course, quickening the hearts of the opposite sex, Captain Maclain has won the unreserved admiration of reviewers. 5

Even the author is carried away with the genius of his hero: There were moments, he writes, when powers slightly greater than those possessed by ordinary mortals seemed bestowed on Duncan Maclain. Such moments worried him. 6

They might worry us, as well; for all of this mumbo jumbo about abnormal or supernatural powers doesn't lessen the stereotype of the blind person as alien and different, unnatural and peculiar. It makes it worse.

Not only is it untrue, but it is also a profound disservice to the blind; for it suggests that whatever a blind person may accomplish is not due to his own ability but to some magic inherent in blindness itself. This assumption of compensatory powers removes the blind person at a stroke of the pen from the realm of the normal the ordinary, everyday world of plain people and places him in a limbo of abnormality. Whether supernormal or subnormal does not matter he is without responsibility, without rights, and without society. We have been conned into this view of second-class status long enough. The play is over. We want no more of magic powers and compensations. We want our rights as citizens and human beings and we intend to have them!

It is significant that, for all his supposed charm and talent, Maclain never gets the girl or any girl. The author plainly regards him as ineligible for such normal human relationships as love, sex, and marriage. Max Carrados put it this way in replying to an acquaintance who expressed great comfort in his presence: Blindness invites confidence, he says. We are out of the running for us human rivalry ceases to exist. 7

This notion of compensatory powers the doctrine that blindness is its own reward is no compliment but an insult. It robs us of all credit for our achievements and all responsibility for our failings. It neatly relieves society of any obligation to equalize conditions or provide opportunities or help us help ourselves. It leaves us in the end without the capacity to lead a regular, competitive, and participating life in the community around us. The blind, in short, may (according to this view) be extraordinary, but we can never be ordinary. Don't you believe it! We are normal people neither especially blessed nor especially cursed and the fiction to the contrary must come to an end! It is not mumbo jumbo we want, or magical powers but our rights as free people, our responsibilities as citizens, and our dignity as human beings.

Negative as it is, this image of compensatory powers is less vicious and destructive than some others which run through the literature of fiction and fantasy. The most damaging of all is also the oldest and most persistent: namely, the theme of blindness as

total tragedy, the image summed up in the ancient Hebrew saying, The blind man is as one dead. The Oedipus cycle of Greek tragic plays pressed the death-in-life stereotype to its farthest extreme. Thus, in Oedipus Rex , in which the king puts out his own eyes, the statement occurs: Thou art better off dead than living blind. It remained, however, for an Englishman, blind himself, to write the last word (what today would be called the bottom line) on blindness as total disaster. John Milton says in Samson Agonistes:

Blind among enemies, O worse than chains, Dungeon, or beggary, or decrepit age!
Inferior to the vilest now become Of man or worm; the vilest here excel me, They creep,
yet see; I, dark in light, exposed To daily fraud, contempt, abuse, and wrong, Within doors,
or without, still as a fool, In power of others, never in my own; Scarce half I seem to live,
Dead more than half. a moving grave, 8

What is most striking about this epic poem is not the presence of the disaster concept (that might have been expected) but the fact that Milton of all people was the author. His greatest writing (including Paradise Lost) was done after his blindness. Then why did he do it? The answer is simple: We the blind tend to see ourselves as others see us. Even when we know to the contrary, we tend to accept the public view of our limitations. Thus, we help make those limitations a reality. Betrayed by the forces of literature and tradition, Milton (in his turn) betrayed himself and all others who are blind. In fact, he actually strengthened and reinforced the stereotype and he did it in spite of his own personal experience to the contrary. The force of literature is strong, indeed!

