

DE LA CAVERNA PLATÒNICA A LES PRESONS MODERNES: VISIÓ I FOSCOR EN LA LITERATURA, EL CINEMA I L'ART POLÍTICS DEL SEGLE XX¹

Patrícia Vieira

Georgetown University

www.patriciavieira.net

piv2@georgetown.edu

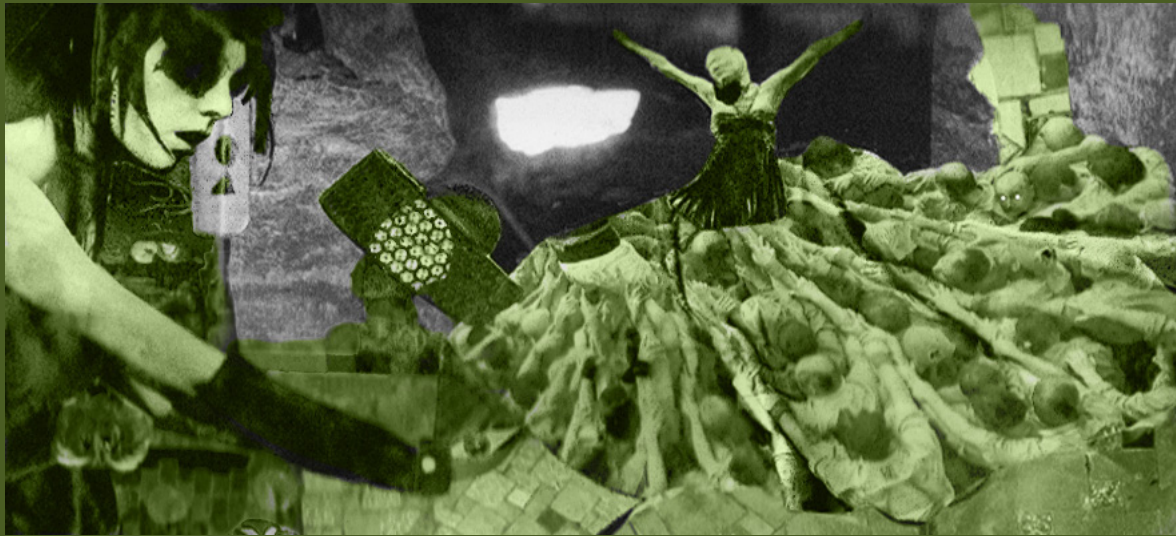
Cita recomanada || VIEIRA, Patrícia (2014): "De la caverna platònica a les presons modernes: Visió i foscor en la literatura, el cinema i l'art polític del segle XX" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 10, 146-165, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mis-patricia-vieira-ca.pdf >

Il·lustració || Laura Valle

Traducció || Laura Calvo

Article || Rebut: 08/04/2013 | Apte Comitè Científic: 14/11/2013 | Publicat: 01/2014

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || La llum ha estat associada, des de Plató fins a la Il·lustració, al Bé, al coneixement i a la Veritat. No obstant això, a partir del segle XIX, s'observa un repensar del discurs que valora la lluminositat com una cosa positiva i la foscor com ignorància. L'èmfasi en l'ombra i en la foscor, que comença amb el Romanticisme, es desenvolupa en la literatura, l'art i el cinema polítics del segle XX. La lluminositat apareix associada als excessos de la raó, que porten a la deshumanització de les societats contemporànies i al totalitarisme. En canvi, la foscor i la ceguesa deixen de ser simplement condicions negatives i es transformen en una metàfora de la resistència de l'individu quan fa front a l'opressió política. En aquest article s'explorarà aquesta nova comprensió de la foscor i la ceguesa en l'art d'Ana Maria Pacheco, en l'obra teatral *La mort i la donzella* d'Ariel Dorfman, en la pel·lícula *Garaje Olimpo*, dirigida per Marco Bechis, i en la novel·la *Assaig sobre la ceguesa* de José Saramago.

Paraules clau || Luz | Oscuridad | Ceguera | Literatura política | Colectivo | Subjetividad | Arte.

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

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

0. Introducció: La visió a la caverna platònica

El sentit de la vista ha estat en el centre de les reflexions polítiques, religioses i filosòfiques d'Occident, de la mateixa manera que ha estat privilegiat per les creacions artístiques i literàries des d'almenys l'Antiguitat clàssica. En l'Antiga Grècia, les nocions de visió i de ceguesa eren al cor de nombrosos mites i van influir en les bases de la filosofia com a sistema de pensament, així com també de la literatura com un discurs que pretenia representar i re-imaginar la realitat. Algunes formes de visió eren descrites com una transgressió, moltes vegades castigada amb la ceguesa, com en el cas de la figura mitològica de Tirèsies, que va ser encegat per Atenea perquè ell, sense adonar-se d'allò que feia, l'havia vista nua². Quan la seva mare va intervenir a favor seu, la deessa el va dotar de poders profètics. Aquesta idea —que la ceguesa física podia anar de la mà de la capacitat d'entrar en contacte amb una altra realitat— era àmpliament sostinguda en l'Antiguitat i va ressorgir després en el mite de la caverna de Plató, sens dubte una narrativa fundacional per al pensament occidental.

Plató concep el procés de formació d'un filòsof com un viatge cap a l'esfera eidètica. Postula l'existència d'una cadena jeràrquica d'aparences que culmina, al punt més alt, en la realitat perfecta de les formes. La representació més coneguda d'aquest esquema és l'al·legoria de la caverna retratada a *La República* (Plató, 1963: 514a-517c). En aquest episodi, Sòcrates conjura un submón escassament il·luminat i habitat per presoners que observen les ombres dels objectes projectades a les parets. Mentre es troben a la caverna, els humans estan impossibilitats de veure-hi la realitat que els envolta i poden copsar-hi només les seves pàl·lides còpies i reflexos. Es requereix un ascens per a dissipar-ne la foscor i ingressar a la llum de la veritat. Al cim es troben les idees classificades com «lo que existe siempre de una manera inmutable» (1963: 484b). El discurs de Plató sobre aquestes entitats recorre rutinàriament a metàfores de visió i llum, tot contrastant la seva lluminositat amb la foscor de les aparences. De fet, el terme del grec antic per a «idea», ἰδέα, era l'infinitiu aorist, ἰδέϊν, del verb «veure», εἶδω, que originalment significava «forma» o «l'aparença d'una cosa, allò oposat a la seva realitat». Encara més: «coneixement», εἰδέναι, significava «percepció mental» que usualment s'originava a la vista, i «teoria» θεωρία volia dir «visió» o «contemplació», entre d'altres significats relacionats. La idea principal, que governava totes les altres, era el Bé, que Plató va descriure amb l'analogia del Sol:

[...] que me refería al Sol cuando hablaba del hijo del Bien, que este engendró a su semejanza y que, en el mundo visible, con relación a la vista y a los objetos visibles, es análogo al Bien en el mundo inteligible con relación a la inteligencia y a los objetos inteligibles o pensados.

