

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

Patrícia Vieira

Georgetown University

www.patriciavieira.net

piv2@georgetown.edu

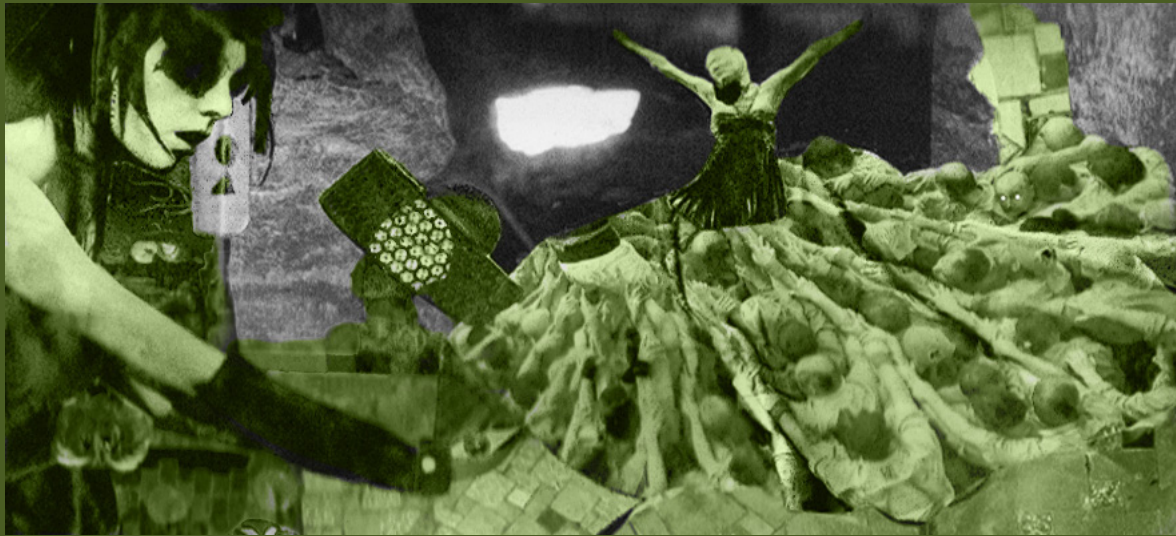
Cita recomendada || VIEIRA, Patrícia (2014): "De la caverna platónica a las prisiones modernas: Visión y oscuridad en la literatura, el cine y el arte políticos del siglo XX" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 146-165, [Fecha de consulta: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

Ilustración || Laura Valle

Traducción || María José Navia

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

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



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

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

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

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

0. Introducción: La visión en la caverna platónica

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

1. Los ojos vendados en el arte y la literatura

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

FROM THE PLATONIC CAVE TO MODERN PRISONS: VISION AND DARKNESS IN POLITICAL LITERATURE, CINEMA AND ART OF THE 20TH CENTURY¹

Patrícia Vieira

Georgetown University

www.patriciavieira.net

piv2@georgetown.edu

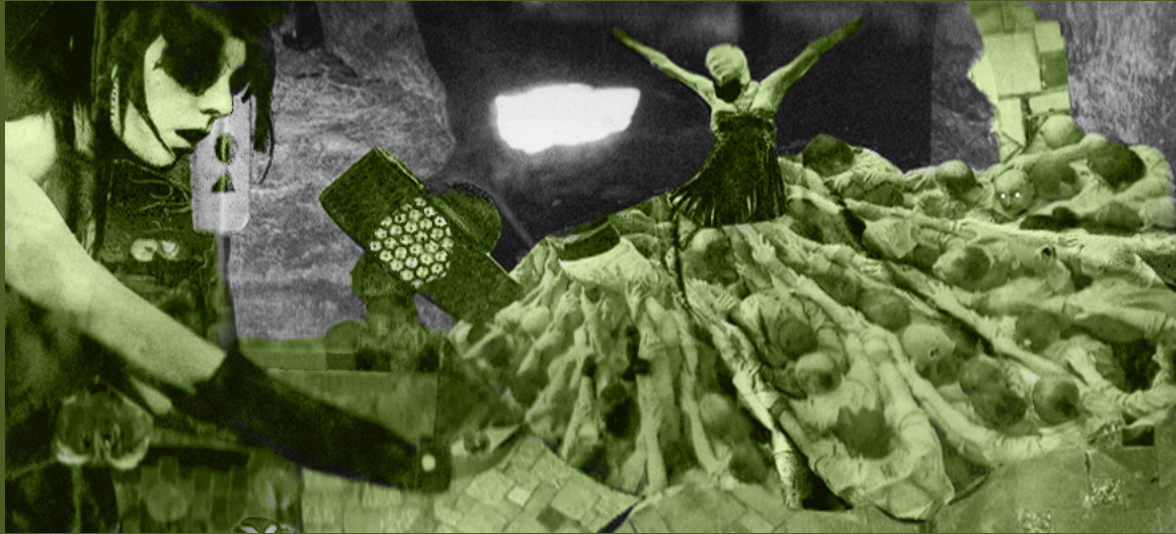
Recommended citation || VIEIRA, Patrícia (2014): "From the Platonic Cave to Modern Prisons: Vision and Darkness in Political Literature, Cinema and Art of the 20th Century" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 10, 146-165, [Consulted on: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mis-patricia-vieira-en.pdf>

Illustration || Laura Valle

Translation || Fiona Kirton

Article || Received on: 08/04/2013 | International Advisory Board's suitability: 14/11/2013 | Published: 01/2014

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



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. Introduction: Vision in the Platonic Cave

The sense of sight has been at the centre of Western political, religious and philosophical thought, as well as enjoying a privileged position within artistic and literary creations, since classical antiquity at least. In Ancient Greece, ideas of vision and blindness lay at the heart of numerous myths and formed the basis of philosophy as a system of thought, as well as literature as a discourse that sought to represent and re-imagine reality. Some types of vision were seen as a transgression, often being punished by blindness, as in the case of the mythological figure of Tiresias, who was punished by Athena because he inadvertently saw her naked². When his mother intervened on his behalf, the goddess endowed him with prophetic powers. The idea that physical blindness might go hand in hand with the ability to come into contact with another reality was widely held in Antiquity and later re-emerged in Plato's allegory of the cave, without doubt a foundational narrative of Western thought.

Plato conceives the formation of a philosopher as a voyage towards the eidetic sphere. He postulates the existence of a hierarchical chain of appearances that culminates, at the top, in the perfect reality of forms. The best-known representation of this schema is the allegory of the cave portrayed in *The Republic* (Plato, 1991: 514a-517c). In this episode, Socrates conjures up a scantily lit underworld inhabited by prisoners who observe the shadows of objects projected on the walls. While inside the cave, humans are prevented from seeing the reality that surrounds them, grasping nothing but its pale copies and reflections. An upward ascent is required for the dissipation of darkness and for the coming into the light of truth. At the summit, one finds the ideas that are classified as "what is always the same in all respects" (1991: 484b). Plato's discourse on these entities routinely resorts to metaphors of vision and light, contrasting their luminosity to the obscurity of appearances. Indeed the Ancient Greek term for 'idea', ἰδέα, was the aorist infinitive, ἰδεῖν, of the verb 'to see', εἶδω, which originally meant 'form' or 'the look of a thing, as opposed to its reality'. Furthermore, 'knowledge', εἰδέναι, signified a 'mental perception' that often originated in sight, and 'theory', θεωρία, meant 'seeing' or 'contemplation', among other related meanings. The main idea, governing all others, is the Good, which Plato describes by analogy with the Sun:

[...] 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. (1963: 508 b-c)

The Good and the Sun are the conditions of possibility for knowing

NOTES

1 | Many of the ideas presented in this text were developed in my book *Seeing Politics Otherwise: Vision in Latin American and Iberian Fiction* (Toronto: Toronto University Press, 2011).

2 | Moshe Barasch explains that there is another version of the story of Tiresias which blames Hera for his blindness. Zeus and Hera were arguing about how much pleasure they experienced in love and asked Tiresias for his opinion. He said that a woman obtained more pleasure than the man, for which Hera, in a fit of rage, turned him blind, while Zeus granted him immortality (2001: 32). Generally speaking, it is believed that Tiresias was blinded by the gods for revealing their secrets in the form of prophecies.

and of seeing, respectively, and, as such, they precede knowledge and sight. Yet, despite the prevalent association of ideas with vision and light in Plato's thought, the passage above makes it clear that the intelligible and the visible occupy two distinct regions. Eidetic luminosity can only be grasped with the eye of the mind, that is, with a trained philosophical intellect. Concrete vision falls short of perceiving ideational objects, or, as Socrates puts it, "I, for my part, am unable to hold that any study makes a soul look upward other than the one that concerns what is and is *invisible*" (1991: 529b, emphasis added). The Platonic standpoint, therefore, involves a distinction between figurative and embodied sight. Limited to appearances, the latter becomes tantamount to intellectual obscurity. At the same time, physical blindness serves here as a prerequisite for entering into the transcendent sphere of ideas, echoing the mythological construction of sightlessness as a condition of possibility for a knowledge that goes beyond what is present in everyday life, as in the case of Tiresias.

The Platonic connection between luminosity and knowledge prevailed until the Enlightenment, a movement that proposed as its goal the eradication of superstition, of prejudice, and of blind faith, which should be replaced by the universal laws of rationality, that is, by the light of reason. This coming together of light and reason is the root of the word 'enlightenment' in many European languages, including English, French and German. The materialization of this idea was the French Revolution, which, like the philosophical background from which it originated, relied on metaphors of light and vision to enunciate its promise of freedom. An example of this is the Republic, which adopted as one of its symbols the image of Diogenes illuminating his quest for truth with the light of the lamp. The all-seeing Masonic eye placed inside of a triangle and surrounded by rays visually expressed the aspirations of the new movement (Jay, 1994: 94-96).

The Enlightenment project, which sought the emancipation of the individual through reason, and its political consequences, was cast in doubt with the advent of Romanticism, a movement which resurrected themes such as the emotional, the occult and the irrational. German romantic writers such as Herder and Novalis, for example, celebrated the darkness of night and contributed to overthrowing the supremacy of vision, raising in its place the senses of hearing and touch. The fascination of Romanticism with the unconventional, the subterranean and the obscure gained a scientific expression at the beginning of the twentieth century with psychoanalysis, which privileged the unconscious as fundamental to understanding human behaviour.

Post-Romantic philosophy, like psychoanalysis, has inherited a non-homogenous tradition of reflecting on sight in such a way as to favour the shadows dwelling in vision. In his groundbreaking work,

Downcast Eyes, Martin Jay identifies this theoretical shift from an unflinching faith in the promises of vision to a growing pessimism about sight:

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

Jay stated that, particularly from the beginning of the twentieth century onwards, French philosophy became progressively disenchanting with vision as a means of acquiring knowledge and of relating to others. Drawing on Jay's exhaustive work, I would argue that this development was not limited to French philosophy but has pervaded a great number of reflections on vision. This critique of vision is frequently associated with the formulation of an ethics that resists the reduction of the other to a phenomenon to be appropriated by sight and with a politics that tries to avoid the traps of an all-encompassing gaze that levels and controls everyone in its field of vision. Martin Heidegger was a foundational thinker in his critique of sight in that he recoded vision and the theoreticism it betokens as a deficient mode of understanding things, which should not be extended to the philosophical study of human beings. He suggested hearing as an alternative to the pitfalls of seeing. Along the same lines as Heidegger, Jacques Derrida conceives of the movement of phenomenality as inaccessible to vision, a spectral apparition of something non-apparent that transforms the subject into an object of contemplation. Thinkers such as Heidegger and Derrida share a condemnation of ocularcentrism and a desire to liberate their thoughts from the theorization and objectivization betokened by an excessive faith in vision³. These writers value darkness as a means of resisting the traditionally dominant sight, which appropriates everything within its reach. Further, their emphasis on blindness and darkness signifies an acceptance of human finitude and prompts a recoding of these tropes not as mere negativity and absence of light, but as a possibility for a non-intrusive ethical approach to exteriority, as well as for an inclusive politics.