The disaster concept of blindness did not stop with Milton. William Tell, the eighteenth-century play by Schiller, shows us an old man, blinded and forced to become a beggar. His son says:

Oh, the eye's light, of all the gifts of Heaven the dearest, best! And he must drag on
through all his days in endless darkness! To die is nothing. But to have life, and not have
sight Oh, that is misery indeed! 9

A century later the disaster concept was as popular as ever. In Kipling's book, The Light That Failed , no opportunity is lost to tell us that blindness is worse than death. The hero, Dick Helder, upon learning that he is to become blind, remarks: It's the living death. We're to be shut up in the dark and we shan't see anybody, and we shall never have anything we want, not though we live to be a hundred. 10 Later in the book, he rages against the whole world because it was alive and could see, while he, Dick, was dead in the death of the blind, who, at the best, are only burdens upon their associates. 11 And when this self-pitying character finally manages to get himself killed (to the relief of all concerned), the best Kipling can say of him is that his luck had held till the last, even to the crowning mercy of a kindly bullet through his head. 12

Joseph Conrad, in The End of the Tether , kills off Captain Whalley by drowning, as a fate much preferable to remaining alive without sight. In D.H. Lawrence's The Blind Man , there is a war-blinded casualty named Maurice, whose total despair and misery are unrelieved by any hint of future hope; and Rosamond Lehmann, in her novel Invitation to the Waltz , goes Lawrence one better or, rather, one worse. Her war-blinded hero, although

he appears to be living a respectable life, is portrayed as if for all practical purposes he were a walking corpse. He leads, we are told, a counterfeit of life bred from his murdered youth. And when he brings himself somehow to dance with a former sweetheart, it is a sorry spectacle: She danced with him, says the author, in love and sorrow. He held her close to him, and he was far away from her, far from the music, buried and indifferent. She danced with his youth and his death. 13

For writers such as these, the supposed tragedy of blindness is so unbearable that only two solutions can be imagined: either the victim must be cured or he must be killed. A typical illustration is Susan Glaspell's *The Glory of the Conquered*, of which an unkind critic has written: It is a rather easy solution of the problem to make her hero die at the end of the book, but probably the author did not know what else to do with him. 14

Let us now leave tragedy and move to foolishness and helplessness. The blind man as a figure of fun and the butt of ridicule is no doubt as old as farce and slapstick. In the Middle Ages the role was regularly acted out on festive holidays when blind beggars were rounded up and outfitted in donkey's ears, than made to gibber and gesticulate to the delight of country bumpkins. Reflecting this general hilarity, Chaucer (in *The Merchant's Tale*) presents a young wife, married to an old blind man, who deceives him by meeting her lover in a tree while taking the husband for a walk. The Chaucerian twist is that the old man suddenly regains his sight as the couple are making love in the branches whereupon the quick-witted girl explains that her amorous behavior was solely for the purpose of restoring his sight. Shakespeare is just as bad. He makes the blinded Gloucester in *King Lear* so thoroughly confused and helpless that he can be persuaded of anything and deceived by any trick. Isaac, in the Old Testament, is duped by his son Jacob, who masquerades as Esau, disguising himself in goatskins, and substituting kid meat for the venison his father craves all without a glimmer of recognition on the part of the old man, who must have taken leave of the rest of his senses as well as his sense of sight.

An unusually harsh example of the duping of blind people is found in the sixteenth-century play *Der Eulenspiegel mit den Blinden*. The hero meets three blind beggars and promises them a valuable coin to pay for their food and lodging at a nearby inn; but when they all reach out for the money, he gives it to none of them, and each supposes that the others have received it. You can imagine the so-called funny ending. After they go to the inn and dine lavishly, the innkeeper demands his payment; and each of the blind beggars thereupon accuses the others of lying, thievery, and assorted crimes. The innkeeper shouting *You people defraud everyone!* drives the three into his pigsty and locks the gate, lamenting to his wife: *What shall we do with them, let them go without punishment after they have eaten and drunk so much, for nothing? But if we keep them, they will spread lice and fleas and we will have to feed them. I wish they were on the gallows.* 15 The play has a happy ending, but what an image persists of the character of those who are blind: criminal and corrupt, contagious and contaminated, confounded and confused, wandering homeless and helpless in an alien landscape. Their book of life might well be called *Gullible's Travels*.

The helpless blind man is a universal stereotype. In Maeterlinck's play, *The Blind*, all of the characters are portrayed as sightless in order to make a philosophical point; but

what emerges on the stage is a ridiculous tableau of groping, groaning, and grasping at the air.