NOTES

1 | Moltes de les idees presentades en aquest text van ser desenvolupades en el meu llibre *Seeing Politics Otherwise: Vision in Latin American and Iberian Fiction* (Toronto: Toronto University Press, 2011).

2 | Moshe Barasch explica que hi ha una altra versió de la història de Tirèsies que fa a Hera responsable de la seva ceguesa. Zeus i Hera discuteixen sobre el grau de plaer que experimentaven en l'amor i li van demanar a Tirèsies la seva opinió. Ell va dir que una dona obtenia més plaer que l'home, i per això Hera, en un rampell d'ira, el va encegar, mentre que Zeus li va atorgar la immortalitat (2001: 32). En general, es creu que Tirèsies va ser encegat pels déus per revelar els seus secrets en forma de profecies.

(1963: 508 b-c)

El Bé i el Sol són les condicions de possibilitat de saber i de veure-hi, respectivament i, com a tals, ells precedeixen el coneixement i la vista. No obstant això, tot i la constant associació de les idees amb la visió i la llum en el pensament de Plató, el passatge anterior deixa clar que l'intel·ligible i el visible ocupen dues regions diferents. La lluminositat eidètica només pot ser aprehesa per l'ull de la ment, és a dir, amb un intel·lecte filosòfic entrenat. La visió concreta es queda curta en intentar percebre objectes vinculats a la idea o, en paraules de Sòcrates, «[...] por lo que a mí respecta, no puedo reconocer otra ciencia que lleve el alma a la contemplación de lo alto que no sea la que tiene por objeto el estudio del ser y lo *invisible* [...]» (1963: 529 b, èmfasi afegit). El punt de vista platònic, per tant, implica una distinció entre la visió figurativa i la visió encarnada o pròpia d'un cos. Limitada a les aparences, aquesta última esdevé un terme de comparació de la foscor intel·lectual. Alhora, la ceguesa física funciona aquí com un requisit per a ingressar en el domini transcendent, tot fent-se ressò de la construcció mítica de la ceguesa com una condició de possibilitat per a un coneixement que va més enllà del que està present en la vida diària, com en el cas de Tirèsies.

La connexió platònica entre lluminositat i coneixement va predominar fins a la Il·lustració, un moviment que postulava com la seva meta l'eradicació de la superstició, del prejudici, així com també de la fe cega, que havia de ser substituïda per les lleis universals de la racionalitat, és a dir, per la llum de la raó. Aquesta conjunció d'il·luminació i raó és la font de la paraula «Il·lustració» en molts idiomes europeus, com ara l'anglès, el francès o l'alemany. La concreció d'aquest ideal va ser la Revolució Francesa, que, igual com el rerefons filosòfic que li va donar origen, es basava en metàfores de llum i visió per enunciar la seva promesa de llibertat. Un exemple n'és la República, que va adoptar com un dels seus símbols la imatge de Diògenes il·luminant la seva travessia a la recerca de la veritat amb un llum. L'ull maçònic que tot ho veu localitzat dins d'un triangle i envoltat de raigs expressava visualment les aspiracions del nou moviment (Jay, 1994: 94-96).

El projecte de la Il·lustració, que plantejava l'emancipació de l'individu a través de la raó, i les seves conseqüències polítiques, va ser qüestionat amb l'adveniment del Romanticisme, moviment que va recuperar tòpics que incloïen l'emocional, l'amagat i l'irracional. Els escriptors romàntics alemanys com Herder i Novalis, per exemple, van lloar la foscor de la nit i van contribuir a destronar la primacia de la vista per posar en lloc seu els sentits de l'oïda i del tacte. La fascinació del Romanticisme amb el no convencional, el subterrani i la foscor va guanyar una expressió científica al principi del segle XX amb la psicoanàlisi, que privilegiava l'inconscient com una cosa

fonamental per entendre el comportament humà.

La filosofia postromàntica, com la psicoanàlisi, va heretar una tradició no homogènia de reflexionar sobre el fet de veure de tal manera que afavoria les ombres que habitaven en la visió. En el seu revelador estudi, *Downcast eyes*, Martin Jay assenyala aquest gir teòric des d'una fervent fe en les promeses de la visió fins a un creixent pessimisme en relació amb la vista:

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

Jay postula que, particularment des de l'inici del segle XX en endavant, la filosofia francesa es va tornar progressivament desencantada amb la visió com a mitjà d'adquirir coneixement i de relacionar-se amb els altres. Basant-me en l'exhaustiu treball de Jay, jo diria que aquest canvi no va ser només limitat a la filosofia francesa, sinó que ha penetrat un gran nombre de reflexions sobre la visió. Aquesta crítica del fet de veure es relaciona freqüentment amb la formulació d'una ètica que es resisteix a la reducció de l'altre a un fenomen que sigui apropiat per la vista i amb una política que tracta d'evitar les trampes d'una mirada que «ho abasti tot», que anivelli i controli a tots en el seu rang de visió. Martin Heidegger va ser un filòsof fundacional en la seva crítica a la vista, per quant va recodificar la visió i l'aparell teòric que aquesta genera com una manera deficient d'entendre les coses que no hauria d'estendre's a l'estudi filosòfic dels éssers humans. Ell suggeria que escoltar és una alternativa a les falles de la visió. En la mateixa línia de Heidegger, Jacques Derrida concep el moviment del fenomenisme com quelcom inaccessible a la visió, una aparició espectral d'alguna cosa no aparent que transforma el subjecte en un objecte de contemplació. Filòsofs com Heidegger i Derrida comparteixen una condemna envers l'ocularcentrisme i un desig d'alliberar els seus pensaments de la teorització i l'objectivació anunciada per una excessiva confiança en la visió³. Aquests autors valoren la foscor com una forma de resistir la mirada dominant tradicional que s'apoderava de tot allò al seu abast. Encara més, la seva èmfasi en la ceguesa i la foscor signifiquen una acceptació de la finitud humana i impulsen una recodificació d'aquests trops no com a mera negativitat i absència de llum, sinó com la possibilitat d'un acostament ètic no intrusiu a l'exterioritat, així com també a una política inclusiva.