In what follows, I suggest that this understanding of vision is not only limited to contemporary philosophy, but that it also underlies artistic and literary works. Blindness pervades many works of art that thematize political violence from the start of the twentieth century onwards. This is not surprising given that the waves of aggression perpetrated against dissidents by dictatorial regimes, both on the right and on the left, have led many who lived through these periods

NOTES

3 | The terms 'theoreticism' and, later, 'theoreticist' are used in the sense attributed to them by Martin Heidegger and, subsequently, Emmanuel Levinas, in their criticism of Husserl's 'phenomenology', which privileged pure consciousness over practical experience of the world. These philosophers linked 'theoreticism' with a contemplative and detached stance vis-à-vis reality, which went hand in hand with the privileged status that Husserl gave to the sense of sight.

to see them as 'dark times'. Many dictatorships of the twentieth century adopted the heliocentric discourse of the Enlightenment: these governments held as an ideal the complete transparency of society, which should be scrutinized with the vision of political power, penetrating the darkest recesses of the citizen's soul. Reserving for themselves the right to see without being seen, dictatorships of the twentieth century tried to imitate the omnipotence of God, becoming a secular, earthly version of divinity. The metaphorical darkness of these 'dark times' is likened to the literal blindness of countless political prisoners who were often blindfolded, held in solitary confinement, and tortured. Thus the blindness of the prisoners is contrasted with the panoptic vision of the dictatorial regimes. Nevertheless, I argue that the blindness represented in these works of art that responded, either contemporaneously or in retrospect, to these veritable states of emergency was not a phenomenon with purely negative features. In addition to its undeniably debilitating character, lack of vision was often conceived as an empowering condition: as a means of resisting violence, as a place of ethical and political reflection, or as a last refuge for the psychic interiority of the victim. The works I discuss in the rest of this article share a critique directed towards the dream of full visibility as an ethico-political chimera and an understanding of blindness as a possible path to liberating oneself from this illusion forever.

1. Blindfolded eyes in art and literature

In literature and art that focuses on events that took place during extreme political circumstances, such as a dictatorship, darkness and blindness are often associated with the use of blindfolds or their extension, the hood. These implements were employed as a palpable sign of the debasement of the prisoners, who find themselves prevented from looking at or identifying those causing them pain. I begin the discussion around vision and blindness in literature and the arts by considering the symbolic weight of the act of covering the eyes in situations of torture and physical violence. I will deal with works that emerged within the context of the wave of right-wing military rule in the Southern Cone of Latin America and in Brazil in the second half of the twentieth century to analyze the ways in which artists, writers and filmmakers responded to these political events in an attempt to resist political violence and keep the memory of victims alive.⁴

The Brazilian artist Ana Maria Pacheco (1943) captures the interdependence of oppressive power, torture and the blindfold in many of her works.⁵ In her paintings and sculptures there is a widespread portrayal of figures with their eyes covered by blindfolds

NOTES

4 | According to Idelber Avelar, dictatorships in Latin America served as instruments in the transition made by the countries in the region from a focus on State and national economies to globalized market economies (2003: 21). Totalitarian political systems created in Latin America's Southern Cone and in Brazil, thus seen, share many similarities, including affinities in the methods of repression used to control opposition to these regimes. Torture was common practice against prisoners in Argentina, Chile and Brazil, among other countries.

5 | Ana Maria Pacheco is a sculptor, painter and printmaker born in Goiás, Brazil. After studying art and music and teaching at Goiás University, Pacheco moved to the UK, where she has lived ever since. From 1985 to 1989 she was Head of Fine Art at Norwich School of Art and since then has focused solely on her work as an artist. She has exhibited her work on numerous occasions, particularly in Europe, the United States and Brazil.

and hoods. These usually cover the eyes and faces of victims of torture and mutilation whose limbs, bound with rope, are portrayed as contorted in unnatural positions. However, the absence of sight is not used in a linear fashion to portray the dehumanization of these figures, whose human bodies are so starkly prominent. On the contrary, it is the agents or the spectators of the process that appear bereft of human features, often being represented as animals. The artist appears to suggest that, when victims find themselves with their eyes blindfolded, those around them are the ones who are truly debased.

In Ana Maria Pacheco's work, the individuals portrayed with their eyes or face covered are never alone and their situation is usually contrasted with that of one or a number of characters, who direct their gaze towards them. They assume the position of torturers, who appear either to marvel or delight in the pain of their victims. Looking at Pacheco's artworks, the viewer is compelled to abandon his or her voyeuristic position and to side with the figures with covered eyes and faces in a process of identification that triggers an ethical response to the scenes being depicted.

The print *And They Inherited the Earth I* is structured around a series of dichotomies, the first of which is the opposition between the blindfold that covers the face of the female figure and the animal mask that places an emphasis on the eyes of the male figure. While the victim's face is pointing in the direction of the apparatus of barbed wire, ropes and hooks generating her pain, her torturer watches her intently. The image is ambiguous in terms of the nature of the oppressor's eyes in that they could either be thought of as human eyes, appearing through a slit in the animal mask, or as non-human eyes that form part of the mask, which is suggested by their shape and ferocity. The latter interpretation would imply that the male figure does not have a human face behind its disguise, or that it simply takes on the form of whatever mask it is wearing. Thus, this work of art overturns the traditional connotation that associates the eyes—commonly thought of as the mirrors of the soul—with humanity, relating them instead to the bestial characteristics of the torturer, who appears to lack human features. Many of the individuals depicted in Ana Maria Pacheco's paintings, drawings and prints wear similar masks with animal features that cover either the upper part or the whole face. However, these masks are not always ferocious, but often express dejection or powerlessness. They are not placed there to symbolize completely bestialized humans, but rather to signal that they take on different roles in various circumstances and that their essence lies precisely in their fluid, ever-changing appearance. Therefore, in *And They Inherited the Earth I*, the torturer is not necessarily the embodiment of evil, but can be interpreted as a transient bearer of its brutal mask.

This banality of brutality and evil and its lack of an ontological basis was the subject of Hannah Arendt's reflections on the trial of Otto Eichmann, a high ranking Nazi official who played a key role in carrying out the Holocaust. In her observations, Arendt concludes that atrocities are not perpetrated by psychopaths characterized by abnormality, but are committed by ordinary people who find themselves in the position to do so. Jean Améry, an ex-member of the resistance against the Nazi regime who was tortured after being arrested by the Gestapo in 1943, also makes reference to the motivations of the torturers. Améry agrees with Arendt that the henchmen were not intrinsically sadistic, in a pathological sense. However, he does believe that they were sadists in a philosophical sense, since their goal was "the radical negation of the other" (Améry, 1990: 35). The philosophical sadist wants to nullify other human beings in order to achieve complete sovereignty over them, and therefore resorts to torture, where there is a "total inversion of the social world" predicated on coexistence and mutually imposed limitations (1990: 35). The male figure in *And They Inherited the Earth I* can be seen as an example of this banal evil that Arendt talked about. He seems to derive his cruelty from the mask he is wearing, which implies that beneath this cover, there could be hiding an ordinary person. However, once the mask of violence is put on, the character is transformed into a sadist, whose satisfaction feeds on the suffering and the annihilation of the other. The print suggests that the task transforms the person who performs it and that the ontology of the torturer is both relational and situational.

The contrast between the blindfold that covers the victim's eyes and the open eyes of the oppressor in *And They Inherited the Earth I* is emphasized by the fact that the male figure also carries the light, since he is holding a large lit candle. Luminosity is here associated both with the physical violence inflicted on the suffering woman and with the gaze of the persecutor, which she cannot return. Moreover, light is linked with the hands used by the torturer to cause pain and are, ironically, his only visible human feature besides the general form of his body. Another dichotomous element lies in the representation of the mouths of the two figures. The mouth of the victim seems to replace the eyes in expressing her suffering and it appears to hint at the possibility that she is screaming. The torturer's mouth, on the other hand, has an inhuman outline and the protruding fangs suggest that he is about to roar at or bite the woman. In her work, Ana Maria Pacheco has paid particular attention to the production of the mouths, which contain real teeth, a technical choice that contributes to erasing the distinction between representation and reality (Schelling, 1994: 7). In the multi-figure wooden sculptures entitled *Some Exercise of Power* (1980) and *The Banquet* (1985), where the artist has also represented scenes of torture, the sharp teeth of one of the persecutors suggest that human relationships are

cannibalistic, with the oppressors always devouring the oppressed, a notion supported by the fact that in both sculptures the victims are naked. *The Banquet* takes the analogy even further, since the tortured victim lies on a table and, as is implied by the title, is about to be eaten alive by his torturers. The artist portrays the abolition of otherness by torture as a cannibalistic act in which the difference of the other is consumed and the victim is forced into conformity through the act of digestion.

Viewers of Ana Maria Pacheco's images and sculptures showing suffering bodies find themselves put in an uncomfortable position. The viewer of these works contemplates the blindfolded and hooded victims, as well as their persecutors: positioned outside of the scene, he or she watches others watching those who are suffering and is, therefore, twice removed from the events, which are in turn already mediated through art. What are the consequences of being in this position? The dichotomous nature of many of Pacheco's pieces prompts one to declare one's allegiance and to side with one of the factions represented. In the act of observing, one is called to abandon the position of spectator and to put on a metaphorical blindfold or hood, which will shatter the distance established by the aesthetic contemplation of art and compel one to participate in the experience portrayed. The observer identifies with the impotent and defenceless victims, whose blindfolded eyes, hooded faces and fragile bodies condemn the violent gazes of the figures watching them. Pacheco's paintings, prints and sculptures thus become a site of passage, a threshold that compels the viewer to move through art, beyond art, towards an ethical response to what they are seeing.

In her works, Ana Maria Pacheco portrays torture and suffering as it unfolds. Ariel Dorfman's play, *Death and the Maiden* (1994), on the other hand, centres on the effects of events such as this and explores the individual and social consequences of torture, the possibility of justice and the politics of memory.⁶

The blindfold over the eyes is a central theme in *Death and the Maiden*. Even though the act of covering the eyes is not portrayed at any point during the play, it becomes, in Derrida's terms, the supplement to the rest of the plot. The main character, Paulina Salas, meets a man, Doctor Miranda, whose voice is that of one of the people who tortured her during the regime of the political dictatorship, possibly in Chile. However, she is unable to identify him unequivocally because her eyes were always covered while she was in prison and, for this reason, she has never seen his face. The fact that she has never seen the perpetrators of the atrocities she had to endure means that Paulina is unable to act as a witness against them, a fact which contributes to her inability to process the traumatic events that she had to go through. The play emphasizes her rejection of

NOTES

6 | *Death and the Maiden* was written by Ariel Dorfman (1942-) in 1990. The original title of the work was *Scars on the Moon*. The play was first presented to the public in a reading at the Institute for Contemporary Art in London on 30 November 1990. The text was first performed on stage in Santiago de Chile on 10 March 1991.

the impunity created by the blindness imposed upon her during the torture sessions. She imprisons her old persecutor, thus recreating the situation of torture that she experienced. Her husband, Gerardo, who is a lawyer, finds himself tasked with trying to mediate between the torturer and the tortured, introducing judicial proceedings into a relationship that excludes all social grounding.

The text's open ending suggests that neither the main character Paulina nor Chilean society as a whole will be able to find a completely satisfactory solution to the dilemma.⁷ The giant mirror that comes down in front of the stage at the moment when Paulina is about to decide whether or not to kill the person who she believes was her torturer seems to leave the decision in the hands of the audience, who are forced to look at their own reflection. The audience is called on to participate in the judgement of Doctor Miranda and to reach their own verdict as to what is the best outcome of the play. The audience metonymically represents the whole of society (in Chile), who will have to decide how to confront their past. The flashing lights that light up some members of the audience among the crowd suggest that each person will have a different opinion as to what is the best path to follow. The end of the theatrical performance does not coincide with a consensus being reached. However, the presence of Gerardo and Paulina in a concert hall signals that, despite political differences, they will have no choice but to share a common public space with their former adversaries.

In *Death and the Maiden*, the male characters continually refer to the scars left on Paulina by the traumatic events she experienced as hysteria or madness. Doctor Miranda is understandably anxious to characterize the protagonist as mentally unbalanced, since this would discredit the accusations she has levelled against him: "I do not know you, madam. I have never seen you before in my life. But I can tell you this: you are extremely ill" (Dorfman, 1994: 21). However, Paulina's husband also accuses her of being mad:

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 does not accept the validity of Paulina's accusations against Doctor Miranda. The fact that she identifies her former torturer by his voice, his skin and his smell is rejected by her husband, who

NOTES

7 | In the play, it is unclear whether Paulina kills Doctor Miranda or not. Scene 1 of Act 3 ends when she is about to shoot him, and when he reappears in the last scene his is enveloped in a "phantasmagoric light", which suggests that he could be real or he could be a figment of Paulina's imagination (46).

therefore concludes that she is mad.

In this passage, Gerardo juxtaposes his wife's madness and the fact that she had her eyes blindfolded. Foucault (*Madness and Civilization*, 1988) shows that this connection between blindness and madness stretches back at least to the Middle Ages, when the loss of reason was usually related, metaphorically, to the inability to see.⁸ In Dorfman's text, Paulina's madness is associated with blindness not only through the blindfold over her eyes, but also through shadows and darkness. As stated in the play's stage directions, the protagonist makes her first appearance in semi-darkness, illuminated only by moonlight (1994: 1). One of the reasons that Paulina remembers her former torturer is that the darkness of the night recreates the blindness she experienced when she was blindfolded in prison. The darkness that surrounds the protagonist suggests that the torturer was not able to completely penetrate her psychic interiority. She never revealed any information about her political activities, nor did she give away the name of her partner, who later became her husband (1994: 21). Thus, the blindfold, often used as a means of degrading prisoners, can simultaneously represent resistance in the face of the oppressor's unflinching eye. This opacity is what prevents Paulina's complete annihilation in the torture chamber.