One of the very worst offenders against the truth about blindness is the eminent French author of our own day, Andre Gide, in *La Symphonie Pastorale*. A blind reviewer of the novel has described it well: The girl Gertrude at fifteen, before the pastor begins to educate her, has all the signs of an outright idiot. This is explained simply as the result of her blindness. [Gide] asserts that without physical sight one cannot really know the truth. Gertrude lives happily in the good, pure world the pastor creates for her. Gertrude knows next to nothing about the evil and pain in the actual world. As a sightless person she cannot consciously know sin, is blissfully ignorant, like Adam and Eve before eating of the forbidden fruit. Only when her sight is restored does she really know evil for what it is and recognize sin. Then, on account of the sinning she has done with the pastor without knowing it was sinning, she is miserable and commits suicide. 16

In literature not only is blindness depicted as stupidity but also as wickedness, the very incarnation of pure evil. The best-known model is the old pirate Blind Pew, in Stevenson's *Treasure Island*. When the young hero, Jim Hawkins, first encounters Pew, he feels that he never saw a more dreadful figure than this horrible, soft-spoken, eyeless creature; and when Pew gets the boy in his clutches, Jim observes that he never heard a voice so cruel, and cold, and ugly as that blind man's. 17

A much earlier version of the wicked blind man theme is seen in the picaresque romance of the sixteenth century, *Lazarillo de - Tormes*. Lazarillo is apprenticed as a guide to an old blind man, who is the very personification of evil. When the blind man told the boy to put his ear to a statue and listen for a peculiar noise, Lazarillo obeyed. Then the old man knocked the boy's head sharply against the stone, so his ears rang for three days. 18

Throughout the ages the connection between blindness and meanness has been very nearly irresistible to authors, and it has struck a responsive note with audiences audiences already conditioned through folklore and fable to believe that blindness brings out the worst in people. Given the casual cruelty with which the blind have generally been treated, such villainous caricatures have also provided a convenient excuse and justification. After all, if the blind are rascals and rascallions, they should be handled accordingly and no pity wasted.

Alternating with the theme of blindness as perfect evil is its exact reverse: the theme of blindness as perfect virtue. On the surface these two popular stereotypes appear to be contradictory; but it takes no great psychological insight to recognize them as opposite sides of the same counterfeit coin. What they have in common is the notion that blindness is a transforming event, entirely removing the victim from the ordinary dimensions of life and humanity.

Blindness must either be the product of sin and the devil or of angels and halos. Of the latter type is Melody, in Laura Richards' novel of the same name: *The Blind Child*, we are told, touched life with her hand, and knew it. She knew every tree of the forest by its bark; knew when it blossomed, and how. Not a cat or dog in the village but would leave his

own master or mistress at a single call from Melody. 19 She is not merely virtuous; she is magical. She rescues a baby from a burning building, cures the sick by her singing, and redeems alcoholics from the curse of drink.

It is passing strange, and what is strangest of all is that this absurd creature is the invention of Laura Richards, the daughter of Samuel Gridley Howe, a pioneer educator of the blind. Like Milton, Mrs. Richards knew better. She was betrayed by the forces of tradition and custom, of folklore and literature. In turn she betrayed herself and the blind, and gave reinforcement to the stereotype. Worst of all, she doubtless never knew what she had done, and thought of herself as a benefactor of the blind and a champion of their cause. Ignorance is truly the greatest of all tragedies.

The sickest of all the romantic illusions is the pious opinion that blindness is only a blessing in disguise. In *The Blind Girl of Wittenberg*, by John G. Morris, a young man says to the heroine: God has deprived you of sight but only that your heart might be illuminated with more brilliant light. Every blind girl I know would have slapped his face for such insulting drivel; but the reply of this fictional female is worse than the original remark: Do you not think, sir, she says, that we blind people have a world within us which is perhaps more beautiful than yours, and that we have a light within us which shines more brilliantly than your sun? 20

So it goes with the saccharine sweet that has robbed us of humanity and made the legend and hurt our cause. There is Caleb, the little blind seer of James Ludlow's awful novel, *Deborah*. There is Bertha, Dickens's ineffably sweet and noble blind heroine of *The Cricket on the Hearth*, who comes off almost as an imbecile. There is the self-sacrificing Nydia, in *The Last Days of Pompeii*; and there is Naomi, in Hall Caine's novel, *Scapegoat*. But enough! It is sweetness without light, and literature without enlightenment.