En el que segueix, suggereixo que aquesta concepció de la visió

NOTES

3 | Els termes «teoreticisme» i, posteriorment, «teorètic» són emprats en el sentit que tant Martin Heidegger com, posteriorment, Emmanuel Levinas li atribueixen en la seva crítica a la «fenomenologia» de Husserl, la qual privilegiava la consciència pura sobre l'experiència pràctica del món. Aquests filòsofs relacionaven el «teoreticisme» amb una postura contemplativa i distanciada davant de la realitat, el que anava mà a mà amb l'estatus privilegiat que Husserl li atorga al sentit de la vista.

no es circumscriu només a la filosofia contemporània, sinó que és subjacent també a les creacions artístiques i literàries. La ceguesa recorre moltes obres d'art que tematitzen la violència política des del començament del segle XX en endavant. Això no és sorprenent, atès que les ones d'agressió perpetrades en contra dels dissidents de règims dictatorials, tant de dretes com d'esquerres, han portat a molts dels qui han viscut aquests períodes a percebre'ls com «temps foscos». Moltes de les dictadures del segle XX van adoptar el discurs heliocèntric de la Il·lustració: aquests governs tenien com a ideal la completa transparència de la societat, que hauria de ser escodrinada per la visió del poder polític, penetrant els espais més recòndits de l'ànima dels ciutadans. En reservar-se el dret de veure sense ser vistos, els dictadors del segle XX van intentar imitar l'omnipotència de Zeus, convertint-se en una versió secular i terrenal de la divinitat. La foscor metafòrica d'aquests «temps foscos» es va veure equiparada amb la ceguesa literal d'incomptables presos polítics que van ser freqüentment embenats, tancats dins una presó solitària, i torturats. La ceguesa dels presoners contrastava així amb la visió panòptica dels règims dictatorials. No obstant això, plantejo que la ceguesa representada en aquestes obres d'art que van respondre, sia contemporàniament sia en retrospectiva, a aquests veritables estats d'emergència, no va ser un fenomen amb trets purament negatius. Sumat al seu innegable caràcter debilitant, la impossibilitat de veure-hi era freqüentment considerada una condició d'apoderament: una forma de resistència a la violència, un lloc de reflexió ètica i política, o l'últim refugi per a la interioritat psíquica de la víctima. Les obres a les quals em referiré en aquest article comparteixen una crítica dirigida cap al somni de la visibilitat total com una quimera eticopolítica i un enteniment de la ceguesa com una via possible per alliberar-se per sempre d'aquesta il·lusió.

1. Els ulls embenats en l'art i la literatura

En la literatura i l'art que se centren en esdeveniments que van tenir lloc durant circumstàncies polítiques extremes, com una dictadura, la foscor i la ceguesa són sovint relacionades amb l'ús de la bena o la seva extensió, la caputxa. Aquests dispositius eren emprats com un signe palpable de la degradació dels presoners, que es veuen impedits per mirar i identificar a qui els infringeixen dolor. Començaré la discussió sobre el tema de la visió i de la ceguesa en la literatura i les arts considerant el pes simbòlic de l'acte de cobrir els ulls en situacions de tortura i violència física. Abordaré treballs que van emergir en el context de l'onada de governs militars de dretes en el con sud d'Amèrica Llatina i del Brasil en la segona meitat del segle XX per analitzar les maneres en les quals els artistes, els escriptors i els directors de cinema van respondre a aquests fets polítics, en un

esforç per resistir la violència política i mantenir viva la memòria de les víctimes⁴.

L'artista brasilera Ana Maria Pacheco (1943) captura la imbricació del poder opressiu, la tortura i la bena en moltes de les seves obres⁵. En les seves pintures i escultures hi ha una àmplia representació de figures amb els ulls coberts per benes i caputxes. Aquestes cobreixen normalment els ulls i les cares de víctimes de tortura i mutilació dels membres de les quals, lligats per cordes, són representats com contorsionats en posicions impossibles. No obstant això, l'absència de la vista no s'empra de forma lineal per representar la deshumanització d'aquestes figures, els cossos humans de les quals són tan marcadament prominents. Per contra, són els agents o els espectadors d'aquest procés els qui apareixen com privats de trets humans, ja que sovint són representats com animals. L'artista sembla suggerir que, quan les víctimes es troben amb els ulls embenats, aquells que els envolten són els que es veuen realment degradats.

En l'obra d'Ana Maria Pacheco, els individus retratats amb els ulls o els rostres coberts no estan mai sols i la seva situació usualment contrasta amb la d'un o diversos personatges, que dirigeixen la seva mirada cap a ells. Aquests assumeixen la posició dels torturadors, que semblen o bé meravellar-se o bé alegrar-se davant el dolor de les seves víctimes. En contemplar les obres d'art de Pacheco, l'espectador és cridat a abandonar el seu voyeurisme i a aliar-se amb les figures amb els ulls i els rostres coberts, en un procés d'identificació que dispara una resposta ètica cap a les escenes descrites.

El gravat *I ells van heretar la terra* I està estructurat al voltant d'una successió de dicotomies, la primera de les quals és l'oposició entre la bena que cobreix el rostre de la figura femenina i la màscara animal que posa l'èmfasi en els ulls de la figura masculina. Mentre que la cara de la víctima està apuntant en direcció de l'aparell dels filferros de pues, les sogues i els ganxos que generen el seu dolor, el seu torturador l'observa insistentment. La imatge és ambigua pel que fa a la naturalesa dels ulls de l'opressor, atès que poden ser considerats com ulls humans, en mostrar-se a través d'una ranura a la màscara animal, o bé com ulls no humans que formen part de la màscara, la qual cosa se suggereix per la seva forma i ferocitat. Aquesta darrera interpretació implicaria que la figura masculina no posseeix un rostre humà sota la seva disfressa o que simplement pren una forma qualsevol segons la màscara que el cobreix. D'aquesta manera, aquesta obra d'art reverteix la tradicional connotació que associa els ulls, comunament considerats com els miralls de l'ànima, amb la humanitat, i els relaciona en canvi amb les característiques bestials del torturador, que sembla mancar de

NOTES

4 | Segons Idelber Avelar, les dictadures a Amèrica Llatina van servir com a instruments en la transició dels països de la regió des d'un enfocament en l'estat i les economies nacionals cap a un de centrat en les economies de mercat globalitzades (2003: 21). Els sistemes polítics totalitaris generats tant al Con Sud llatinoamericà com al Brasil, així vistos, comparteixen moltes similituds, incloent-hi afinitats amb relació als mètodes de repressió emprats per controlar l'oposició a aquests règims. La tortura va ser una pràctica comuna exercida en contra dels presoners a l'Argentina, a Xile i al Brasil, entre altres països.

5 | Ana Maria Pacheco és una escultora, pintora i realitzadora de gravats nascuda a Goiás, Brasil. Després d'estudiar art i música, així com d'exercir la docència a la Universitat de Goiás, Pacheco es va mudar al Regne Unit, on viu des de llavors. Des de 1985 a 1989 va ser la directora de Belles Arts a l'Escola d'Art de Norwich i, des de llavors, s'ha centrat exclusivament en el seu treball com a artista. Ha exhibit les seves obres en nombroses ocasions, especialment a Europa, als Estats Units i al Brasil.

trets humans. Molts dels individus representats en les pintures, els dibuixos i les imatges d'Ana Maria Pacheco vesteixen màscares similars amb trets animals que cobreixen bé la part superior, bé tot el rostre. No obstant això, aquestes màscares no són sempre ferotges sinó que sovint expressen abatiment i impotència. No hi són per simbolitzar els humans completament bestialitzats, sinó més aviat per assenyalar que aquests assumeixen papers diferents en variades circumstàncies i que la seva essència es troba exactament en la seva aparença fluida i sempre canviant. Així, a *I ells van heretar la terra I*, el torturador no és necessàriament una encarnació del mal, però sí que pot ser interpretat com un portador transitori de la seva brutal màscara.