The most profound difference between Dorfman's text and the cinema adaptation of the same name by Roman Polanski (1994) is that the film contains no ambiguities, ending with Doctor Miranda's confession about his past as a torturer.⁹ While the film does explore some of the issues pertaining to legality and justice already present in the play, most critics agree that it depoliticizes the plot of the drama.¹⁰

In contrast, the film *Garage Olimpo* (1999), which also focuses on a period of dictatorship, this time in Argentina, is more successful in expressing the interweaving of the public and private spheres in a situation of political violence. In this film, the blindfold contrasts with the translucency of the State's authority and is presented as a site of ambiguity, signifying both the unlimited power of the oppressors and the desire of the prisoners to hide themselves away from their gaze.

Garage Olimpo, a film by Marco Bechis, centres on the abduction, imprisonment and torture of members of the left-wing resistance to Argentina's military dictatorship (1976-83), a period during which the country was governed by a succession of right-wing military juntas. The protagonist, María (Antonella Acosta) is taken from her home by the military police and put in a prison cell made to look like a garage. Once inside the shadowy atmosphere of the prison, she is blindfolded and warned by one of the guards that she must not try to see what is going on around her. "This is a world of sound to you. From now on, you're not going to see again, never again. And if you see anything,

NOTES

8 | Foucault describes the connection between blindness and madness in the following way: "Blindness: one of the words which comes closest to the essence of classical madness. It refers to that night of quasi-sleep which surrounds the images of madness, giving them, in their solitude, an invisible sovereignty [...]" (1988: 105-6).

9 | The production of a film script of the play *Death and the Maiden* was a collaborative project undertaken by Dorfman and Roman Polanski.

10 | In an interview with David Thompson, Polanski states that, even though one imagines that Doctor Miranda is guilty, his guilt is never spelled out in the play. The filmmaker believes that the film needed to convey a stronger sense of closure: "[...] I had a clear idea that something was amiss with the end of the play. I felt there was no third act, and I knew that would have to be fixed [...]. It doesn't give an answer to a whodunit, which the play seems to be for its first three quarters" (1995: 8).

I'm going to gouge your eyes out with a spoon." At various points in the film the prisoners are ordered to put on a blindfold, and the torturers claim that this tactic is used to protect their own identities. In fact, the blindfold only seems to be used when the prisoners are alone or when they are being moved between different locations within the prison. The discrepancy between the blindfold's supposed function and its actual use in the film leads the viewer to conclude that its only purpose is to deprives the detainees of their spatial awareness, thus accentuating their feelings of powerlessness. The guards are aware that all of the victims are going to be assassinated and so will not be able to reveal the identities of their torturers. The imposition of the blindfold over the eyes and the order not to take it off is, therefore, a trick, designed to accentuate the unlimited authority of the persecutors.

In Marco Bechis' film, the act of ripping the blindfold from the prisoners' eyes is represented as a moment of extreme violence. The act of uncovering the eyes is almost raised to the level of stripping someone naked, thus the victims find themselves completely exposed in front of their persecutors. As one of her fellow prisoners says to María: "The eyes are the problem. You can't pretend with your eyes, they know. That's why they're always looking at your eyes, to see if you're lying." By removing the blindfold from their eyes, the guards are trying to show the torture victims that they cannot hide behind it, that it cannot protect them from the torturers' implacable gaze.

Despite the negative connotations of the blindfold, the film highlights the fact that on many occasions the prisoners use it when they do not have to. The film shows numerous shots of María sitting alone and immobile in her dirty cell with her eyes covered. She is usually filmed from a high angle, as though the viewers were being invited to observe her from a privileged position and, through this denaturalized stance, to become conscious of their role as spectators. María's choice to cover her eyes while alone could indicate that she gains a certain degree of comfort from blindness, which prevents her from seeing the misery that surrounds her, and that she experiences some feeling of protection, albeit fleeting, thanks to the blindfold.

One of the most disturbing scenes in the film is when María is in her cell, while a man is being tortured in an adjacent room to the sound of loud pop music playing on the radio, which masks his screaming. María is alone and begins to write on the wall with her bare fingers. The sequence begins with a medium-long shot with the camera filming her directly from behind, which is immediately followed by a cut to a wide and slightly elevated shot, showing her whole body focused on the act of writing. The protagonist cannot see what she is writing, and the symbols she forms with her fingers will not remain for others to read. The incongruity of María's action,

which seems to reproduce blindness on a number of levels, is the way the protagonist expresses the absurdity of torture. Locked in her cell, prevented from defending herself or from helping her fellow prisoners, María realizes that words have lost their meaning and that she is only able to respond to the situation with blind, invisible letters through a testimony that can neither be written nor read.

In *Death and the Maiden* and *Garage Olimpo*, as well as the works by Ana Maria Pacheco, the blindfold and hood are characterized by ambiguity, in that the blindness that these produce is often utilized by the prisoners themselves. The act of covering one's eyes seems to protect the victims' psychic interiority from the scrutiny of their persecutors and from the implacable gaze of the political power that has imprisoned them.

Similarly, we find another example of the possibility of rethinking darkness and blindness in contemporary artistic creation in José Saramago's novel *Blindness* in which the loss of sight is not associated with the blindfold, but is portrayed as an epidemic.

2. Blindness by José Saramago: a rewriting of the Enlightenment project?

The numerous commentaries on Saramago's 1995 novel *Blindness* seem to converge in their interpretation of the inability to see as being emblematic of the absence of reason. The sudden plague of white blindness that befalls an unidentified region is frequently explained as a figment of the imagination representing the irrational organization of contemporary society in which inequality prevails. Saramago's own comments on *Blindness* seem to confirm this reading of the novel as a condemnation of the irrationality that exists in social relations. In an interview with Carlos Reis, the author states: "and it is that indifference in relation to the other [...that...] I cannot understand, and it is one of my great torments. *Blindness* plays a role in the expression of this torment" (Reis, 1998: 150; author's own translation). According to the writer, disrespect for the other is incompatible with the definition of humans as rational beings. In other words, Saramago considers that reason stands for an acknowledgement of the other's rights, including the right to be different. If one does not make good use of reason, if one mistreats others, one must be blind. *Blindness* would then simply be a way of representing this ideal in a literal form.

If the conjunction of reason and human emancipation is presented in *Blindness* as the exact opposite of irrational blindness, it follows that the novel should be read as a defence of Enlightenment reason: the solution to real and metaphorical blindness as represented in

the novel would seem to be the brilliant light of reason. This is what the characters in the text and those who read the story must keep in mind.

To consider *Blindness* as an allegorical tale that calls out to rationality in a society increasingly dominated by a lack of reason is certainly one possible way of interpreting the novel. However, this reading is not free from problems. Firstly, positing a universal reason that presupposes the infinite replication of the same structure in multiple instantiations contradicts the author's imperative of respect for individual differences. Furthermore, this approach to reason would imply the existence of a totalizing truth shared by all. Finally, this disembodied notion of rationality contrasts with the omnipresent physicality presented in the novel. Admitting the interpretive paradoxes will be the starting point for rethinking the correlation between blindness and irrationality in Saramago's novel.

One of the peculiarities of the plague of blindness described in *Blindness* is that its cause is a luminous whiteness. Blindness is usually described as darkness, that is to say, as a complete absence of colour. This darkness is limited to erasing the appearance of beings and things, but leaves their essence unchanged. In contrast, the affliction portrayed in the novel is a vortex that draws and absorbs beings and things into nothingness, in that they are rendered doubly invisible: neither observed nor experienced. In the end, the blind themselves run the risk of being dispersed into the vacuum of light: "[...] they fade into the surrounding light, and it is the light which does not allow them to see" (Saramago, 2005: 258). Their determining trait is the light that prevents them from seeing.

By describing blindness as an excess of brightness, the novel does not allow a straightforward linkage between the plague and irrationality. The coupling of the inability to see with light, traditionally associated with rationality and the Enlightenment, breaks the interpretation of vision in *Blindness* as synonymous with emancipation. The novel postulates the existence of two kinds of light, or two modalities of the rational, namely, the rationality of the blind and that of those who can see. This proliferation of light, both real and figurative, seems to indicate a split within reason itself, which is one of the defining features of modernity inaugurated by the Enlightenment.¹¹

Theodor Adorno and Max Horkheimer have identified the inherent contradictions in the development of the Enlightenment. According to these thinkers, this movement, which aspired to liberate human beings from their shackles, has led to a catastrophe, in other words, to the advent of Nazism in Germany. From this aporia, they conclude that "the not merely theoretical but practical tendency toward self-destruction has been inherent in rationality from the first, not only

NOTES

11 | In his interview with Baptista-Bastos, Saramago describes *Blindness* as a text that questions the nature of human reason: "My purpose in this book, is to question myself and my readers about our rationality, whether we are objectively rational. And if the thing we call reason really deserves that name. And if it deserves it, whether we use reason rationally, in a fair way, as a defence of life. [...] And what I want in *Blindness* is precisely to ask myself what is reason for us?" (1996: 65; author's own translation). Saramago departs from a pre-defined notion of rationality. His novel could be read as a collation of different approaches to the question of what reason is.

in the present phase when it is emerging nakedly” (Horkheimer and Adorno, 2002: xix). These authors locate the beginning of the Enlightenment in mythology, from which concepts emerged as abstract units, thus marking the separation between subject and object (2002: 11). This development led, ultimately, to the objectification of relationships between human beings, both with other individuals and with themselves (2002: 21). Significantly, these authors link the mass culture brought about by enlightened reason to blindness (2002: 28). Yet, in spite of their critique of the Enlightenment’s totalizing and reifying blow, Adorno and Horkheimer believe that society cannot dispense with it. It is up to enlightened reason to reflect on itself and its multiple manifestations, since only through reflection can totalitarian rationality be destroyed.

The interpretation of reason advanced by Adorno and Horkheimer helps us understand the notion of rationality running through Saramago’s novel. In line with the ideas expressed by these German thinkers, the novel suggests that there exist multiple forms of rationality, which can either lead to a totalizing universality, predicated on sameness, or open a path to the establishment of more ethical social relations¹². In the novel, the inability to see triggers a process of reflection in some of the main characters, which leads them to reevaluate the principles that have guided their lives up to that point and to appreciate the importance of sharing and the rewards of a communal life. Consequently, in the text, blindness does not represent irrationality, but instead reveals the paradoxes of reason itself, in the same way that the whiteness of the blinding light encompasses all colours and, metonymically, all possibilities.

The blindness portrayed in the novel can be understood both as a result of and as a key to struggling with the impossibility of reconstructing an enlightened subject endowed with autonomy and based on the rational ideal. Saramago’s narrative seeks an alternative to this problem of sovereign subjectivity that emerged from the Enlightenment in the construction of a collective subject.

Some of the characters in the narrative shape a common subjectivity based on their social interactions. These individuals, who meet each other in the asylum, share only the condition of not being able to see, the consequences of this, and the suffering it causes. The group’s founding moment coincides with a worsening of conditions within the asylum. When another group takes possession of the food and demands payment for its continuing supply, this community, led by the wife of the doctor, invokes the “sacred principle of collective property” and draws on the Marxist notion of justice: “We shall all give up what we’ve got and hand over everything, said the doctor, And what about those who have nothing to give, asked the pharmacist’s assistant, They will eat whatever the others decide to give them, as the saying

NOTES

12 | In an interview with Carlos Reis, Saramago recognizes that there are different manifestations of reason. The novelist acknowledges that rationality can encompass both oppression and respect for the other: “[...] even doctrines that we could easily define as irrational, are all of them a product of reason”. (1996: 149; author’s own translation). According to Saramago, there is no necessary connection between reason and ethics, which makes it all the more pressing for the former to be guided by the latter, as he states in his diary: “If ethics does not govern reason, reason with despise ethics” (1996: 147; author’s own translation).

rightly goes, from each according to his abilities, to each according to his needs” (Saramago, 2005: 134). In this passage we see the transition from a possessive individualism to a respect for collective property that has to be understood in the context of Saramago’s Marxism. Here, one is bearing witness to the transformation of a group of people, brought together by chance, into a single collective subject, the owner of its own judgements and principles of action.

The collective subject that emerges from the group formed by the protagonists in *Blindness* develops further in the second part of the novel after they have abandoned the sanatorium and are wandering the streets of the city looking for shelter and food. When they arrive at the doctor’s house, they share a meal. The narrator says: “Though meagre rations were all this little group had, yet it ended up as a family feast, one of those rare feasts where what belongs to one, belongs to everybody” (2005: 236). This common manner of dealing with events is not perceived as one choice among many. The circumstances triggered by the plague of blindness lead the group to the realization that this is the only way to survive: “Let’s get back to the matter we were discussing, said the doctor’s wife, if we stay together we might manage to survive, if we separate we shall be swallowed up by the masses and destroyed” (2005: 242). The blindness makes the characters understand that the idea of an autonomous individual is a fiction. The extreme situation fictionalized in Saramago’s text only accentuates this fact, which should be evident even under normal circumstances, namely, that the collective is a fundamental principle in the organization of a just society.