One of the oldest and cruelest themes in the archives of fiction is the notion of blindness as a punishment for sin. Thus, Oedipus was blinded as a punishment for incest, and Shakespeare's Gloucester for adultery. The theme often goes hand in hand with the stereotype of blindness as a kind of purification rite an act which wipes the slate clean and transforms human character into purity and goodness. So Amyas Leigh, in Kingsley's *Westward Ho*, having been blinded by a stroke of lightning, is instantly converted from a crook to a saint.

Running like an ugly stain through many of these master plots and, perhaps, in a subtle way underlying all of them is the image of blindness as dehumanization, a kind of banishment from the world of normal life and relationships. Neither Dickens's blind Bertha, nor Bulwer-Lytton's Nydia, when they find themselves in love, have the slightest idea that anybody could ever love them back nor does the reader; nor, for that matter, do the other characters in the novels. Kipling, in a story entitled *They*, tells of a charming and apparently competent blind woman, Miss Florence, who loves children but of course cannot have any of her own. Kipling doesn't say why she can't, but it's plain that she is unable to imagine a blind person either married or raising children. Miss Florence, however, is magically compensated. She is surrounded on her estate by the ghosts of little children who have died in the neighborhood and have thereupon rushed to her in spirit. We are not meant

to infer that she is as crazy as a hoot owl only that she is blind , and therefore entitled to her spooky fantasies.

The last of the popular literary themes is that which deals with blindness not literally but symbolically, for purposes of satire or parable. From folklore to film the image recurs of blindness as a form of death or damnation, or as a symbol of other kinds of unseeing (as in the maxim, where there is no vision, the people perish). In this category would come H.G. Well's classic *The Country of the Blind* ; also, *The Planet of the Blind* , by Paul Corey; and Maeterlinck's *The Blind* . In the short story by Conrad Aiken, *Silent Snow*, *Secret Snow*, blindness becomes a metaphor for schizophrenia.

In virtually all of these symbolic treatments, there is an implied acceptance of blindness as a state of ignorance and confusion, of the inversion of normal perceptions and values, and of a condition equal to if not worse than death. The havoc wrought upon the lives of blind people in ages past by these literary traditions is done, and it cannot be undone; but the future is yet to be determined. And that future, shaped by the instrument of truth, will be determined by us. Self-aware and self-reliant neither unreasonably belligerent nor unduly self-effacing we must, in a matter-of- fact way, take up the challenge of determining our own destiny. We know who we are; we know what we can do; and we know how to act in concert.

And what can we learn from this study of literature? What does it all mean? For one thing, it places in totally new perspective the pronouncements and writings of many of the so-called experts who today hold forth in the field of work with the blind. They tell us (these would-be professionals, these hirelings of the American Foundation for the Blind and HEW, these pseudoscientists with their government grants and lofty titles and impressive papers) that blindness is not just the loss of sight, but a total transformation of the person. They tell us that blindness is not merely a loss to the eyes, but to the personality as well that it is a death, a blow to the very being of the individual. They tell us that the eye is a sex symbol, and that the blind person cannot be a whole man or, for that matter, presumably a whole woman either. They tell us that we have multiple lacks and losses. 21

The American Foundation for the Blind devises a 239-page guidebook²² for our personal management, with sixteen steps to help us take a bath, and specific techniques for clapping our hands and shaking our heads. We are given detailed instructions for buttering our bread, tying our shoes, and even understanding the meaning of the words up and down. And all of this is done with federal grants, and much insistence that it is new discovery and modern thought.

But our study of literature gives it the lie. These are not new concepts. They are as unenlightened as the Middle Ages. They are as old as *Oedipus Rex*. As for science, they have about as much of it as man's ancient fear of the dark. They are not fact, but fiction; not new truths, but medieval witchcraft, decked out in modern garb computerized mythology. What we have bought with our federal tax dollars and our technology and our numerous government grants is only a restatement of the tired old fables of primitive astrology and dread of the night.