Aquesta banalitat de la brutalitat i del mal i la seva mancança de fonaments ontològics va ser el tema de reflexió de Hannah Arendt en relació al procés contra Otto Eichmann, un oficial nazi d'alt rang que va tenir un paper fonamental en la instrumentalització de l'Holocaust. En les seves observacions, Arendt conclou que les atrocitats no són perpetrades per psicòpates marcats per l'anormalitat, sinó que són comeses per persones comunes que es veuen en la situació de fer-ho. Jean Améry, un exmembre de la resistència al règim nazi que va ser torturat després de ser arrestat per la Gestapo el 1943, també fa referència a les motivacions dels torturadors. Améry està d'acord amb Arendt en què els seus sequaços no eren intrínsecament sàdics, en un sentit patològic. No obstant això, creu que sí que eren sàdics en el sentit filosòfic, ja que el seu propòsit era «la negación radical del otro» (Améry, 1990: 35; traducció pròpia). El sàdic filosòfic vol anul·lar els altres éssers humans per poder-ne aconseguir una sobirania completa, i així recorre a la tortura, en què hi ha una «total inversión del mundo social», predicat en la coexistència i les limitacions mútuament imposades (1990: 35; traducció pròpia). La figura masculina a *I ells van heretar la Terra I* pot interpretar-se com un exemple d'aquest mal banal del que va parlar Arendt. La seva crueltat sembla derivar de la màscara que porta, el que suggereix que, sota aquesta coberta, pot amagar-se un individu comú. Tanmateix, una vegada que es posa la màscara de la violència, el personatge es transforma en un sàdic, la satisfacció del qual s'alimenta del sofriment i l'aniquilació de l'altre. La imatge suggereix que la tasca transforma la persona que l'executa i que l'ontologia del torturador és tant relacional com situacional.

El contrast entre la bena que cobreix els ulls de la víctima i els ulls oberts de l'opressor a *I ells van heretar la terra I* resulta emfatitzada pel fet que la figura masculina també porta la llum, perquè sosté una gran espelma encesa. La lluminositat s'associa aquí tant amb la violència física infringida contra la dona sofrent com amb la mirada del botxí que ella no li pot retornar. Més encara, la llum es troba lligada a les mans que fa servir el torturador per causar dolor, les

quals són, irònicament, el seu únic tret humà visible, a més de la forma general del seu cos. Un altre element dicotòmic en la imatge es troba en la representació de les boques d'ambdues figures. La boca de la víctima sembla reemplaçar els ulls en la seva expressió del sofriment i en el fet que sembla indicar, lleument, la possibilitat que estigui cridant. La boca del torturador, d'altra banda, té contorns inhumans i els seus ullals protuberants suggereixen que està a punt de rugir o de mossegar la dona. Ana Maria Pacheco ha dedicat particular cura en la seva obra a l'elaboració de les boques, que estan revestides amb dents reals, una opció tècnica que contribueix a esborrar la distinció entre representació i realitat (Schelling, 1994: 7). En les escultures de fusta de múltiples figures anomenades *Cert exercici de poder* (1980) i *El banquet* (1985), en què l'artista també representa escenes de tortura, les dents afilades d'un dels botxins insinuen que les relacions humanes són caníbals, amb els opressors que devoren sempre els oprimits, una noció corroborada pel fet que, en ambdues escultures, les víctimes es troben nues. *El banquet* va encara més lluny en la seva analogia, ja que, en ell, el torturat jeu sobre la taula i, com el títol insinua, està a punt de ser devorat viu pels seus torturadors. L'artista retrata l'abolició de l'altre per la tortura com un acte caníbal, en el qual la diferència de l'altre és assimilada i la víctima es veu forçada a la conformitat a través de l'acte de la digestió.

L'espectador de les imatges i les escultures d'Ana Maria Pacheco que mostren cossos sofrents es veu col·locat en una posició incòmoda. L'observador d'aquestes obres contempla les víctimes embenades i encaputxades, així com els seus botxins: situat fora de l'escena, ella o ell observa altres que perceben a aquells que pateixen i es troba, així, doblement allunyada o allunyat dels esdeveniments que, al seu torn, es troben ja mediatitzats per l'art. Quines són les conseqüències d'aquesta posició? La naturalesa dicotòmica de moltes de les obres de Pacheco porta a declarar les seves aliances i a prendre partit per alguna de les faccions representades. En el procés d'observació, es crida a abandonar la posició d'espectador en col·locar una bena o caputxa figurativa, que destruirà la distància establerta per la contemplació estètica de l'art, i a participar en l'experiència representada. Qui observa, s'identifica amb les víctimes impotents i indefenses els ulls embenats de les quals, així com el rostres encaputxats i la seva fràgil corporeïtat, condemnen la mirada violenta de les figures que les observen. Les pintures, les imatges i les escultures de Pacheco, d'aquesta manera, es transformen en un lloc de pas, un llindar que impulsa l'observador a moure's a través de l'art, més enllà de l'art, en direcció cap a una resposta ètica envers allò que contempla.

En les seves obres, Ana Maria Pacheco representa la tortura i el patiment en desenvolupament. La peça de teatre d'Ariel Dorfman,

La mort i la donzella (1990), d'altra banda, se centra en les seqüeles d'esdeveniments com aquest i explora les conseqüències individuals i socials de la tortura, la possibilitat de la justícia i la política de la memòria⁶.

La bena als ulls és central a *La mort i la donzella*. Tot i que l'acte de cobrir els ulls no es veu representat en cap moment durant el muntatge, aquest esdevé, en termes de Derrida, el suplement present del nucli de la trama. El personatge principal, Paulina Salas, troba un home, el Doctor Miranda, la veu del qual és la d'una de les persones que la van torturar durant un règim polític dictatorial, possiblement el de Xile. No obstant això, ella és incapaç d'identificar-lo de forma inequívoca perquè està sempre amb els ulls embenats durant el temps en què es troba a la presó i, pel mateix motiu, no ha vist el seu rostre. El fet que ella no hagi vist els perpetradors de les atrocitats que va haver-hi de suportar fa que Paulina no pugui fer de testimoni contra ells, el que contribueix a la seva incapacitat per processar els esdeveniments traumàtics pels quals va haver-hi de passar. L'obra emfatitza el seu rebuig de la impunitat creada per la ceguesa que li va ser imposada durant les sessions de tortura. Empresona el seu antic botxí, reproduint així la situació de tortura que ella va experimentar. El seu marit Gerardo, que és advocat, queda encarregat de la tasca d'intentar una mediació entre el torturador i la torturada, en inserir els procediments de la justícia en una relació que exclou tota sociabilitat.