Alfonso Lingis has described collective subjectivity as “a community of those who have nothing in common”. For Lingis, to have nothing in common is to be utterly different from the other person, but also, in the spirit of Heideggerian philosophy, to have the same destiny as the other, namely, to be a mortal, finite being. Such a community has been described by Jacques Derrida as “a link of affinity, suffering, and hope, [...] without common belonging to a class. [...] a kind of counterconjunction, in the (theoretical and practical) critique of the state of international law, the concepts of the State and nation” (Lingis, 1994: 85-6). Similar to the communities outlined by Lingis and Derrida, the members of the group formed in Saramago’s text construct a subjective alliance. This collective avoids the perils of individualism and transcendental rationality. While through subjectivity, the group accommodates multiplicity and functions through a permanent displacement of power, whose erratic trajectories pass through the bodies of each of the blind people, with no unified nucleus.

In *Blindness*, the character of the doctor’s wife introduces an asymmetry within the community of blind people, as the old man indicates when he describes her as: “a kind of natural leader, a

king with eyes in the land of the blind” (Saramago, 2005: 242). The doctor’s wife recognizes that the exceptional nature of her ability to see puts her in a position of authority. However, she does not use these circumstances to her benefit. She considers her ability to see what others cannot as a curse rather than a blessing and, at a number of points throughout the novel, expresses her desire to become blind like the rest of the population: “She serenely wished that she, too, could turn blind, penetrate the visible skin of things and pass to their inner side, to their dazzling and irremediable blindness” (2005: 56). To turn blind is here described as a trajectory that moves from the sphere of appearances to that of the heart of things. This can be read as a more intimate relationship with the world, since the division between subject and object, primarily thought of as a visual construction, collapses as the blind person penetrates to the changing nucleus of things. While many of those who lose their vision are unable to understand the liberating possibilities inherent in blindness, the doctor’s wife becomes a “natural leader” as long as she is able to grasp this potential. She understands that her companions’ blindness, which, to an extent, becomes her own blindness, was a necessary step in the process of rejecting individualism and creating community ties.

The blindness marks the intersection between reason and the absence of reason, and constitutes the concrete and metaphorical event through which emerges a collective subjectivity. The community that forms in the novel is a group without nucleus, composed of the dispossessed who have only blindness as their shared characteristic.

In this essay, we set out to explore the relationship between blindness, ethics and politics illustrated in many artistic and literary works that deal with abuses of political power. While the ability to see has been associated with a reflection on ethical relations and socio-political organizations from Greco-Roman antiquity until the contemporary age, late modernity has questioned the traditional prevalence of sight as a fundamental means of getting closer to reality and has denounced this tendency to turn to vision as something that has contributed to the formation of an oppressive subject that fights to dominate and possess its object. The philosophy of the twentieth century often characterizes blindness as a way of denouncing this totalizing gaze and as a starting point for forging a subjectivity grounded in ethics and that has the potential to form the basis of a new form of government.

The artistic and literary works we have explored are imbued with the philosophical discourses of late modernity in relation to the absence of vision, utilizing the trope of blindness in their call to the emergence of a new political subject. The political subject portrayed in *Death and the Maiden*, in the works of Ana Maria Pacheco and

in *Garage Olimpo* is the divided subject, with its eyes blindfolded, which has been destroyed by torture and, consequently, never finds piece within itself. In Saramago's *Blindness*, the subject of political action is the collective, dispossessed subject, a community whose members have nothing in common and whose union was prompted by blindness. It is this new subjectivity that the works of literature, art and cinema discussed above propose as a fundamental basis on which to build a more just political environment.

Works cited

- 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.

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

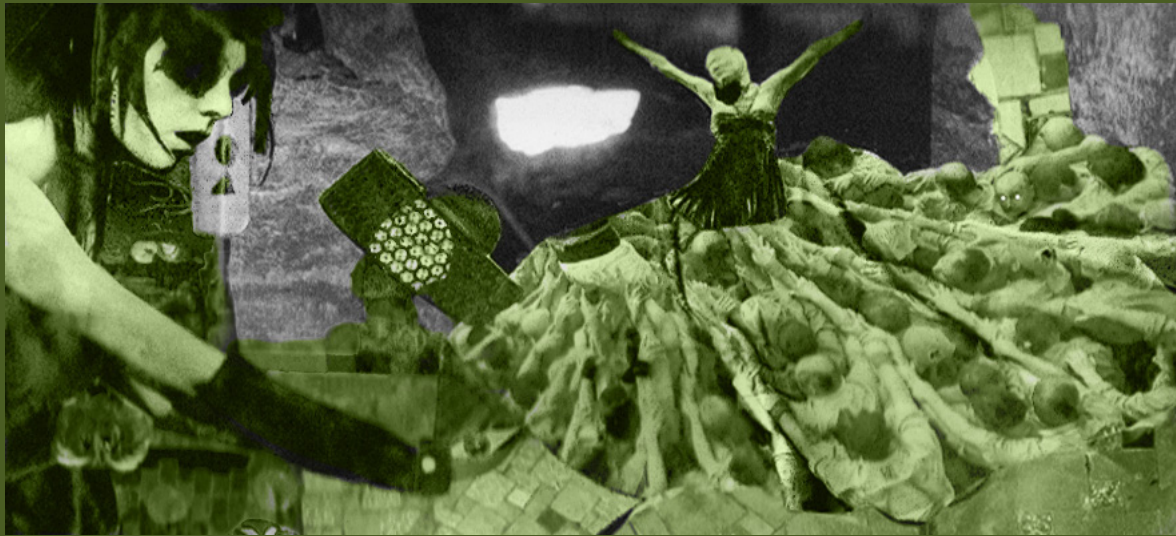
Cita recomanada || VIEIRA, Patrícia (2014): "De la caverna platònica a les presons modernes: Visió i foscor en la literatura, el cinema i l'art polític del segle XX" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 10, 146-165, [Data de consulta: dd/mm/aa], < 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'exploraran 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 apreheua 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 foscó 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 foscó 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 impeditos 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* 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 manca 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 manca 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 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.
- ARENDRT, 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.

#10

PLATONEN HAITZULOTIK GAUR EGUNGO KARTZELETARA: IKUSMENA ETA ILUNTASUNA XX. MENDEKO¹ LITERATURA, ZINEMA ETA ARTE POLITIKOETAN

Patrícia Vieira

Georgetown University

www.patriciavieira.net

piv2@georgetown.edu

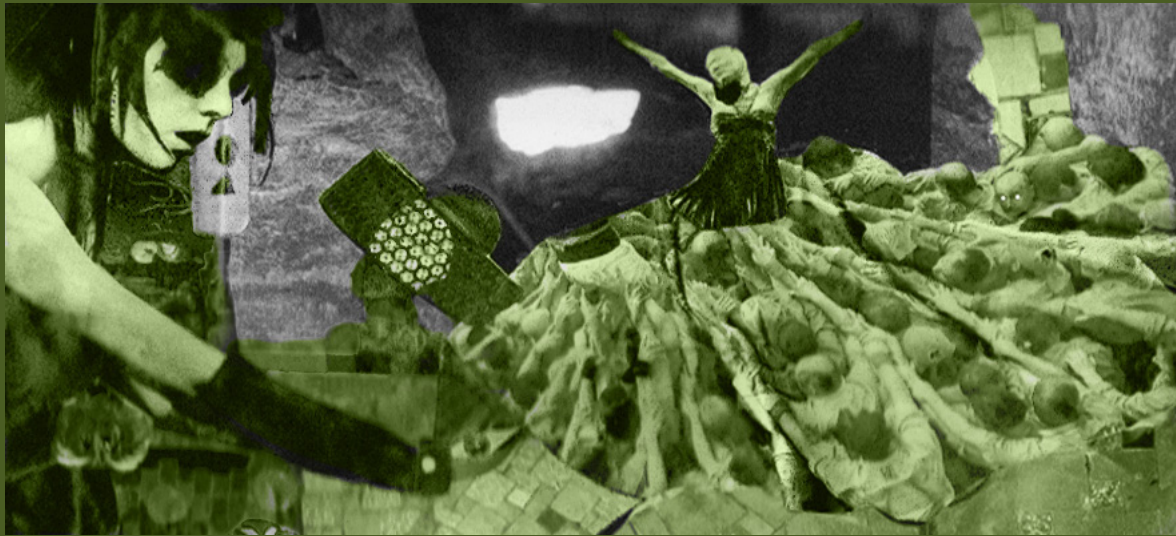
Aipatzeko gomendioa || VIEIRA, Patrícia (2014): "Platonen haitzulotik gaur egungo kartzeletara: ikusmena eta iluntasuna XX. mendeko literatura, zinema eta arte politikoetan" [artikulua linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 10, 146-165, [Konsulta data: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mis-patricia-vieira-eu.pdf>

Ilustrazioa || Laura Valle

Itzulpena || Oneka Álvarez

Artikulua || Jasota: 08/04/2013 | Komite zientifikoak onartuta: 14/11/2013 | Argitaratuta: 01/2014

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkatarizarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Argia, Platonengandik hasita Argien Menderaino Ongiarekin, ezagutzarekin eta Egiarekin lotu ohi da. Aitzitik, XIX. mendetik aurrera, Argitasuna positibotzat eta iluntasuna ezjakintasuntzat jotzen dituen diskurtsoak norabide berri bat hartzen du. Itzalarekiko eta iluntasunarekiko enfasia, Erromantizismoan jatorria duena, XX. mendeko literaturan, artean eta zinema politikoan garatzen da. Argitasuna arrazoia gehiegikeriekin lotzen da, gizarte garaikideen gizagabetzea eta totalitarismoa dakartzatenak. Iluntasuna eta itsutasuna, ordea, baldintza negatibo huts izateari uzten diote eta norbanakoak zapalkuntza politikoari aurre egitean azaltzen duen erresistentziaren metafora bihurtzen dira. Artikulu honetan iluntasunaren eta itsutasunaren ulerkerak berri hori aztertuko da Ana Maria Pachecoren artean, Ariel Dorfmanen *La Muerte y la Doncella* antzezlanean, Marco Bechisek zuzendutako *Garaje Olimpo* filmean eta José Saramagoren *Ensayo sobre la Ceguera* eleberrian barrena.

Hitz gakoak || Argia | Iluntasuna | Itsutasuna | Literatura politikoa | Kolektiboa | Subjektibitatea | Artea.

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. Sarrera: Platonen haizuloaren ikuspegia

Ikusmena Mendebaldeko hausnarketapolitiko, erlijioso eta filosofikoaren erdigunean egon ohi da, eta, Antzinasun klasikotik gutxienez, arte eta literatur sorkuntzek ere balio handia eman diote. Antzinako Grezian ikusmena eta itsumena hainbat mitoren ardatza ziren, eta filosofiaren oinarriak, pentsamendu sistema gisa, ezarri zituzten. Bai eta literaturarenak ere, errealitatea irudikatu eta berrimajinatzen nahia zuen diskurtso gisa. Ikusteko zenbait modu urraketatzat jotzen ziren, eta hainbatetan itsumenarekin zigortzen ziren. Esaterako, Tiresiasen irudi mitologikoa: Ateneak Tiresias itsutu zuen, Tiresiak nahi gabe biluzik ikusi zuelako². Horren ama bere alde atera eta botere profetikorako dohainak eman zizkion. Ideia hori, itsumen fisikoak beste errealitate batekin harremanetan jartzeko ahalmena ekar zezakeela, hainbatek babesten zuten Antzinasunean. Ondoren, zalantza barik Mendebaldeko pentsamoldearen sortze-kontakizuna izan zen Platonen haizuloaren mitoarekin berpiztu zen.

