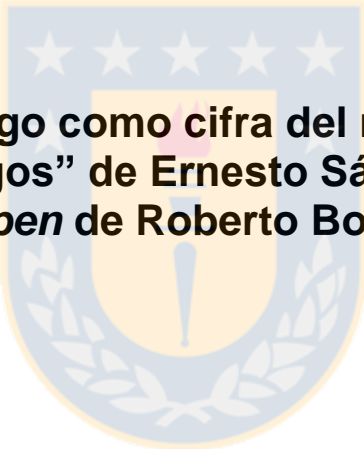




Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte-Programa de Doctorado en Literatura
Latinoamericana



**El personaje ciego como cifra del mal en *El túnel* e
“Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato y *Una novelita
lumpen* de Roberto Bolaño**

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

VALERIA VANESSA MURGAS LÓPEZ
CONCEPCIÓN-CHILE
2015

Profesor Guía: Edson Faúndez Valenzuela
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

A mis padres, hermano, esposo e hija.

A mis profesores Gilberto Triviños (Q.E.P.D) y Edson Faúndez.



INDICE

INTRODUCCIÓN.....	p.4
CAPITULO 1	
ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL MAL.....	p.12
CAPITULO 2	
EL PERSONAJE CIEGO EN LAS FICCIONES LITERARIAS.....	p.40
CAPITULO 3	
CRÍTICA PRECEDENTE.....	p.57
3.1 Estudios vinculados a la obra de Ernesto Sábato.....	p.57
3.2 Estudios vinculados a la obra de Roberto Bolaño.....	p.64
3.3 Estudios centrados en el vínculo ceguera y mal.....	p.80
CAPITULO 4	
ALLENDE, LA CIEGA Y MACISTE: CUALIDADES EXCEPCIONALES.....	p.82
4.1 Ernesto Sábato y Roberto Bolaño.....	p.82
4.2 Visión y mediación.....	p.90
4.3 Los personajes como figuras de borde.....	p.106
4.4 Los personajes y su devenir.....	p.133
4.5 Los personajes y la negación.....	p.147
CAPÍTULO 5	
EL PERSONAJE CIEGO Y LAS ARTES VISUALES: DIÁLOGOS Y REESCRITURAS.....	p.150

5.1 Las pinturas de la etapa azul de Pablo Picasso.....p.153
5.2 El “Informe sobre ciegos” ilustrado por Alberto Breccia.....p.161

CAPITULO 6

CEGUERA, MAL Y SOBERANÍA.....p.172

CONCLUSIONES.....p.187

BIBLIOGRAFÍA.....p.195



INTRODUCCIÓN

En la literatura occidental son numerosos los autores seducidos por la figura del personaje ciego. Su presencia supera a la de otros personajes que también manifiestan una discapacidad, como los personajes sordos o mudos. La vía visual, como sabemos, proporciona la mayor parte de la información que recibimos del ambiente, además lo hace en menos tiempo que cualquier otra vía sensorial. Toda discapacidad visual, por lo tanto, trae consigo una deficiencia sensorial caracterizada por una reducción de la información que el individuo recoge desde el ambiente (VV.AA, 1994:101) y que determinará sus cualidades particulares como sujeto y también las del vínculo que establece con su entorno. Estas cualidades son las que muchos autores han rescatado en sus personajes. Un ejemplo claro de ello es el personaje ciego de *El Lazarillo de Tormes*. La falta de visión se une a una precariedad material y moral, que da como resultado un personaje que destaca por su crueldad. Ésta afectará especialmente a su lazarillo, quien, además de ser su guía, se transformará en su discípulo: aprenderá los secretos del embuste y los artificios del engaño; al final del relato el pícaro cobrará su venganza. Otro personaje de la literatura española que ejemplifica lo señalado es Pablo Penáguilas, el ciego de *Marianela* de Benito Pérez Galdós. Su ceguera, presente desde su nacimiento, es el único pesar de su padre Francisco Penáguilas, quien se esfuerza por ofrecerle lo mejor de sus riquezas y heredades. Pablo, pese a su falta de visión, se deleita con las maravillas de su entorno, pues cuenta con la

ayuda de un lazarillo, “la Nela”, quien disminuye, en parte, los problemas que su condición podría generarle. “La Nela” es para Pablo pilar fundamental de la relación que establece con su entorno hasta el momento en que Teodoro Golfín, un famoso oftalmólogo, expulsa el mal de la ceguera de Pablo y deja al descubierto la verdad de la idealizada imagen que Pablo había forjado de su lazarilla. Este hecho marca además el desenlace fatal de “la Nela”, quien no resiste la idea de que Pablo por fin descubra su ruinosa apariencia.