And let us not forget NAC (The National Accreditation Council for Agencies Serving the Blind and Visually Handicapped). When the members of NAC and its accredited minions try to act as our custodians and wardens, they are only behaving in the time honored way of the Elizabethan keepers of the poor. When they seek to deck us out in donkey's ears and try to make us gibber and gesticulate, they are only attempting what the country bumpkins of 600 years ago did with better grace and more efficiency.

We have repudiated these false myths of our inferiority and helplessness. We have rejected the notion of magical powers and special innocence and naivete. Those who would try to compel us to live in the past would do well to look to their going. Once people have tasted freedom, they cannot go back. We will never again return to the ward status and second- class citizenship of the old custodialism. There are many of us (sighted and blind alike) who will take to the streets and fight with our bare hands if we must before we will let it happen.

And we must never forget the power of literature. Revolutions do not begin in the streets, but in the libraries and the classrooms. It has been so throughout history. In the terrible battles of the American Civil War, for example, the writers and poets fought, too. When the Southern armies came to Bull Run, they brought with them Sir Walter Scott and the image of life he had taught them to believe. Ivanhoe and brave King Richard stood in the lines with Stonewall Jackson to hurl the Yankees back. The War would have ended sooner except for the dreams of the poets. And when the Northern troops went down to Richmond, through the bloody miles that barred the way, they carried with them The Battle Hymn of the Republic and Harriet Beecher Stowe. It was Uncle Tom and little Eliza who fired the shots and led the charges that broke the Southern lines. Never mind that neither Scott nor Stowe told it exactly as it was. What they said was believed, and believing made it come true.

To the question Is literature against us? there can be no unqualified response. If we consider only the past, the answer is certainly yes. We have had a bad press. Conventional fiction, like conventional history, has told it like it isn't. Although there have been notable exceptions,²³ the story has been monotonously and negatively the same.

If we consider the present, the answer is mixed. There are signs of change, but the old stereotypes and the false images still predominate and they are reinforced and given weight by the writings and beliefs of many of the experts in our own field of work with the blind.

If we turn to the future, the answer is that the future in literature as in life is not predetermined but self-determined. As we shape our lives, singly and collectively, so will we shape our literature. Blindness will be a tragedy only if we see ourselves as authors see us. The contents of the page, in the last analysis, reflect the conscience of the age. The structure of literature is but a hall of mirrors, giving us back (in images slightly larger or smaller than life) exactly what we put in. The challenge for us is to help our age raise its consciousness and reform its conscience. We must rid our fiction of fantasy and imbue it with fact. Then we shall have a literature to match reality, and a popular image of blindness to match the truth, and our image of ourselves.

Poetry is the song of the spirit and the language of the soul. In the drama of our struggle to be free in the story of our movement and the fight to rid the blind of old custodialism and man's ancient fear of the dark there are epics which cry to be written, and songs which ask to be sung. The poets and novelists can write the words, but we must create the music.

We stand at a critical time in the history of the blind. If we falter or turn back, the tragedy of blindness will be great, indeed. But, of course, we will not falter, and we will not turn back. Instead, we will go forward with joy in our hearts and a song of gladness on our lips. The future is ours, and the novelists and the poets will record it. Come! Join me on the barricades, and we will make it come true!

FOOTNOTES

1. Ernest Bramah, *Best Max Carrados Detective Stories*, p. 6.
2. Arthur Conan Doyle, *Sir Nigel*, p. 102.
3. Victor Hugo, *The Man Who Laughs*, p. 316.
4. Isabel Ostrander, *At One-Thirty: A Mystery*, p. 6.
5. Baynard Kendrick, *Make Mine Maclain*, dust jacket.
6. *Ibid.*, p. 43.
7. Bramah, *op. cit.*, p. 7.
8. John Milton, *The Portable Milton*, pp. 615-616.
9. Friedrich Schiller, *Complete Works of Friedrich Schiller*, p. 447.
10. Rudyard Kipling, *Selected Prose and Poetry of Rudyard - Kipling*, p. 131.
11. *Ibid.*, p. 156.
12. *Ibid.*, p. 185.
13. Rosamond Lehmann, *Invitation to the Waltz*, p. 48, quoted in Jacob Twersky, *Blindness in Literature*.
14. Jessica L. Langworthy, *Blindness in Fiction: A Study of the Attitude of Authors Towards Their Blind Characters*, *Journal of Applied Psychology*, 14:282, 1930.
15. Twersky, *op. cit.*, p. 15.