El final obert del text suggereix que ni el personatge principal de Paulina ni la societat xilena en la seva totalitat seran capaços de trobar una solució completament satisfactòria per al seu dilema⁷. El mirall gegant que baixa davant de l'escenari en el moment en què Paulina està a punt de decidir si mata o no la persona que ella creu que va ser el seu torturador sembla deixar l'elecció en mans dels espectadors, els quals són forçats a mirar el seu propi reflex. El públic és cridat a participar en el judici del Doctor Miranda i a arribar al seu propi veredicte sobre quin és el millor final per a l'obra. L'audiència representa metonímicament a tots els ciutadans (de Xile), els qui necessitaran determinar com han d'enfrontar-se al seu passat. Els llums intermitents que il·luminen alguns espectadors enmig del col·lectiu suggereixen que cada persona tindrà una opinió diferent sobre el camí correcte a seguir. El final de la representació teatral no coincideix amb l'arribada a un acord. No obstant això, la presència de Gerardo i Paulina en una sala de concerts assenyala que, malgrat les diferències polítiques, no tindran una altra alternativa que compartir un espai públic comú amb els seus adversaris del passat.

A *La mort i la donzella*, els personatges masculins es refereixen contínuament a les cicatrius que li van deixar a Paulina els

NOTES

6 | *La mort i la donzella* va ser escrita per Ariel Dorfman (1942-) el 1990 i el primer títol d'aquesta obra era *Cicatrius sobre la lluna*. L'obra va ser presentada al públic per primer cop en una lectura celebrada a l'Institut d'Art Contemporani a Londres el 30 de novembre de 1990. La primera posada en escena del text va tenir lloc a Santiago de Xile el 10 de març de 1991.

7 | En l'obra, no està clar si Paulina mata o no el Doctor Miranda. L'Escena I del Tercer Acte acaba quan ella està a punt de disparar i, quan ell reapareix en l'última escena, ho fa envoltat d'una llum «casi fantasmagòrica», el que suggereix que pot ser real o una il·lusió de Paulina (83).

esdeveniments traumàtics que ella va viure com la histèria o la bogeria. El Doctor Miranda està comprensiblement ansiós per declarar la protagonista com una desequilibrada mental, ja que això desacreditaria les acusacions que ella ha aixecat en contra seu: «Señora, yo no la conozco. No la he visto antes en mi vida. Puedo sí decirle que usted está muy enferma» (Dorfman, 1992: 46-7). No obstant això, el marit de Paulina també l'acusa de bogeria:

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

Gerardo no reconeix la validesa dels arguments de Paulina en contra del Doctor Miranda. El fet que ella identifiqui el seu antic torturador a través de la veu, la pell i l'olor no és acceptat pel seu espòs, qui llavors conclou que és boja.

En aquest passatge, Gerardo juxtaposa la bogeria de la seva esposa amb el fet que ella tingués els ulls embenats. Foucault (*Madness and Civilization*, 1988) documenta que aquesta connexió entre ceguesa i bogeria es remet a almenys l'Edat Mitjana, quan la pèrdua de l'enteniment es relacionava amb freqüència, metafòricament, amb la impossibilitat de veure-hi⁸. En el text de Dorfman, la bogeria de Paulina és associada a la ceguesa no només a causa de la bena als ulls, sinó també a causa de les ombres i la foscor. Com s'esmenta en les acotacions per al muntatge de l'obra, la protagonista fa la seva primera aparició en semipenombra, il·luminada només per la llum de la lluna (1992: 15). Una de les raons per les quals Paulina recorda el seu antic torturador és perquè la foscor de la nit reproduïx la ceguesa que ella va experimentar quan es trobava amb els ulls embenats a la presó. La foscor que envolta la protagonista suggereix que el torturador no va aconseguir penetrar completament en la seva interioritat. Ella mai va revelar cap informació sobre les seves activitats, ni tampoc va delatar el nom del seu company, que més tard es va convertir en el seu espòs (1992: 44). D'aquesta manera, la bena, sovint utilitzada com a forma de degradar els presoners, pot simultàniament representar la resistència envers l'ull indestructible de l'opressor. Aquesta opacitat és allò que evita la total aniquilació de Paulina a la cambra de tortura.

La diferència més profunda que separa el text de Dorfman de la seva adaptació homònima al cinema realitzada per Roman Polanski

NOTES

8 | Foucault descriu la connexió entre ceguesa i bogeria de la següent manera: «Ceguera: una de las palabras que más se acerca en esencia a la locura clásica. Se refiere a esa noche de casi-sueño que rodea las imágenes de la locura, otorgándoles, en su soledad, una invisible soberanía [...]» (1988: 105-6, traducció pròpia).

(1994) consisteix que en la pel·lícula no hi ha ambigüitats, atès que acaba amb la veritable confessió del Doctor Miranda sobre el seu passat com a torturador⁹. Tot i que el film explora alguns dels problemes relacionats amb la legalitat i la justícia ja presents en l'obra, molts crítics estan d'acord que despolititza l'argument de la història¹⁰.

En contraposició, la pel·lícula *Garaje Olimpo* (1999), que també es desenvolupa en el període de la dictadura, en aquest cas a l'Argentina, és més reeixida en expressar la imbricació de les esferes pública i privada en una situació de violència política. En aquesta pel·lícula, la bena als ulls contrasta amb la translucidesa de l'autoritat de l'Estat i és presentada com un lloc d'equivocitat que marca tant l'il·limitat poder dels opressors com el desig dels presoners de protegir-se enfront d'aquesta mirada.

Garaje Olimpo (1999), una pel·lícula de Marco Bechis, se centra en el segrestament, l'empresonament i la tortura de membres de la resistència d'esquerres durant la dictadura militar de l'Argentina (1976-83), un període durant el qual el país va ser governat per una sèrie de juntes militars de dretes. La protagonista, Maria (Antonella Acosta) és segrestada de casa seva per la policia militar i tancada en una presó dissimulada com a garatge. Un cop ingressa en l'entorn ombrívol de la presó, és embenada i advertida per un dels guàrdies que mai ha d'intentar veure el que passa al seu voltant: «Este es el mundo del sonido para vos. A partir de ahora, no vas a ver más, nunca más. Y si ves algo te voy a sacar los ojos con una cuchara». En diversos moments de la pel·lícula els presoners reben l'ordre de posar-se una bena als ulls i els torturadors diuen que aquesta es fa servir per protegir les seves identitats. De fet, la bena sembla emprar-se només quan els presoners es troben sols o quan són transportats entre les diverses localitzacions dins de la presó. La discrepància entre la funció manifesta de la bena i el seu ús concret en la pel·lícula porta l'espectador a concloure que el seu únic propòsit és el de privar els detinguts de les coordenades espacials, de manera que s'accentua la seva condició d'impotència. Els guàrdies estaven al corrent que totes les víctimes havien de ser assassinades i que no podrien delatar la identitat dels seus torturadors. La imposició de la bena als ulls i l'ordre de no treure-se-la era, d'aquesta manera, un truc dissenyat per accentuar l'autoritat sense límits dels botxins.