Platonen iritziz, filosofoa sortzeko prozesua esfera eidetikorako bidaia zen. Hark, itxurek osatutako kate hierarkiakoa baieztatzen zuen, zeinaren puntu gorenean formen errealitate perfektua dagoen. Eskema horren irudikapen ezagunena *Errepublika*-k (Platon, 1963: 514a-517c) deskribatzen duen haizuloaren alegoria da. Pasarte horretan, Sokratesek argitasun eskaseko azpimundua konjuratu zuen. Bertan bizi diren gatibuek hormetan proiektatzen diren objektuen itzalak begiztatzen dituzte. Gizakiek, haizuloetan daudelarik, ezin dute bere inguruko errealitatea ikusi, eta beregana dezaketen bakarra horren kopia eta distira argiak dira. Beharrezkoa da gora igotzea, iluntasuna lausotu dadin eta egiaren argia sar dadin. Gailurrean, «lo que existe siempre de una manera inmutable» (1963: 484b) baieztapen gisa sailkatutako ideiak daude. Platonen diskurtsoak, entitate horiei buruzkoa, ikusmenaren eta argiaren inguruko metaforetara jotzen du aldizka, eta entitate horien argitasuna eta itxuren iluntasuna alderatzen ditu. Izan ere, antzinako grezierak «ideia», ἰδέα izendatzeko terminoa aoristoar infinitiboa erabiltzen zuen, «ikusi», εἶδω aditzetik eratorria, jatorrian «forma» esan nahi zuena, edo «gauza baten itxura, haren errealitatearen kontrakoa». Are gehiago, «ezagutza»-k, εἰδέναι, ikusmenean sortzen zen «pertzepzio mentala» esan nahi zuen, eta «teoria»-k θεωρία, besteak beste, «ikuste» edo «begiztatze» esan nahi zuen. Ideia nagusia, beste guztien gainera zegoena, Ongia zen, Platonek Eguzkiaren analogiaz baliatuz deskribatu zuena:

[...] 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. (1963: 508 b-c)

OHARRAK

1 | Testu honetan aurkeztutako ideietako asko nire hurrengo liburuan garatu nituen: *Seeing Politics Otherwise: Vision in Latin American and Iberian Fiction* (Toronto: Toronto University Press, 2011).

2 | Moshe Baraschek azaltzen du Tiresiasen historiari buruzko beste bertsio bat dagoela, haren itsutasuna Herari leporatzen diona. Zeus eta Hera plazera eta maitasuna sentitzen zuten mailari buruz ari ziren eztabaidatzen, eta Tiresias bere iritzia galdetu zioten. Horrek esan zuen emakume batek gizon batek baino plazer handiagoa sentitzen duela. Orduan, Herak, haserrealdi batean, itsu bihurtu zuen, eta Zeusek, aldiz, hilezkortasunaz gaitu zuen (2001: 32). Oro har, Tiresias jainkoek itsutu zutela uste da, beraien sekretuak aitortu zituelako, iragarpen balioa emanda.

Ongia eta Eguzkia jakintza eta ikusmena ahalbidetzen dituzten baldintzak dira, beren beregi, eta, hala izanda, jakintza eta ikusmena baino lehenagokoak dira. Hala ere, Platonen pentsamoldeak ideiak ikusmenarekin eta argiarekin etengabe lotzen zituen arren, aurreko pasarteak argi uzten du adimendunak eta ikusgaiak bi toki ezberdin betetzen dituztela. Argitasun eideitiko adimenaren begiaren bidez baino ezin daiteke barneratu, hau da, adimen filosofiko trebatuari esker. Ikusmen konkretua ez da nahikoa ideiari lotutako objektuak antzemateko, edo, Sokratesen hitzetan, ««[...] 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: 529b; enfasia gehitu zaio). Ikuspuntu platonikoak, beraz, ikuspegi figuratiboaren eta ikuspegi enkarnaturen edo gorputz baten berezkoaren arteko alde sartzen du tartean. Azken hori, itxuretara mugatuta dagoenez, adimen-iluntasunarekiko konparazio bihurtzen da. Era berean, hemen, itsutasun fisikoa arlo transzendentean sartzeko aurrebetekizun bat da, eguneroko bizitza baino harago presente dagoena ezagutzeko baldintza gisa zabalduz itsutasunaren ideia mitikoa, Tiresiasen kasuan esaterako.

Iluntasuna eta ezagutzaren arteko konexio platonikoa Argien Mendearen garairaino nagusitu zen. Mugimendu horren helburua superstizioa ezabatzea zen, aurreiritzia, eta fede itsua ere bai, arrazionaltasunaren lege unibertsalek, hau da, arrazoiaren argiak, ordeztua izango zena. Argitasuna eta arrazoiaren konjuntzio hori «Ilustrazio» hitzaren iturria da Europako hizkuntza askotan, ingelesean, frantsesean edo alemanean esaterako. Ideal hori Frantziako Iraultzan zehaztu zen, zeina, hura eragin zuen nahasmendu filosofikoaren kasuan bezala, askatasunaren promesa baieztatzeko argia eta ikusmenaren metaforez laguntzen zen. Horren adibide Errepublikan dugu, bere sinbolotzat Diogenes hartu zuena, lanpara batekin argituz egiaren bila egin zuen bidea. Dena ikusten duen begi masonikoa hiruki baten barruan eta izpiez inguratuta zen mugimendu berriaren nahien ikurra (Jay, 1994: 94-96).

Ilustrazioaren proiektua, zeinaren arabera norbanakoaren emantzipazioa arrazoiaren bidez lortuko zen, eta haren ondorio politikoak zalantzan jarri zituen Erromantizismoak. Azken mugimendu horrek alde emozionala, ezkutukoa eta irrazionala biltzen zituzten topikoak berpiztu zituen. Erromantizismoaren garaiko idazle alemaniarrek, Herderrek eta Novalisek esaterako, gauaren iluntasuna goraiatu zuten, eta ikusmenaren lehentasuna ezabatzen lagundu zuten haren tokian entzumena eta ukimena jarriz. Erromantizismoak ez-konbentzionalarekiko, azpian dagoenarekiko eta ilunarekiko zuen lilurak adierazpen zientifiko bihurtu zen XX. mendearen hasieran, psikoanalisari esker, zeinak inkontzientearen nagusitasuna aldarrikatzen zuen, gizakion portaera ulertzeko ezinbestekoa zelarik.

Erromantizismo ondoko filosofiak, baita psikoanalisiak ere, ikusteko ahalmenaren inguruan hausnartzeko tradizio ez homogenea jaso zuen ikusmenean dauden itzalen mesederako. Martin Jayk bere *Downcast eyes* ikerketa esanguratsuan, aldaketa teoriko hori adierazi zuen, ikusmenaren promesak sutuki sinestetik ikusmenarekiko goranzko joerako pesimismoarekikoa alegia:

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

Jayk adierazten du XX. mendearen hasieratik aurrera bereziki, filosofia frantziarrak apurka-apurka galdu zuela ikusmenarekiko lilura, jakintza jasotzeko eta besteekin harremanak izateko bide diren heinean. Jayren lan zabala oinarritzat hartuz, esango nuke aldaketa hori ez zela soilik filosofia frantziarrean eman, baizik eta ikusmenaren gaineko hausnarketa ugarietara zabaldu dela. Ikusmenarekiko kritika hori sarritan lotzen da etikarekin, besteak ikusmenaren bidez bereganatzeko moduko fenomeno soila izatera mugatu nahi ez duena, eta politikarekin, iruzurra saihestu nahi duena, guztia antzeman eta denak maila berean jarri eta ikus-eremuan kontrolpean dituen begiradarena. Martin Heidegger ikusmena kritikatu zuen filosofo aitzindaria izan zen, ikusmena eta horrek eragiten duen osotasun teorikoa birkodetu baitzituen. Haren ustez, ikusmena gauzak ulertzeko modu eskasa zen eta ezin zen zabaldu gizakion ikasketa filosofikoaren eremura; ikusmenaren akatsen aurrean, irtenbidea entzumena zen. Heideggerren ildo berean joan zen Jacques Derrida; harentzat ikusmenak ezin dezake ulertu subjektua kontenplazioaren erdigunean jartzen duen fenomenalismoaren mugimendua, ageriko ez den zerbaiten agertze espektrala. Heidegger eta Derrida filosofo biek begi-zentrismoa salatzen dute eta ikusmenarekiko gehiegizko konfiantza izateak dakarren teorizaziotik eta objektibaziotik askatu nahi dute euren pentsamoldea³. Idazle horientzat, iluntasuna da bere inguruko guztia bereganatzen zuen ikusmenari, ordura arte nagusi zenari aurre egiteko bidea. Are gehiago, itsumenean eta iluntasunean egiten duten enfasitik ondorioztatzen da gizakion izaera mugaduna onartzen dutela eta tropo horien birkodeaketa bultzatzen dutela, ez negatibotasun edo argitasun eza modura, baizik eta kanpokora modu etikoan eta intrusiorik gabe hurbiltzeko aukera modura, eta baita politika inklusibo modura ere.

Hemendik aurrera, adierazi nahi dut ikusmena ulertzeko modu hori ez dela mugatzen filosofia garaikidera, baizik eta arte eta literatur

OHARRAK

3 | «Teoretizismo» eta, ondoren, «teoretiko» terminoak erabili ohi dira bai Martin Heideggerrek eta gero Emmanuel Levinasek, Husserlen «fenomenologia»ri egotzitako kritikan erabilitako zentzuan, zeinak kontzientzia purua munduaren esperientzia praktikoaren aurretik jartzen zuen. Filosofo horiek «teoretizismoa» kontenplaziozko eta errealitatetik urruneko jarrerarekin lotzen zuten. Hori Husserlek ikusmenari ematen dion pribilegiozko estatusarekin hertsiki lotuta dago.

sorkuntzen atzean ere badagoela. Itsumena biolentzia politikoa gaitzat duten XX. mendetik aurrerako artelan askotan agertzen da. Ez da harritzekoa, eskumako zein ezkerreko diktadura erregimenetako disidenteen aurkako indarkeria boladak bizi dituztenek «garai ilunak» izenarekin izendatu dituzte garai horiek. XX. mendeko diktadura askok Argien Mendeko diskurtso heliozentrikoa bereganatu zuten: gobernu horiek ideal bat zuten, alegia, gizartearen erabateko gardentasuna lortzea, botere politikoaren ikusmenaren bitartez lortuko zena hiritarron arimaren bazter guztietara sartuz. XX. mendeko diktadoreak ez ikusiak izateko eskubidea beraientzat gordez, Jainkoaren guztiahalduntasuna imitatzen saiatu ziren, dibinitatearen bertsio sekularra eta lurtarra bihurtuz. «Garai ilun» horien metaforazko iluntasuna preso politiko askoren itsutasun literalarekin parekatu zen, loturaz begiak estali zizkieten, kartzelan isolatuak eta torturatuak izan baitziren. Gatibuen itsutasuna, beraz, diktadura erregimenen ikuspegi panoptikoarekin kontrajartzen zen. Aitzitik, adierazi nahi dut garai berean edo atzera begira emergentzia egoera horien erantzun gisa sortutako lan horietan adierazten den itsutasuna ez zela ezaugarri erabat negatiboak zituen fenomenoa. Ikusteko ezintasuna, ahultzeko izaera argia edukitzeaz gain, ahalduntzeko bidetzat hartu ohi zen: biolentziari aurre egiteko modutzat, hausnarketa etiko eta politikorako tokia edo biktimaren barnekotasun psikikoarentzako babestokitzat. Artikulu honen gainerako zatian aipatuko ditudan lanek komunean dute kritika bat: ametsa den erabateko ikusmena kimera etiko-politikotzat jotzen dutela, eta ilusio horretatik betiko askatzeko bidea itsutasuntzat jotzen dutela.

1. Begiak estaltzea artean eta literaturan

Muturreko egoera politikoetan, diktaduretan esaterako, gertatutakoa jorratzen duten artean eta literaturan iluntasuna eta itsutasuna sarritan estalkiarekin, edo hedaturaz, kaputxarekin lotzen dira. Halakoak argi eta garbi erabiltzen ziren gatibuak gutxitzeko tresnatzat. Modu horretan mina eragiten dieten subjektuak ikusi ezin zituztelako. Artean eta literaturan landutako ikusmena eta itsutasuna eztabaidatzen hasiko naiz, tortura eta biolentzia fisikoa gertatzen den egoeratan begiak estaltzeak duen garrantzia aintzat hartuz. XX. mendearen bigarren erdian Latinoamerikako Hego Konoan eta Brasilen eskumako gobernu militarren gorakadaren testuinguruan sortutako lanak jorratuko ditut, artistek, idazleek eta zinema zuzendariak biolentzia politikoari aurre egiteko eta biktimen⁴ memoria bizirik gordetzeko saiakeran, gertaera politiko horiei emandako erantzunak aztertzeko asmoz.