16. Ibid., p. 47
17. Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, p. 36.
18. *The Life of Lazarillo de Tormes*, summarized in Magill's *Masterplots*, p. 2573.
19. Laura E. Richards, *Melody*, pp. 47-48.
20. John G. Morris, *The Blind Girl of Wittenberg*, p. 103.
21. Reverend Thomas J. Carroll, *Blindness: What It Is, What It Does, and How to Live With It*. This entire book deals with the concept of blindness as a dying, and with the multiple lacks and losses of blindness.
22. American Foundation for the Blind, Inc., *A Step-by-Step Guide to Personal Management for Blind People*. This entire book is taken up with lists of so-called how to details about the routines of daily living for blind persons.
23. There is a tenth theme to be found here and there on the shelves of literature a rare and fugitive image that stands out in the literary gloom like a light at the end of a tunnel. This image of truth is at least as old as Charles Lamb's tale of Rosamund Gray, which presents an elderly blind woman who is not only normally competent but normally cantankerous. The image is prominent in two of Sir Walter Scott's novels, *Old Mortality* and *The Bride of Lamnamoor*, in both of which blind persons are depicted realistically and un sentimentally. It is evident again, to the extent at least of the author's knowledge and ability, in Wilkie Collins's *Poor Miss Finch*, written after Collins had made a serious study of Diderot's *Letter on the Blind* (a scientific treatise not without its errors but remarkable for its understanding). The image is manifest in Charles D. Stewart's *Valley Waters*, in which there is an important character who is blind and yet there is about him no aura of miracle nor even of mystery, no brooding or mischief, no special powers, nothing in fact but naturalness and normality. Similarly, in a novel entitled *Far in the Forest*, H. Weir Mitchell has drawn from life (so he tells us) a formidable but entirely recognizable character named Philetus Richmond who had lost his sight at the age of fifty but could still swing an axe with the best of the woodsmen.

BIBLIOGRAPHY

- American Foundation for the Blind, Inc., *A Step-by-Step Guide to Personal Management for Blind People*, New York, 1970.
- Barreyre, Gene, *The Blind Ship*, New York, Dial, 1926.
- Bramah, Ernest, *Best Max Carrados Detective Stories*, New York, Dover, 1972.
- Bronte, Charlotte, *Jane Eyre*, New York, Dutton, 1963.

Caine, Hall, *The Scapegoat*, New York, D. Appleton and Company, 1879.

Carroll, Reverend Thomas J., *Blindness: What It Is, What It Does, and How To Live With It*, Boston, Toronto, Little, Brown and Company, 1961.

Chaucer, Geoffrey, *Canterbury Tales*, Garden City, translated by J.U. Nicolson, 1936.

Collins, Wilkie, *Poor Miss Finch*, New York, Harper and Brothers, 1902.

Conrad, Joseph, *The End of the Tether*, Garden City, Doubleday, 1951.

Corey, Paul, *The Planet of the Blind*, New York, Paperback Library, 1969.

Craig, Dinah Mulock, John Halifax, Gentleman, New York, A.L. Burt, nd.

Davis, William Sterns, *Falaise of the Blessed Voice*, New York, The Macmillan Company, 1904.

Dickens, Charles, *Barnaby Rudge*, New York, Oxford University Press, 1968.

Dickens, Charles, *Cricket On the Hearth*, London, Oxford University Press, 1956.

Diderot, Denis, *Lettre sur les Aveugles*, Geneva, E. Droz, 1951.

Doyle, Arthur Conan, *Sir Nigel*, New York, McClure, Philips and Company, 1906.

Gide, Andre, *La Symphonie Pastorale*, Paris, Gallimard, 1966.

Glaspell, Susan, *The Glory of the Conquered*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1909.

Hugo, Victor, *The Man Who Laughs*, New York, Grosset and Dunlap, nd.