En la pel·lícula de Marco Bechis, el gest d'arrencar la bena dels ulls dels presoners és presentat com un moment de gran violència. L'acte de descobrir els ulls es posa gairebé a l'alçada d'un despullament, mitjançant el qual les víctimes es veuen completament exposades als seus botxins. Com un dels seus companys presoners diu a Maria: «El problema son los ojos. No se puede fingir con los ojos, ellos lo saben. Por eso, todo el tiempo te están buscando la mirada, para

NOTES

9 | La creació del guió cinematogràfic de l'obra *La mort i la donzella* va ser un projecte de col·laboració dut a terme per Dorfman i Roman Polanski.

10 | En una entrevista amb David Thompson, Polanski afirma que, tot i que un s'imagina que el Doctor Miranda és culpable, la seva culpabilitat mai és revelada completament en l'obra. El cineasta creu que la pel·lícula necessitava donar un sentit de tancament més poderós: «[...] Tenía una idea clara de que algo no estaba bien al final de la obra. Sentía que no había un tercer acto y sabía que eso tenía que ser arreglado [...]. La obra no entrega una respuesta a la pregunta de "quién lo hizo" si bien parece tratarse de eso en sus primeras tres cuartas partes» (1995: 8; traducció pròpia).

saber si mentís». En treure'ls la bena dels seus ulls, els guàrdies busquen demostrar als torturats que no poden amagar-se darrere de la bena, que aquesta no els protegirà de la mirada implacable dels torturadors.

Malgrat les connotacions negatives de la bena als ulls, la pel·lícula destaca el fet que moltes vegades els presoners la fan servir quan no ho han de fer. La pel·lícula mostra nombroses preses de Maria asseguda sola i immòbil a la seva cel·la bruta i amb els ulls coberts. Normalment és filmada des d'un angle en picat, com si els espectadors fossin convidats a observar-la des d'una posició privilegiada i, a través d'aquesta postura desnaturalitzada, a esdevenir conscients del seu paper com a públic. L'opció de Maria de cobrir-se els ulls mentre es troba sola podria indicar que obté cert consol de la ceguesa, que li evita de veure la misèria que l'envolta, i que experimenta un cert sentit de protecció, tot i que passatger, gràcies a la bena.

Una de les escenes més pertorbadores de la pel·lícula és quan Maria és a la seva cel·la, mentre un home és torturat a la sala del costat al ritme d'una estrident música pop que sona a la ràdio i que dissimula els seus crits. Maria està sola, i comença a escriure a la paret amb els seus propis dits. La seqüència comença amb la càmera que la filma directament des del darrere en un pla mitjà americà, que segueix pel pas a un angle general, i lleugerament elevat, que abasta tot el seu cos dedicat a l'activitat d'escriure. La protagonista no pot veure el que escriu i els signes que ella forma amb els dits no hi romandran perquè els altres els llegeixin. La incongruència de l'acció de Maria, que sembla reproduir la ceguesa en diversos nivells, és la manera que té la protagonista d'expressar l'absurditat de la tortura. Tancada a la seva cel·la, impedida per defensar-se a si mateixa o per ajudar els seus companys de presó, Maria s'adona que les paraules han perdut el seu significat i que només és capaç de respondre a la situació amb lletres cegues, invisibles, per mitjà d'un testimoni que no pot ser ni escrit ni llegit.

A *La mort i la donzella* i a *Garaje Olimpo*, així com també en les obres d'Ana Maria Pacheco, la bena als ulls i la caputxa estan caracteritzades per l'ambigüitat, en tant la ceguesa que aquestes generen és sovint adoptada pels mateixos detinguts. L'acte de cobrir-se els ulls sembla així protegir la interioritat de les víctimes de l'escrutini dels seus botxins i de la mirada implacable del poder polític que els empresona.

Així mateix, trobem un altre exemple de la possibilitat de repensar la foscor i la ceguesa en les creacions artístiques contemporànies en la novel·la de José Saramago *Assaig sobre la ceguesa*, en la qual la ceguesa ja no està relacionada amb l'ús de la bena, sinó que es troba representada com una epidèmia.

2. Assaig sobre la ceguesa de José Saramago: una reescriptura del projecte il·lustrat?

Els nombrosos comentaris sobre la novel·la de Saramago, *Assaig sobre la ceguesa* de 1995, semblen confluïr en la seva interpretació de la impossibilitat de veure-hi com un emblema de la mancança de raó. L'epidèmia catastròfica de ceguesa blanca que recau sobre una regió no identificada és freqüentment explicada com una figuració que representa l'organització irracional de les societats contemporànies, en les quals preval la desigualtat. Els comentaris de Saramago sobre l'*Assaig* semblen confirmar aquesta lectura de la novel·la com una condemna de la irracionalitat en les relacions socials. En una entrevista amb Carlos Reis, l'autor afirma: «Y es esta indiferencia en relación con el otro [...lo que] no puedo entender, y es uno de mis grandes tormentos. *Ensayo sobre la Ceguera* expresa este tormento» (Reis, 1998: 150; traducció pròpia). D'acord amb l'escriptor, la mancança de respecte per l'altre és incompatible amb la definició dels éssers humans com a éssers racionals. En altres paraules, Saramago considera que la raó significa un reconeixement dels drets de l'altre, incloent-hi el dret a ser diferent. Si no es fa bon ús de la raó, si es maltracta els altres, s'ha de ser cec. *L'Assaig* seria doncs simplement una manera de representar aquesta idea de forma literal.

Si la conjunció de raó i emancipació humana es presenta a *Assaig* com l'oposat exacte de la ceguesa irracional, se segueix que la novel·la ha de ser llegida com una defensa de la raó il·lustrada: la solució a la ceguesa concreta i metafòrica representada en la novel·la semblaria ser la brillant llum de la raó. Això és del que s'han d'assabentar els personatges en el text i els lectors de la història.