Brasileko artista Ana Maria Pachecok (1943) botere politikoaren

OHARRAK

4 | Idelber Avelarren arabera, Latinoamerikako diktadurek herrialdeen trantsizio tresna izan ziren, estatuan eta nazio-ekonomien fokutik merkatu-ekonomia globalizatuak ardatza zuten fokura (2003: 21). Latinoamerikako Hego Konoan zein Brasilen sortutako sistema politiko totalitarioek, hala ikusita, antzekotasun asko dauzkate, erregimen horiekiko oposizioa menderatzeko asmoz erabiltzen ziren errepresio bideen arteko antzekotasunak barne. Tortura sarritan erabiltzen zen atxilotuen kontra Argentinan, Txilen eta Brasilen, besteak beste.

teilakatzea, tortura eta estalkia biltzen ditu hainbat lanetan⁵. Bere margolan eta eskulturretan, sarritan estalkiekin eta txanoekin begiak estalita dituzten hainbat figura agertzen dira. Torturaren eta mutilazioen biktimen begiak eta aurpegiak estalita agertu ohi dira; gorputz atalak sokekin lotuta, bihurrituta agertu ohi dira jarrera pentsaezinetan. Ikusmenaren gabezia, ordea, ez da era linealean erabiltzen gizakion gorputz nabaria dutenen gizagabetasuna adierazteko. Ostera, prozesu horren agenteak edo ikusleak dira giza ezaugarriak kenduta dituztenak, askotan animalien erara irudikatua direlako. Badirudi artistak proposatzen duena zera dela, biktimak begiak estalita dituztenean benetako kaltetuak ikusleak direla.

Ana Maria Pachecoren lanean, begiak edo aurpegia estalita agertzen diren norbanakoak ez daude inoiz bakarrik eta, oro har, beren egoera eta beste pertsonaia batena eta batzuen, haiei begira dagoena, oso bestelakoak izan ohi dira. Begira daudenek torturazailer jarrera hartzen dute, eta badirudi biktimen minaren aurrean poztu eta gozatu egiten dutela. Ikuslea, Pachecoren lanak ikustean, *voyerismoa* alde batera uztera eta begiak eta aurpegiak estalita dituzten figurekin aliatzera gonbidatua da; identifikazio prozesua ematen da, deskribatutako eszenen aurrean berehalako erantzun etikoa eragiten duena.

Y ellos heredaron la tierra / grabatua dikotomia-zerrenda baten inguruan egituratuta dago. Lehena, emakumearen aurpegia estaltzen duen estalkia eta gizonaren begiengan indarra jartzen duen maskararen arteko aurkakotasuna da. Biktimaren aurpegia mina eragiten dizkieten alantze arantzadun tresnara, sokara eta gantxora zuzenduta dago; torturazailerak, aldiz, etengabe begiratzen dio. Irudia ambigua da mina eragiten duten begiei dagokionez, izan ere, animalien maskararen zirrikitutik ikusten direnez, gizakion begiak direlako itxura eman dezake, edo, itxura eta krudelkeria ikusita, maskararen zati diren ez-gizakien begien itxura. Azken interpretazio horrek adieraziko luke gizonak maskararen atzean ez duela giza aurpegiarik, edo edozein maskara jarrita, haren aurpegia hartzen duela. Hala, artelan horrek irauli egiten du konnotazio tradizionala, arimaren begitza hartu izan diren begiak eta gizatasuna lotzen dituen, eta bi horiek torturazaileraren ezaugarri basatiekin lotzen ditu, giza ezaugarriarik ez dituela dirudiena. Ana Maria Pachecoren margo, marrazki eta irudietan irudikatutako pertsonaia askok animalien ezaugarriak antzeko maskarak dituzte, goiko gorputz atalak zein aurpegi osoa estaltzen dizkietenak. Hala ere, maskara horien itxura ez da beti oldarkorra, baizik eta, sarritan, nekea edo inpotentzia adierazten dute. Beren funtzioa ez da beti gizakien pizti izaera erabatekoa adieraztea, baizik eta egoera ezberdinetan rol ezberdinak hartzen dituztela eta beren esentzia itxura arina eta aldakorraren baitan dagoela. Horrela, bada, *Y ellos heredaron la tierra* / lanean, torturazailerak ez da derrigorrez gaizkiaren hezuramitza,

OHARRAK

5 | Ana Maria Pacheco Goiásen, Brasilen, jaiotako eskultore, margolari eta grabatu egilea da. Arte aeta musika ikasi ondoren, Goiásen Unibertsitatean irakatsi eta gero, Pacheco Britainia Handira mugitu zen eta harrezkero han bizi da. 1985 eta 1989 bitartean Norwicheko Arte Eskolako Arte Ederretako Zuzendaria izan zen eta, orduetik, artista gisa lan egiten du. Beren obrak hainbat erakusketatan egon dira ikusgai, batez ere Europan, AEBetan eta Brasilen.

baina aldi batez bere maskara oldarkorra eramaten duenaren gisa interpreta daiteke.

Gaizkiaren eta basakeriaren hutsalkeria hori eta bere oinarri ontologiko eza Hannah Arendten hausnarketa gaia izan zen, Otto Eichmannen kontrako epaiketan; Eichmann holokaustoaren manipulazioan ezinbesteko funtzioa izan zuen goi mailako ofizial nazia izan zen. Arendt bere oharretan hurrengo ondoriora heldu zen: basakeriak egiten dituztenak ez dira normaltasun ezak markatutako psikopatak, baizik eta pertsona arruntak, egoeraren arabera hala jokatzeko aukera dutenak. Jean Améryk ere, erregimen naziaren aurkako erresistentziako kide zenak eta 1943an Gestapok atxilotu eta torturatu zuenak, torturazailen zergatiak aipatzen ditu. Améry bat dator Arendtekin esaten duenean bere jarraitzaileak berez ez zirela sadikoak zentzu patologikoan. Halere, uste du bazirela sadikoak zentzu filosofikoan, beren helburua «bestearen erabateko ezabaketa» (Améry, 1990: 35) baitzen. Zentzu filosofikoan sadikoa denak beste gizakiak ezabatu nahi ditu beraien gaineko erabateko soberania lortzeko, eta tortura erabiltzen du horretarako, torturaren bidez «mundu sozialaren erabateko iraulketa» lortzen baitu. Hala ondorioztatzen da bi alderdiek inposatutako bizikidetzatik eta mugetatik (1990: 35; nire itzulpena). *Y ellos heredaron la Tierra* -eko gizonezko irudia Arendtek aipatzen zuen gaizki hutsal horren adibidetzat uler daiteke. Badirudi ankerkeria jantzita duen maskaratik datorkiola. Horrek iradokitzen du balitekeela estalkiaren azpian norbanako arrunt bat egotea. Biolentziaren maskara janzten duenean, ordea, pertsonaia sadiko bihurtzen da, zeinaren poza bestearen sufrimenduaz eta ezabaketaz elikatzen baita. Irudiak iradokitzen du zereginak egilea eraldatu egiten duela eta torturazailaren ontologia erlazioaren eta egoeraren arabera dela.

Y ellos heredaron la tierra I lanean, begiak estaltzeko loturaren eta zapaltzailearen begi irekien arteko aldea azpimarratuta agertzen da gizonezko figurak daraman argiarekin, kandela piztu bat darama-eta. Hemen argitasuna, emakumeak pairatzen duen biolentzia fisikoarekin zein emakumeak bere borroari bueltatu ezin dion haren begiradarekin lotzen da. Are gehiago, argia torturazailak mina eragiten duen eskuarekin lotuta dago, eta, zer bitxikeria, gorputzaren forma orokorraz gain, ikusten zaion giza ezaugarri bakarra eskuak dira. Irudiaren beste elementu dikotomikoa bi figuren ahoa da. Badirudi sufrimenduaren ikur diren begiak biktimaren ahoak ordezkatzeko dituztela, oihukatzen ari delako zantzu txiki bat ere badago-eta. Bestetik, torturazailaren ahoak gizagabetasunezko ezaugarriak dauzka, eta bere letagin irtenean iradokitzen dute emakumeari ulu edo koska egitera doala. Ana Maria Pachecok, bere lanean, arreta berezia jarri du ahoak egiteko garaian; benetako hortzekin egin ditu, antzezlanaren eta errealitatearen arteko aldea ezabatzen laguntzen duen aukera teknikoak (Schelling, 1994: 7). *Cierto Ejercicio de Poder*

(1980) eta *El Banquete* (1985) izena duten egurrez egindako hainbat irudien eskulturetan, artistak berriro ere tortura egoerak irudikatzen dituenetan, borrero baten hortz zorrotzek giza harremanak kanibalak direla iradokitzen da, zapaltzaileek zapalduak jaten dituztela. Ideia hori baieztatzen da eskultura bietan biktimak biluzik agertzean. *El Banquete*-k harago darama analogia, izan ere, torturatua mahai gainean dago eta, izenburuak dioen bezala, torturazalea bizirik jateko zorian dago. Artistak ekintza kanibal modura irudikatzen du bestea torturaren bidez ezabatzea. Ekintza horretan, bestearen bestelakotasuna onartua da, eta biktima, digestioaren bidez, ados egotera derrigortuta dago.

Ana Maria Pachecoren irudi eta eskulturen ikuslearentzat ezerosoa da sufritzen ari diren gorputzen aurrean egotea. Lan horien ikusleak biktima eta borrero estaliak eta kaputxadunak behatzen ditu: eszenatik kanpo, besteak ikusten ditu sufritzen ari direnen lekuko izaten, eta, hala, artearen bitartekaritza jada jaso duten ekintzetatik kanpo gertatzen da. Zeintzuk dira kokapen horren ondorioak? Pachecoren lan askoren izaera dikotomikoak haren batasunak baieztatzen eta adierazitako alderdietako baten alde jartzera darama. Behatzeko prozesuan, ikusle jarrera uzteko eta adierazten den esperientzian parte hartzeko deia egiten da, estalkia zein kaputxa abstraktua jarrita, artearen behaketa estetikoak ezarritako distantzia apurtzen baita. Ikusleak bat egiten du biktima indargabe eta babesgabeekin, zeintzuen begi estaliek, aurpegi kaputxadunek eta gorpuztasun ahulek begira dituztenen begirada oldarkorra kondentzen dituzten. Horrela, Pachecoren margolanak, irudiak eta eskulturak iragaitzako toki bihurtzen dira; ikuslea artearen bidez eta arteaz harago mugitzera bultzatzen duen atalasea, aurrean duenari erantzun etikoaren bila dagoelarik.

Bere lanetan, Ana Maria Pachecok tortura eta sufrimendua garapenean adierazten ditu. Ariel Dorfmanen *La Muerte y la Doncella* (1990) antzezlanak, bestetik, horrelako egintzen ondorioak jorratzen ditu, eta torturak norbanakoarengan eta gizartearengan dituen ondorioak, justiziaren aukera eta memoriaren⁶ politika aztertzen ditu.

Begietako estalkia *La Muerte y la Doncella* lanaren ardatza da. Nahiz eta muntaian begiak estaltzeko egintza ez den inon adierazten, Derridaren esanetan gaiaren muinaren ageriko osagarri bihurtzen da. Pertsonaia nagusiak, Paulina Salasek gizon bat ezagutzen du, Miranda doktorea. Horren ahotsa diktadura erregimen politiko bateko torturazale izandakoarena da, eta erregimen hori Txile izan daiteke. Halere, emakumea ez da gai hura dela zalantza barik esateko, kartzelan egon den bitartean begiak estalita izan baititu denbora osoan, eta, beraz, ez baitio inoiz aurpegia ikusi. Jasan dituen ankerkerien egileak inoiz ikusi ez izanak horien kontrako lekuko aritzera ezintzen du Paulina. Horrek jasandako gertaera

OHARRAK

6 | *La Muerte y la Doncella*
Ariel Dorfmanek (1942-) idatzi zuen 1990ean, eta lan horren hasierako izenburua *Cicatrices sobre la luna* izan zen. Lana jendaurrean aurkeztu zen lehen aldiz Londresko Arte Garaikidearen Institutuan egindako irakurketa batean, 1990eko azaroaren 30ean. Testuaren lehen antzezpena Santiagon egin zen 1991ko martxoaren 10ean.

traumatikoak prozesatzeko gaitasunik gabe uztera darama. Torturapean ezarri zitzaion itsutasunak sortutako zigorgabetasunaren ez onarpena azpimarratzen du lanak. Emakumeak gatibu egiten du bere borroa, eta hala, bizi izan zuen tortura errepikatu egiten du. Gerardo, bere senarra, abokatua da, eta torturazalearen eta torturatuaren arteko bitartekari lana egiten du, justiziaren prozedurak txertatuz soziabilitateak tokirik ez duen harremanean.

Testuaren amaiera irekiak iradokitzen du ez Paulinak, pertsonaia nagusiak, ez txiletar gizarteak bere osotasunean, ez direla gai izango euren arazoari erabat irtenbide asegarría emateko⁷. Badirudi Paulina bere torturazalea izan zela uste duena hil ala ez erabakitzera doanean, eszenatokian goitik sartzen den ispiluak ikus-entzuleen esku uzten duela erabakia nahitaez, beraien islari begiratu behar diotelarik. Ikus-entzuleei dei egiten zaie Miranda doktorearen epaiketan parte hartzea eta antzezlanerako amaiera hobeari buruzko epaia ematera. Ikus-entzuleek, metonimiaren bidez, hiritar guztiak (txiletarrak) ordezkatzeko dituzte, beren iraganari nola aurre egin erabakitzeko beharra izango dutelarik. Argiek, ñir-ñir, jendetzaren artean zenbait ikus-entzule argituz, bakoitzak jarraitzeko bideari buruzko bere iritzia izango duela iradokitzen dute. Antzezlanak adostasunik gabe bukatzen da. Halere, Gerardo eta Paulina kontzertu areto batean agertzen dira, eta, bestelako iritzi politikoak dituzten arren, iraganeko aurkariekin batera toki publiko bat banatzea beste irtenbiderik ez dute izango.