Kendrick, Baynard, *Make Mine Maclain*, New York, Morrow, 1947.

Kipling, Rudyard, *Selected Prose and Poetry of Rudyard Kipling*, Garden City, Garden City Publishing Company, 1937.

Kingsley, Charles, *Westward Ho!*, New York, J.F. Taylor and Company, 1899.

Lamb, Charles, *The Tale of Rosamund Gray and Old Blind Margaret*, London, 1798.

Langworthy, Jessica L., *Blindness in Fiction: A Study of the Attitude of Authors Toward their Blind Characters*, *Journal of Applied Psychology*, 14:282, 1930.

Lawrence, D.H., *England, My England and Other Short Stories*, New York, T. Seltzer, 1922.

Lehmann, Rosamond, *Invitation to the Waltz*, New York, 1933.

Life of Lazarillo de Tormes, 1553, summarized in Magill, Frank Nathen, *Magill's Masterplots*, New York, Salem Press, 1964.

London, Jack, *The Sea Wolf*, New York, Grosset and Dunlap, 1904.

Ludlow, James M., *Deborah, A Tale of the Times of Judas Maccabaeus*, New York, Fleming H. Revell Company, 1901.

Lytton, Bulwer, *The Last Days of Pompeii*, Garden City, International Collectors Library, 1946.

Maeterlinck, Maurice, *The Plays of Maurice Maeterlinck*, translated by Richard Hovey, New York, Duffield, 1908.

Marryat, Frederick, *The Little Savage*, New York, E.P. Dutton and Company, 1907.

Milton, John, *Paradise Lost*, New York, Heritage Press, 1940.

Milton, John, *The Portable Milton*, New York, Viking Press, 1949.

Mitchell, H. Weir, *Far in the Forest*, New York, Century Company, 1899.

Morris, John G., *The Blind Girl of Wittenberg*, Philadelphia,

Ostrander, Isabel, *At One-Thirty: A Mystery*, New York, W.J. Watt, 1915.

Richards, Laura E., *Melody*, Boston, Estes and Lauriat, 1897.

Sachs, Hans, *Der Eulenspiegel mit den Blinden*.

Schiller, Friedrich, *William Tell*, translated by Robert Waller Deering, Boston, Heath, 1961.

Schiller, Friedrich, *Don Carlos, Infant of Spain*, translated by Charles E. Passage, New York, Ungar Publishing Company, 1959.

Scott, Sir Walter, *Old Mortality*, London, Oxford University Press, 1925.

Scott, Sir Walter, *The Bride of Lammamoor*, London, Oxford University Press, 1925.

Shakespeare, William, *King Lear*, New Haven, Yale University Press, 1947.

Sophocles, Oedipus Rex, translated by Robert Fitzgerald and Dudley Fitts, New York, Harcourt Brace, 1949.

Sophocles, Oedipus at Colonus, translated by Charles R. Walker, Garden City, Anchor Books, 1966.

Stagg, Clinton H., Thornley Colton, Blind Detective, New York, G. Howard Watt, 1925.

Stevenson, Robert Louis, Treasure Island, Keith Jennison large-type edition, New York, Watt, nd.

Stevenson, Robert Louis, Kidnapped, New York, A.L. Burt, 1883.

Stewart, Charles D., Valley Waters, New York, E.P. Dutton and Company, 1922.

Twersky, Jacob, Blindness in Literature, New York, American Foundation for the Blind, 1955.

Wells, H.G. The Country of the Blind, Strand Magazine, London, 1904.

West, V. Sackville, The Dragon in Shallow Waters, New York, G.P. Putnam's Sons, 1922.

Send your questions or comments tothewebmaster@blind.net

[Copyright © 1992, 2005](#), all rights reserved.

[[General](#) | [Philosophy](#) | [Who Lead](#) | [Organizations OF](#) | [Organizations FOR](#)]
[[Companies](#) | [Resources](#) | [How To Help](#) | [Support Blind Net](#) | [MaIn Page](#) | [Text Map](#)]
[[Free Web Based E-Mail](#) | [Our Awards](#) | [Our WEb Rings](#) | [Our ActiVities](#)]