Considerar l'*Assaig* com una al·legoria que crida a la racionalitat en una societat cada vegada més dominada per la falta de raó és certament un dels camins possibles per interpretar la novel·la. No obstant això, aquesta lectura no està mancada de dificultats. En primer lloc, postular una raó universal que pressuposa la replicació infinita de la mateixa estructura en instàncies múltiples contradiu l'imperatiu de l'autor sobre el respecte a les diferències individuals. Encara més, aquest acostament a la raó implicaria l'existència d'una mateixa veritat totalitzadora compartida per tots. Finalment, aquesta incorporació noció de racionalitat contrasta amb l'omnipresència del físic presentada per la novel·la. L'admissió d'aquestes paradoxes interpretatives serà el punt de partida per a un replantejament de la correlació entre ceguesa i irracionalitat en la novel·la de Saramago.

Una de les peculiaritats de la plaga de ceguesa descrita a l'*Assaig* és que la seva causa és una lluminositat blanquinosa. La ceguesa és

usualment descrita com fosc, és a dir, com una completa absència de color. La fosc es limita a esborrallar l'aparença dels éssers i de les coses però sense modificar les seves essències. En contrast, la dolença retratada en la novel·la és un vòrtex que atrau i absorbeix éssers i coses cap al no-res, en tant són tornats doblement invisibles: ni observats ni experimentats. Al final, els mateixos cecs corren el risc de dispersar-se en el buit de la llum: «[...] ellos se diluyen en la luz que los rodea, es la luz lo que no les deja ver» (Saramago, 1995: 311). El seu tret determinant és la llum que els impedeix veure-hi.

En descriure la ceguesa com un excés de lluminositat, la novel·la impedeix una articulació senzilla entre la plaga i la irracionalitat. La unió entre la impossibilitat de veure-hi i la llum, tradicionalment associada amb la racionalitat i la Il·lustració, desarma la lectura de la visió com a sinònim d'emancipació a l'*Assaig*. La novel·la postula l'existència de dos tipus de llum, o dues modalitats del racional, és a dir, la raó dels cecs i la d'aquells que poden veure-hi. Aquesta proliferació de llum, tant concreta com figurativa, sembla indicar una escissió dins de la pròpia racionalitat, que és un dels trets característics de la modernitat inaugurada per la Il·lustració¹¹.

Theodor Adorno i Max Horkheimer han identificat les contradiccions inherents al desenvolupament de la Il·lustració. D'acord amb aquests pensadors, aquest moviment, que aspirava a alliberar els éssers humans dels seus lligams, ha portat al desastre, val a dir, a l'adveniment del Nazisme a Alemanya. Partint d'aquesta aporia, conclouen que «la tendencia, no solamente teórica sino que también práctica, hacia la autodestrucción, ha sido parte inherente de la razón desde el primer momento, y no solo del momento presente cuando está emergiendo al desnudo» (Horkheimer i Adorno, 2002: xix; traducció pròpia). Aquests autors localitzen el començament de la Il·lustració en la mitologia, que va inaugurar la creació de conceptes com a unitats abstractes, marcant així la separació entre subjecte i objecte (2002: 11). Aquest desenvolupament va portar, en última instància, a l'objectivació de la relació entre els éssers humans, tant en la seva relació amb altres individus com amb ells mateixos (2002: 21). De manera significativa, els autors relacionen la cultura de masses generada per la racionalitat il·lustrada amb la ceguesa (2002: 28). No obstant això, malgrat la seva crítica a aquest cop totalitzador i reificador de la Il·lustració, Adorno i Horkheimer creuen que la societat no pot prescindir-ne. És tasca de la raó il·lustrada reflexionar sobre si mateixa i sobre les seves múltiples manifestacions, atès que la racionalitat totalitzadora pot ser derrotada només a través de la reflexió.

L'enteniment de la raó propugnat per Adorno i Horkheimer ens ajuda a comprendre la noció de racionalitat que recorre la novel·la de Saramago. De manera similar a les idees expressades pels

NOTES

11 | En la seva entrevista amb Baptista-Bastos, Saramago descriu *Assaig sobre la ceguesa* com un text que qüestiona la naturalesa de la raó humana: «Mi propósito, en este libro, es hacer la pregunta a mí mismo y a mis lectores acerca de nuestra racionalidad, acerca de si somos objetivamente racionales. Y si aquello que llamamos razón verdaderamente merece tal nombre. Y, si lo merece, si acaso usamos la razón de una forma racional, de una forma justa, como una defensa de la vida. [...] Lo que quiero en *Ensayo* es precisamente preguntarme qué es la razón para nosotros» (1996: 65; traducció pròpia). Saramago s'allunya d'una noció de racionalitat predefinida. La seva novel·la pot llegir-se com una suma d'aproximacions a la pregunta sobre què és la raó.

pensadors alemanys, la novel·la suggereix que existeixen múltiples formes de racionalitat, que poden portar tant a una universalitat totalitzadora, predicada en la igualtat, com a obrir un camí a l'establiment de relacions socials més ètiques¹². En la novel·la, la incapacitat de veure-hi dispara un procés de reflexió en alguns dels personatges principals, el que els porta a reevaluar els principis que havien guiat fins llavors les seves vides i a comprendre la importància de compartir i les recompenses de la vida en comunitat. Conseqüentment, en el text, la situació de la ceguesa no representa la irracionalitat sinó que revela les paradoxes de la pròpia raó, de la mateixa manera que la blancor de la llum engegadora comprèn tots els colors i, de forma metonímica, totes les possibilitats.

La ceguesa retratada a l'*Assaig* pot ser entesa, a la vegada, com un resultat i com una clau per lluitar amb la impossibilitat de reconstituir un subjecte il·lustrat dotat d'autonomia i basat en l'ideal de la raó. La novel·la de Saramago busca una alternativa a aquest problema de la subjectivitat emancipada nascuda de la Il·lustració, en la configuració d'un subjecte col·lectiu.

Alguns dels personatges de la novel·la conformen una subjectivitat comuna basada en les seves interaccions socials. Aquests individus, que es coneixen al sanatori, només comparteixen la condició de no ser capaços de veure-hi, les seves conseqüències, i el patiment causat per aquestes. El moment fundacional del grup coincideix amb el deteriorament de les circumstàncies dins del sanatori. Quan un grup pren possessió del menjar i exigeix pagaments per seguir proveint-lo, aquesta comunitat, liderada per l'esposa del doctor, invoca el «sagrado principio de la propiedad colectiva» i s'afirma en la noció marxista de justícia: «Daremos todos y lo daremos todo, dijo el médico. Y quien no tenga nada que dar, preguntó el dependiente de farmacia, ése sí, comerá de lo que los otros le den, es justamente lo que alguien dijo, de cada uno según sus posibilidades, a cada uno según sus necesidades» (Saramago, 1995: 165). En aquest passatge, observem la transició des d'un individualisme possessiu al respecte per la propietat col·lectiva que hem d'entendre en el context del marxisme de Saramago. Aquí és testimoni de la transformació d'un grup de gent, reunit per l'atzar, en un sol subjecte col·lectiu, amo dels seus propis judicis i principis d'acció.