La Muerte y la Doncellan, gizonezkoen pertsonaiek etengabeko erreferentzia egiten diote Paulinak, bizitako gertakari traumatikoak direla eta dituen orbainei, historiari eta zoramenari esaterako. Miranda doktorea, ulertzeko modukoa denez, protagonista buru desorekatutzat jotzeko irrikan dago, hala, Paulinak bere aurka zuzendutako akusazioak bertan behera geratuko lirakeelako: «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). Baina senarrak ere zorotzat jotzen du Paulina:

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)

Gerardok ez ditu onartzen Paulinak Miranda doktorearen aurka emandako argudioak. Senarrak ez du onartzen emakumeak

OHARRAK

7 | Lanean, ez dago argi Paulinak Miranda doktorea hiltzen duen. Hirugarren ekitaldiko I. saioa bukatzen da Paulina tiro emateko zorian dagoenean, eta, doktorea azken saioan berriro agertzen denean, argi «ia fantasmagoriko» batean bilduta agertzen da, benetakoa edo Paulinaren ilusioa izan daitekeelako itxura eman dezakeena (83).

torturatzailea ahotsaren, azalaren eta usainaren bidez ezagutzea, eta zoratuta dagoela ondorioztatzen du.

Pasarte honetan, Gerardok bateratu egiten du bere emaztearen zoramena begiak estalita eduki izanarekin. Foucaultek (*Madness and Civilization*, 1988) itsutasuna eta zoramenaren arteko lotura hori gutxienez Erdi Aroko garaikoa dela jasotzen du. Garai horretan, arrazoiaren galera eta ikusteko ezintasuna⁸ lotu egiten ziren maiz, metaforikoki. Dorfmanen testuan, Paulinaren zoramena itsutasunari egokitzen zaio ez bakarrik begietako lotura dela eta, baizik eta itzalak eta iluntasunagatik ere. Antzezlanaren muntatzeko argibideetan jada aipatzen denez, protagonista sasi ilunpean agertzen da, ilargiaren argiak soilik argituta (1992: 15). Paulinak bere torturatzailea ezagutzeko arrazoietakoa bat da gauaren iluntasunak berregin egiten duela kartzelan begiak estalita zegoeneko itsutasuna. Protagonista inguratzen duen iluntasunak iradokitzen du torturatzaileak ez zuela erabat lortu haren barrenean sartzea. Emakumeak ez zuen inoiz hark egiten zuenaren inguruko argibiderik eman, ezta bere bikotekidearen izena eman ere, ondoren bere senarra izango zenarena (1992: 44). Hala, baliteke lotura, gatibuak gutxitzeko tresna gisa erabili izan zena sarritan, begi zapaltzaile haustezinaren aurkako erresistentziaren ikur izatea era berean. Opakutasun hori dela eta, ez da Paulina erabat txikitzen tortura gelan.

Dorfmanen testua eta izen berarekin Roman Polanskik (1994) egindako zinema egokitzenaren arteko alderik nabarmenena da filmean ez dagoela anbiguotasunik; amaieran, Miranda doktorea iraganean torturatzailea⁹ izan zela aitortzen du. Antzezlanaren agertzen diren legezketasunarekin eta justiziarekin lotutako arazoak filmak ere jorrotzen dituen arren, kritikari asko bat datoz gaiaren kutsu politikoa kentzen diola istorioari¹⁰.

Alderantziz, *Garaje Olimpo* (1999) filmak, diktaduraren garaia ere jorrotzen duena, kasu horretan Argentinakoa, hobeto azaltzen du biolentzia politiko egoera batean alde publikoaren eta pribatuaren arteko lotura. Film horretan, begien estalkia ez dator bat Estatuaren autoritatearen zeharrargitasunarekin, eta zapaltzaileen botere mugagabea eta begiradan babesteko gatibuek duten nahia adierazten duen bitarikotasunerako gune gisa adierazten da.

Garaje Olimpo (1999), Marco Bechisen filmak abdukzioa, espetxeratzea eta tortura ditu gaiak, Argentinan (1976-83) zenbait eskumako junta militar agintean zeuden garaian, diktadura militarren aurkako ezkerreko erresistentzia kideen kontrakoa. Protagonista, Maria (Antonella Acosta), polizia militarrek etxetik atera eta garaje itxura emandako espetxe batera sartzen dute. Espetxeko giro ospelean sartu bezain pronto begiak estaltzen dizkiote, eta zaindariatako batek ohartarazten dio ez dezala inoiz

OHARRAK

8 | Foucaultek honela deskribatzen du itsutasuna eta zoramenaren arteko lotura: «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; nire itzulpena).

9 | *La Muerte y la Doncella*-ren zinema-gidoia Dorfmanen eta Roman Polanskiren arteko lankidetzari esker sortu zen.

10 | David Thompsoni egindako elkarrizketa batean Polanskik adierazi zuen Miranda doktorea erruduna dela pentsatzen duenik egonda ere, haren erruduntasuna ez dela inoiz erabat azaltzen. Zinemagileak uste du filmak itxiera indartsuagoa behar zuela: «[...] 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; nire itzulpena).

egin inguruan gertatzen dena ikusteko saiakerarik: «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». Filmaren zenbait pasartetan gatibuei begietan lotura ipin dezatela agintzen diete. Torturatzailen esanetan, euren nortasuna ezagut ez dezaten. Izan ere, badirudi lotura gatibuak bakarrik daudenean edo espetxe barruan tokiz aldatzen dituztenean soilik erabiltzen dela. Loturak duen ageriko funtzioa eta filmean ematen zaion erabileraren arteko desadostasuna dela eta, ikusleak ondorioztatzen du lotura erabiltzearen helburu bakarra gatibuak espazioaren zentzuaz gabetzea dela, eta hala, beraien ezintasun egoera handitzea. Zaindarien bazekiten biktima guztiak erailak izango zirela eta ezinezko izango zitzaizela torturatzailen nortasuna zelatatzea. Hala, begietan lotura jartzeko eta ez kentzeko agindua borroeroen mugagabezko nagusikeria handitzeko prestatutako trikimailua zen.

Marco Bechisen filmean, gatibuei lotura kentzeko keinua oso une oldarkor modura irudikatzen da. Begiak estaltzeko ekintza biluztearen parean jartzen da ozta-ozta, zeinaren bidez biktimak borroeroen eskuetan geratzen diren erabat. Mariaren kide batek halaxe esaten dio Mariari: «El problema son los ojos. No se puede fingir con los ojos, ellos lo saben. Por eso, todo el tiempo te están buscando la mirada, para saber si mentís». Lotura kentzeko unean zaindarien erakutsi nahi diete torturapekoei ezin direla loturaren atzean ezkutatu, loturak ez dituela babestuko torturatzailen begirada zorrotzetik.

Begiak estaltzen dituen loturaren konnotazio ezkorrak gorabehera, filmak agerian uzten du gatibuek agindurik jaso ez arren ere lotura erabiltzen dutela. Hainbat harralditan Maria bakarrik ikusten dugu, ziega zikinean eserita, mugitu gabe, eta begiak estalita dituela. Sarritan plano makurtuan agertzen da Maria, ikusleak abantailazko toki batetik eta jarrera ezohiko horretatik begiratzera gonbidatuko balira bezala, ikusleak diren heinean euren rolaz jabetzen dira eta. Mariak bakarrik dagoenean begiak estaltzeko hartzen duen erabakiak adieraz dezake itsutasuna kontsolagarria dela berarentzat, inguruko zitalkeria ikustea galarazten diolako, eta, nolabaiteko babesa sentitzen duela loturari esker, behin-behinekoa baino ez izan arren.

Filmaren eszenarik asaldagarrienetako bat da Maria bere ziegan dagoeneko, eta oihuak estaltzeko irratitik datorren pop musika nabarmenaren erritmoa jarraituz ondoko ziega batean gizon bat torturatzen ari direnekoa. Maria bakarrik dago, eta horman idazteari ekiten dio, atzamarrez. Sekuentziaren hasieran kamerak atzetik filmatzen du Maria plano ertain amerikarrean, ondoren angelua ireki eta orokorrera eta zeharo altxatura pasatzen da, gorputz osoa ikusten zaiolarik, idazten ari dela. Protagonistak ezin du ikusi idazten ari dena, eta atzamarrekin sortzen dituen ikurrak ez dira hor geratuko beste batzuek irakur ditzaten. Mariaren ekintza, itsutasunaren

hainbat maila irudikatzen dituen, kongruentziarik gabekoa da, eta protagonistak torturaren zentzugabekeria adierazteko duen modua da. Ziegan itxita, bere burua defendatu edo espetxeko kideei lagundu ezinik, Maria ohartu egiten da hitzek beren esanahia galdu dutela eta egoerari erantzuteko duen modu bakarra letra itsuak, ikusezinak erabiltzea dela, idatzi eta irakurri ezin daitekeen lekukotasuna baliatuz.

La Muerte y la Doncella eta *Garaje Olimpo*-n, eta Ana Maria Pachecoren lanetan ere bai, begietako lotura eta kaputxa anbiguotasunez jorratzen da; horien bidez eragiten den itsutasuna atxilotuek beraiek ere bereganatzen baitute sarritan. Badirudi begiak estaltzearen ekintzaz biktimen barnealdea babestu egiten dela borraroen hautapenetik eta kartzelan sartzen dituen botere politikoaren begirada gupidagabetik.

Ildo berean, arte sorkuntza garaikideen bidez iluntasunaz eta itsutasunaz hausnartzeko beste adibide bat da José Saramagoren *Ensayo sobre la Ceguera* eleberria, non itsutasuna ez den loturarekin lotzen, baizik eta epidemia gisa irudikatzen den.

2. José Saramagoren Ensayo sobre la ceguera: egitismo argituaren berridazketa?

Badirudi Saramagoren *Ensayo sobre la Ceguera* 1995eko eleberriaren gainean egindako ohar guztiak bat datozela haren interpretazioarekin, ikusteko ezintasuna eta arrazoi faltaren irudia, alegia. Itsutasun zuriaren izurrite tamalgarria, ezagutzen ez den eskualde bat astintzen duena, berdintasun eza nagusi den gizarte garaikideetako antolakunde zentzugabeak irudikatzen ditu sarritan. Badirudi Saramagok *Ensayo*-ri buruz emandako azalpenek, eleberriaren irakurketa hori baieztatzen dutela, giza harremanen zentzugabekeriaren gaitzespenarena. Carlos Reisek halaxe esan zuen elkarrizketa batean: «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; nire itzulpena). Idazlearen arabera, bestearekiko errespetu falta bateraezina da gizakiei adimendun izaera ematen dien definizioarekin. Bestela esanda, Saramagok baieztatzen du arrazoimenak bestearen eskubideak aintzat hartzea dakarrela, desberdin izateko eskubidea barne. Arrazoimena ez bada behar bezala erabiltzen, gaizki tratatzen badira besteak, itsu gaudelako da. *Ensayo*, beraz, ideia hori era literalean adierazteko modua baino ez litzateke izango.

Ensayo-n, giza arrazoimena eta emantzipazioa itsutasun

adimengabearen aurkako azaltzen badira ere, esan behar da eleberria adimen argituaren defentsa balitz irakur behar dela: eleberrian azaltzen den itsutasun zehatza zein metaforikoaren konponbidea arrazoimenaren argi distiratsua litzateke. Horretaz jabetu behar dira testuaren pertsonaiak eta istorioaren irakurleak.

Arrazoimenaren gabezia nagusi den gizartean *Ensayo* jotzea arrazionaltasunerako deia egiten duen alegoriatzat, eleberria interpretatzeko bideetako bat da, gero. Halere, irakurketa horrek zailtasunak dakartza. Lehenik, egitura bera hainbat mailatan era amaigabean errepikatzeko arrazoi unibertsal baten beharra izatea idazleak norbanakoaren desberdintasunak errespetatzeko egiten duen eskariaren aurka doa. Are gehiago, arrazoimenerako gerturatzeko horrek guztiok berdin ikusten duten egia oso bat eskatuko luke. Azkenik, arrazionaltasunaren kontzeptu gorpuzgabe hori kontrajartzen da eleberrian aurkeztutako fisikoa denaren nonahikotasunarekin. Interpretazioen paradoxa horiek onartzea Saramagoren eleberriaren itsutasuna eta adimengabetasunaren arteko korrelazioa berriz planteatzeko abiapuntua izango litzateke.