También existen algunos textos que, además de rescatar las cualidades particulares que toda discapacidad visual trae al sujeto y a la relación con el entorno, transforman estas cualidades en capacidades. En estos textos se prescinde total o parcialmente del que puede ser considerado como un modelo referencial (el real) y se vuelca a la pura ficción literaria. Es lo que revelan, por ejemplo, los ciegos de *El país de los ciegos* de H. G. Wells a partir del perfeccionamiento sensible de los sentidos, que funda su nueva especie.

Existen casos especiales en que estos atributos son llevados a extremos inesperados. Esto permitirá que, en algunos casos, el personaje ciego adopte cualidades místicas, radicalmente superiores. La ceguera, por una parte, impide acceder a la información visual, pero, por otra parte, otorga acceso a otros planos de la realidad que están velados para el sujeto “normal”. Se pasa de la oscuridad a una iluminación interna que revela los secretos de una realidad que no se ofrece a la visión normal. La ceguera, en este sentido, constituye un verdadero “status fulgurante”, un estado privilegiado frente a un universo que metafóricamente se encuentra “cegado” por las apariencias de lo visual. Pensemos, por ejemplo, en el personaje Tiresias, quien pese a su ceguera exhibe cualidades proféticas que permitirán, en *Edipo Rey*, develar la verdad de los intrincados hechos que

rodean su vida o a Ulises, en *Odisea*, cumplir con su destino heroico y no olvidar la ruta de regreso a Itaca. También, siguiendo otra vía de representación, los personajes ciegos se alejarán de lo que consideramos la norma “moral” y se vincularán de modo paradigmático con lo que Paul Ricoeur define como mal moral, aquello por lo que la acción humana es objeto de imputación, acusación y reprobación (Ricoeur, 2006: 24). Es así que en la construcción de los personajes ciegos converge la incomprensión y la ignorancia, pero también, con particular fuerza, lo deshonesto, escandaloso, malicioso, indigno, reprochable. Los personajes ciegos se ubican así al margen del poder o en directo conflicto con él. Es allí donde, en palabras de Michel Foucault, se tornan visibles: “Vidas que son como si no hubiesen existido, vidas que sobreviven gracias a la colisión con el poder que no ha querido aniquilarlas o al menos borrarlas de un plumazo, vidas que retornan por múltiples meandros azarosos” (Foucault, 1996: 127). Un ejemplo de lo que señalo se puede apreciar en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, donde la experiencia de la ceguera se transformará paulatinamente en experiencia del horror ante la incertidumbre que produce el no ver. La comunidad de ciegos confinados a un circuito, donde es el propio poder el que los deja al margen, destaca por las precarias condiciones de vida y por las demostraciones que realizan de las bajezas a las cuales es posible recurrir para sobrevivir. Pareciera ser que este choque con el poder libera en ellos lo más execrable de su humanidad. Este hecho, además de determinar el destino de los protagonistas de la novela, permite evidenciar una perspectiva de la ceguera que podría ser aislada, pero que enigmáticamente otros autores destacan y exploran con vehemencia. Es el caso del poema XCII de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire. Dicho poema, titulado “Los ciegos”, describe a los ciegos como seres espantosos, terribles, ridículos e insertos en una negrura infinita:

Contéplalos, alma mía, son en verdad espantosos,
semejantes a maniqués, vagamente ridículos,
terribles, singulares como los sonámbulos;
arrojan dardos no se sabe dónde sus órbitas tenebrosas (2007: 134).

La vinculación de los personajes ciegos con lo abominable, lo detestable y en definitiva con el mal no es un hecho aislado. Son múltiples los textos que siguen esta perspectiva. Resulta sugestivo, por lo mismo, estudiar los posibles sentidos de la relación entre ceguera y mal. Este vínculo misterioso ha seducido a numerosos escritores, quienes han visualizado en el personaje ciego una profundidad que difícilmente puede compararse a la de otros personajes. Es el mal, sin embargo, el que hace de esta profundidad un abismo, oscuro y tenebroso, que transforma al personaje ciego en una potencia demoníaca.