El subjecte col·lectiu que emergeix d'aquest grup format pels protagonistes de l'*Assaig* es desenvolupa en la segona part de la novel·la, després que els personatges han abandonat el sanatori i vaguen pels carrers de la ciutat a la recerca de refugi i de menjar. Quan arriben a casa del doctor, hi comparteixen un sopar. Diu el narrador: «No disponían los compañeros más que de este poco, y, aún así, fue una fiesta de familia, de esas, raras, donde lo que es de cada uno es de todos» (1995: 285). Aquesta manera

NOTES

12 | En una entrevista amb Carlos Reis, Saramago reconeix que hi ha diferents manifestacions de la raó. El novel·lista distingeix que la racionalitat pot abastar tant l'opressió com el respecte per l'altre: «[...] incluso aquellas doctrinas que podríamos definir fácilmente como irracionales, son todas ellas productos de la razón» (1996: 149; traducció pròpia). Segons Saramago, no hi ha una connexió necessària entre la raó i l'ètica, el que fa encara més important que la primera es regeixi per l'última, com ell mateix afirma en el seu diari: «Si la ética no gobierna la razón, la razón va a repeler a la ética» (1996: 147; traducció pròpia).

comuna d'abordar els fets no és percebuda com una opció entre moltes d'altres. Els esdeveniments, disparats per la plaga de la ceguesa, porten al grup a adonar-se que aquesta és l'única forma de sobreviure: «Volvamos a la cuestión, dijo la mujer del médico, si seguimos juntos quizá consigamos sobrevivir, si nos separamos seremos engullidos por la masa y despedazados» (1995: 291). La ceguesa fa entendre als personatges que la idea d'un individu autònom és una ficció. La situació extrema ficcionalitzada en el text de Saramago només accentua aquest fet, que hauria de ser evident fins i tot sota circumstàncies normals, és a dir, que la col·lectivitat és el principi fonamental en l'organització d'una societat justa.

Alfonso Lingis descriu la subjectivitat col·lectiva com «una comunidad formada por aquellos que no tienen nada en común». Per a Lingis, no tenir res en comú és ser absolutament diferent de l'altra persona, però també, en l'esperit de la filosofia heideggeriana, tenir el mateix destí que l'altre, és a dir, ser mortal, un ésser finit. Aquesta comunitat ha estat descrita per Jacques Derrida com «un lazo de afinidad, de sufrimiento, de esperanza, [...] sin la pertenencia común a una clase. [...] una suerte de contraconjuración, en la crítica (práctica y teórica) del estado de ley internacional, de los conceptos de Estado y Nación» (Lingis, 1994: 85-6, traducció pròpia). De manera similar a les comunitats delineades per Lingis i Derrida, els membres del grup que es forma en el text de Saramago construeixen una aliança subjectiva. Aquest col·lectiu evita els perills de l'individualisme i de la racionalitat transcendental. Com a subjectivitat, el grup alberga la multiplicitat i opera a través d'un permanent desplaçament del poder, les trajectòries erràtiques travessen els diferents cossos dels cecs sense un nucli unificat.

A *Assaig sobre la ceguesa*, el personatge de la dona del metge introdueix una asimetria dins de la comunitat dels cecs, com assenyala l'ancià quan la descriu: «[era] una especie de jefe natural, un rey con ojos en una tierra de ciegos» (Saramago, 1995: 292). La dona del metge reconeix que el caràcter excepcional de la seva capacitat de veure-hi la situa en una posició d'autoritat. No obstant això, ella no fa servir aquestes circumstàncies a favor seu. Considera la seva capacitat de veure-hi el que altres no poden com una maledicció, més que no pas com una benedicció i, en molts moments al llarg de la novel·la expressa el seu desig d'esdevenir cega com la resta de la població: «Serenamente deseó estar ciega también, atravesar la piel visible de las cosas y pasar al lado de dentro de ellas, a su fulgurante e irremediable ceguera» (1995: 72). Esdevenir cega es descriu aquí com una trajectòria que es mou des de l'esfera de les aparences a la del cor de les coses. Això pot llegir-se com una relació més íntima amb el món, atès que la divisió entre subjecte i objecte, considerada primàriament com una construcció visual, col·lapsa, en penetrar el cec en el canviant nucli de les coses.

Si molts d'aquells que perden la vista són incapaços d'entendre les possibilitats alliberadores inherents a la ceguesa, la dona del doctor es converteix en una «líder natural», ja que ella és capaç de percebre aquest potencial. Ella comprèn que la ceguesa dels seus companys, que es converteix, fins a cert punt, en la seva pròpia ceguesa, va ser un moment necessari en un procés de rebuig a l'individualisme i de creació de llaços comunitaris.

En la ceguesa es marca la cruïlla entre la raó i la seva mancança, i constitueix l'esdeveniment concret i metafòric a través del qual emergeix una subjectivitat col·lectiva. La comunitat que es forma en la novel·la és un grup sense nucli, constituït pels desposseïts que només tenen la ceguesa com a tret en comú.

En aquest assaig ens hem proposat explorar la relació entre ceguesa, ètica i política delineada en moltes produccions artístiques i literàries que al·ludeixen als abusos del poder polític. Mentre la possibilitat de veure-hi ha estat associada amb una reflexió sobre relacions ètiques i organitzacions sociopolítiques des de l'antiguitat grecoromana fins als temps contemporanis, la modernitat tardana ha qüestionat la tradicional prevalença de la vista com el mitjà fonamental per apropar-se a la realitat i ha denunciat aquesta tendència de recórrer a la visió, com quelcom que ha contribuït a la formació d'un subjecte opressiu que lluita per dominar i posseir el seu objecte. La filosofia del segle XX sovint caracteritza la ceguesa com una forma de denunciar aquesta mirada totalitzadora i com un punt de partida per forjar una subjectivitat fonamentada en l'ètica que pugui formar la base d'una nova forma de govern.

Les obres artístiques i literàries que acabem d'analitzar estan impregnades dels discursos filosòfics de la modernitat tardana sobre la mancança de la vista atès que empren el trop del cec en la seva crida a l'emergència d'un nou subjecte polític. El subjecte polític enunciat a *La mort i la donzella*, en els treballs d'Ana Maria Pacheco i a *Garaje Olimpo* és el subjecte escindit qui porta els ulls embenats i qui ha estat destrossat per la tortura i, conseqüentment, no es troba en pau amb si mateix. A *Assaig sobre la ceguesa* de Saramago el subjecte de l'acció política és un subjecte col·lectiu, desposseït, una comunitat els membres de la qual no tenen res en comú i la unió és provocada per la ceguesa. És aquesta nova subjectivitat allò que les obres de literatura, d'art i de cinema discutides anteriorment proposen com a base fonamental per a un entorn polític més just.

Bibliografia

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