Ensayo-n azaltzen den itsutasunaren izurriteak dituen ezaugarrietako bat da argitasun zurixka batek eragina dela. Itsutasuna iluntasun gisa deskribatu ohi da, hau da, kolorerik eza erabatekoa. Iluntasunak izateen eta gauzen itxura zirriboratu baino ez du egiten, horien esentzia eraldatu gabe. Eleberriak irudikatutako gaixotasunak, ordea, izateak eta gauzak ezerezera bultzatzen dituen zirimola da, eta bi aldiz ikusezin bihurtzen dituena: ez ikusiak, ez sentituak. Finean, itsuek eurek dute argiaren amildegian barreiatzeko arriskua: «[...] ellos se diluyen en la luz que los rodea, es la luz lo que no les deja ver» (Saramago, 1995: 311). Bereizten dituen ezaugarria ikustea eragozten dien argia da.

Itsutasuna gehiegizko argitasun modura deskribatuz, eleberriak ezinezko egiten du izurritearen eta adimengabetasunaren arteko lotura xumea. Ikusteko ezintasunaren eta argiaren arteko loturak, arrazionaltasunarekin eta Argien Aroarekin lotu izan ohi dena, bertan behera uzten du ikusmena eta emantzipazioa sinonimotzat hartzeko irakurketa. Eleberriak bi motako argi, edo bi motako arrazionaltasun proposatzen ditu: itsuen arrazoimena eta ikusteko ahalmena dutenen arrazoimena. Argi sortze horrek, zehatzak zein figuratiboak, badirudi arrazionaltasunaren baitako banaketa adierazten duela. Argien Mendeak¹¹ zabalduetako modernotasunaren ezaugarriak adierazgarriena da hori.

Theodor Adornok eta Max Horkheimerrek Argien Mendean baitako kontraesanak salatu dituzte. Pentsalari horiei jarraiki, Argien Mendeak, gizakiak beren loturetatik askatzeko asmoa zuen mugimenduak, anabasa ekarri du, hau da, nazismoaren etorrera

OHARRAK

11 | Baptista-Bastosek egindako elkarrizketan, Saramagok esaten du *Ensayo sobre la Ceguera* gizakion arrazoimena zalantzan jartzen duen testua dela: «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; nire itzulpena). Saramago aurrez definitutako arrazionaltasunaren kontzeptutik aldentzen da. Eleberria arrazoimena zer den galderaren inguruko iritzi bilketa gisa irakurri daiteke.

Alemaniarra. Teoria horretatik abiatuta, ondorioztatzen du «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 y Adorno, 2002: xix; nire itzulpena). Idazle horiek mitologian kokatzen dute Argien Mendearen sorrera, lehen aldiz kontzeptuak unitate abstraktu gisa sortu zituenak, eta, ondorioz subjektuaren eta objektuaren arteko banaketa ezarri zuena (2002: 11). Garapen horrek ekarri zuen, azken finean, gizakien arteko harremanaren objektibotasuna, beste norbanakoen harremana zein bere buruarekikoa (2002: 21). Idazleek, askok ere, arrazionaltasun argituak sortutako masen kultura eta itsutasuna lotzen dituzte (2002: 28). Aitzitik, Adornok eta Horkheimerrek, Argien Mendearen astindu erabatekoa eta goraiatzailea onartuta ere, uste dute gizarteak ezin duela alde batera utzi. Adimen argituari bere izaeraren eta bere hainbat adierazpenen gaineko hausnarketa egitea beharrezko zaio, adimentasun totalizatzailea garaitzeko modu bakarra hausnarketa baita.

Adornok eta Horkheimerrek bultzatutako arrazoimenaren ulermenak lagunduko digu Saramagoren eleberrian agertzen den arrazionaltasun kontzeptua ulertzen. Pentsalari alemaniarren ideien antzera, eleberriak iradokitzen du hainbat arrazionaltasun modu daudela, berdintasunaren baitan aldarrikatutako unibertsaltasun totalizatzaileira eraman gaitzaketenak, edo harreman sozial etikoagoak¹² ezartzeko bidea irekitzera. Eleberrian, ikusteko ezintasunak hausnarketa prozesua pizten du zenbait pertsonaia nagusirengan; horren ondorioz, bere bizitzan nagusi ziren printzipioak berraztertzea eta elkarbanatzeak eta komunitatean bizitzeak dakartzan onurak ulertzera eramaten ditu. Ondorioz, testuan, itsutasun egoerak ez du arrazionaltasuna adierazten, baizik eta adimenaren beraren paradoxak uzten ditu agerian. Gauza bera argi itsugarriaren kasuan, bere tonu zurixkak kolore guztiak hartzen baititu bere baitan, eta metonimiaren bidez, aukera guztiak ere bai.

Ensayo-k jorratzen duen itsutasuna beste modu batean ere uler daiteke, emaitzat, eta subjektu argitua, autonomiaduna eta adimenaren idealean oinarritutakoa eraikitzeke ezintasunaren aurka borrokatzeke giltzat. Saramagoren eleberriak, subjektu kolektibo bat sortzeko nahian, beste irtenbide bat bilatu nahi dio Argien Mendetik jaiotako subjektibitate emantzipatuaren arazoari.

Eleberriaren zenbait pertsonaia subjektibitate komun bat osatzen dute, beraien arteko harreman sozialetan oinarritutakoa. Norbanako horiek, sendategian elkar ezagutu dutenak, komunean duten bakarra da ikusteko ahalmenik ez dutela, horrek dituen ondorioak eta horrek eragindako sufrimendua. Taldea sortzen da sendategian dauden bitartean euren baldintzek okerrera egiten dutenean. Taldeetako bat

OHARRAK

12 | Carlos Reisek egindako elkarrizketa batean, Saramagok onartu zuen arrazoimenaren hainbat adierazpen daudela. Eleberrigileak dio arrazionaltasunak zapalkuntza zein bestearekiko errespetua bil ditzakeela: «[...] incluso aquellas doctrinas que podríamos definir fácilmente como irracionales, son todas ellas productos de la razón» (1996: 149; nire itzulpena). Saramagoren arabera, ez dago arrazoimena eta etikaren arteko derrigorrezko loturarik. Hala, are garrantzitsuagoa da azkenak lehena gobernatzea, bere egunerokoan baieztatzen duen moduan: «Si la ética no gobierna la razón, la razón va a repeler a la ética» (1996: 147; nire itzulpena).

janariaren jabe egiten denean eta janaria hornitzearen truke ordaina eskatzen hasten denean, komunitateak, doktorearen emaztea buru duenak, «jabetza kolektiboaren printzipio sakratua» aldarrikatzen du, eta marxismoaren justiziaren ideian oinarritzen da: «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). Pasarte horretan, norbanakotasun posesibotik Saramagoren marxismoaren testuinguruan ulertu behar den jabetza kolektiboarekiko errespeturako jauzia ikusten da. Hemen eraldaketa baten lekuko izaten ari gara, zoriak elkartu duen talde batetik bere iritzi eta ekintza printzipioen jabe den subjektu kolektibo bakarrerako jauzia.

Ensayo osatzen duten protagonista-multzotik sortzen den subjektu kolektiboa eleberriaren bigarren zatian garatzen da, pertsonaiak sendategitik atera eta hirian zehar aterpe eta janari bila hara-hona dabiltzanean. Doktorearen etxera heltzen direnean, afari bat partekatzen dute. Narratzaileak esaten du: «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). Gertakizunei aurre egiteko ohiko modu hori ez da aukera bat askoren artean. Gertakizunek, itsutasunaren izurriteak piztuta, bizirauteko modu bakarra hori dela jabetzera eramaten dute taldea: «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). Itsutasunak norbanako autonomoaren ideia fikzioa dela sinestarazten die pertsonaiei. Saramagoren testuan fikzio bihurtutako egoera muturrekoak kontu hori areagotu baino ez du egiten, zeina ohiko baldintzatan agerikoa ere izan beharko lukeen: gizarte justu bat eraikitze printzipio nagusia kolektibitatea da.

Alfonso Lingisek subjektibotasun kolektiboa deskribatzen du: «una comunidad formada por aquellos que no tienen nada en común». Lingisen arabera, komunean ezer ez izatea bestearengandik erabat desberdina izatea da, baina, bestetik, Heideggerren filosofiaren ildotik, bestearen patu bera izatea da, hau da, hilkorra, izate amaiduna. Komunitate hori honela deskribatu zuen Jacques Derridak: «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; nire itzulpena). Liginsek eta Derridak marraztutako komunitateen ildoan, Saramagoren testuan sortzen diren taldekideek aliantza subjektiboa eraikitzen dute. Kolektibo horrek indibidualismoaren eta arrazionaltasun transzendentalaren arriskuak saihesten ditu. Subjektibotasuna den

heinean, taldeak aniztasuna osatzen du eta boterearen lekualdatze iraunkorraz baliatzen da, eta taldearen norabiderik gabeko ibilbideek itsuen gorputzak zeharkatzen dituzte, nukleo bateraturik gabekoak.

Ensayo sobre la Ceguera, doktorearen emazteak asimetria gaineratzen dio itsuen komunitateari, agureak hura deskribatzerakoan dioen moduan: «[era] una especie de jefe natural, un rey con ojos en una tierra de ciegos» (Saramago, 1995: 292). Medikua emazteak onartu egiten du bere ikusteko ahalmen pribilegiatuak aginte egoeran kokatzen duela. Hala ere, ez ditu ahalmen horiek bere probetxurako erabiltzen. Berarentzat, besteek ikusi ezin dutena ikusteko ahalmena onuragarria baino, madarikazio bat da, eta nobelaren hainbat pasartetan itsu bihurtzeko nahia adierazten du, populazioaren kide guztien pare izateko: «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). Itsu bihurtzea itxuraren eremutik gauzen bihotzerako bide modura deskribatzen da hemen. Hori munduarekiko harreman estuagoaren gisa uler daiteke, subjektuaren eta objektuaren arteko banaketak, hasiera batean ikusizko eraikuntzat hartzen zena, talka egiten baitu itsua gauzen muin aldakorrean barneratzen duenean. Ikusmena galtzen duten asko ez dira itsutasunak dituen askatzeko berezko aukerak ulertzeko gai, eta, beraz, doktorearen emazteak «lider naturala»ren tokia hartzen du, ahalmen hori jasotzeko gai baita. Berak ulertu egiten du bere kideen itsutasuna, hein batean bere itsutasuna, indibidualismoa eta komunitateen arteko loturak baztertzeko prozesuan gertatu beharreko unea dela.

Itsutasuna arrazoimenaren eta arrazoimen gabeziaren arteko bidegurutzea da, eta subjektibitate kolektiboa sortzen den une zehatza eta metaforikoa. Eleberrian sortzen den komunitatea muinik gabeko taldea da, komunean duten bakarra itsutasuna duten ezedukiek osatutakoa.

Entsegu honetan botere politikoaren gehiegikeriak salatzen dituzten arte eta literatur sorkuntzetan irudikatutako itsutasuna, bai etikoa bai politikoa, aztertzeko asmoa geneukan. Aldiz, antzinatean greko-erromatarretik gaur egun arte, ikusteko ahalmena harreman etikoaren inguruko hausnarketarekin lotu ohi da. Modernotasun berantiarrek zalantza jarri du ikusmenaren ohiko gailentasuna errealitatera hurbiltzeko oinarritzeko bide bezala, eta ikusmenera jotzeko joera hori salatu du, horrek menderatzeko eta bere objektuaren jabe egiteko asmoarekin borrokatzen duen subjektu zapaltzailea sortu baitu. XX. mendeko filosofiak ikuspegi totalitario hori salatzeko modua izatea egozten dio itsutasunari, eta, etikan oinarrituko den subjektibitatea, gobernatzeko modu berri baten oinarria finkatuko lukeena, eraikitzeko abiapuntua izatea.

Aztertu berri ditugun arte eta literatur sorkuntzek modernotasun berantiarraren diskurtso filosofikoen eragina dute, ikusmen gabeziari dagokionez, itsuaren tropoa erabiltzen baitute subjektu politiko berri baten premia aldarrikatzeko. *La Muerte y la Doncella*-n, Ana Maria Pachecoren lanetan eta *Garaje Olimpo*-n azaltzen den subjektu politikoa, bereizitako subjektua da, begiak estalita dituena eta torturak txikitu duena, eta, ondorioz, inoiz bakean ez dagoena. Saramagoren *Ensayo sobre la Ceguera*n ekintza politikoaren subjektua subjektu kolektiboa da, ez edukia, komunean ezer ez duten eta batasuna itsutasunaren bidez lortu duten kideen komunitatea. Subjektibotasun berri hau da hizpide izandako literatura, arte eta zinema lanek proposatzen duten ezinbesteko oinarria giro politiko justu batera iristeko.

Bibliografia

- AMÉRY, J. (1990): *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- ARENDR, 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.