Dos escritores latinoamericanos se inscriben en la tradición literaria que explora el diálogo entre los personajes ciegos y el mal: Ernesto Sábato y Roberto Bolaño. La hipótesis que plateo propone que el Mal se encuentra cifrado en sus personajes Allende (*El túnel* de Ernesto Sábato), la Ciega (“Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato) y Maciste (*Una novelita lumpen* de Roberto Bolaño). Éstos personajes, profundamente enigmáticos y contradictorios, poseen cualidades sorprendentes que nos hacen recordar a Tiresias, pero también otras que nos recuerdan a los ciegos de Saramago y Baudelaire, y que revelan una inclinación clara de los personajes al mal. Para la comprobación de la hipótesis planteada se proponen los siguientes objetivos:

1. -Realizar una aproximación al personaje ciego en las ficciones literarias que permita comprender la figura del ciego como fenómeno literario.

2. -Examinar las cualidades de los personajes ciegos, las que permiten comprenderlos como individuos excepcionales que revelan una clara inclinación hacia el mal.

3- Demostrar a partir del análisis de la transgresión presente en los personajes que éstos constituyen “cifras” del mal, portadores de una carga maldita que los hace colisionar con la norma.

4- Analizar brevemente la inclusión del personaje ciego en las artes visuales, a partir del análisis de las pinturas de Pablo Picasso, pertenecientes a su período azul, y un cómic de Alberto Breccia, que ilustra el “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato. Se busca así generar una instancia reflexiva que nos permita iluminar los alcances de un fenómeno que trasciende lo literario.

En el primer capítulo, denominado “Algunas reflexiones sobre el mal”, se realiza un acercamiento teórico a las principales perspectivas en torno al mal. Se comenta la perspectiva bíblica del origen y la visión del mal como ruptura de la alianza con Dios, para luego centrarse en las perspectivas más importantes e influyentes del pensamiento filosófico, donde se destacará la perspectiva de Immanuel Kant, referida a la voluntad como lugar originario de lo bueno y de la maldad; la de Hegel, referida al mal como un producto del querer (Kant), necesario para el progreso de la humanidad; la de Rudiger Safranski, quien comprende el mal como el precio que se debe pagar por la libertad; y la de Paul Ricoeur, quien define al mal como algo inherente a la vida y como una realidad que depende de nuestra moral. También se expone el pensamiento filosófico de Jean Baudrillard a partir del comentario de algunos de los textos donde aborda el problema del mal. Este autor destaca la inseparabilidad entre bien y mal y la tensión que se genera entre

ambos. Michel Foucault confirma, desde nuestra lectura, que los textos de la *infamia* revelan la emergencia del fulgor de la parte maldita, teorizada por Baudrillard. Georges Bataille, ya situado en el acontecimiento literario, destaca la irrupción del mal en la literatura y advierte que una forma aguda del mal es lo que la literatura expresa. Por último, Deleuze y Guattari permiten acceder a la naturaleza fluida y mutante del mal.

En el segundo capítulo, denominado “El personaje ciego en las ficciones literarias”, se realiza un acercamiento al personaje ciego a partir de la teoría literaria de Alfonso Reyes, quien nos permite comprender al personaje ciego como fenómeno literario. Posteriormente, se hace referencia a autores que han analizado su presencia en la literatura, entre los que destaca Juan Cruz Mendizábal, quien realiza un análisis del personaje ciego en la literatura hispánica, que le permite dividir en seis categorías las maneras en que el invidente actúa frente a la realidad. Esta división permitirá obtener las primeras evidencias de la diversidad de perspectivas en torno a la ceguera, la versatilidad de las funciones y cualidades atribuibles al personaje y la distancia que se establece entre el personaje literario y su modelo referencial. También Enrique Pajón Mecloy indaga en la inclusión del personaje ciego en la literatura; reconoce en ellos un valor simbólico que, en muchas ocasiones, incide en que se aleje de la norma y se incline hacia la perversidad. Kenneth Jernigan, por su parte, plantea que no existe una visión unitaria de los ciegos en la literatura y que debe buscarse una perspectiva que coincida con la realidad. A partir de su análisis, y de los principales temas y motivos asociados a la presencia de los personajes ciegos en la literatura, será posible sostener que existe un *elemento añadido* que singulariza al personaje ciego en la literatura: el mal.

En el tercer capítulo, titulado “Crítica precedente”, se realiza una revisión de investigaciones vinculadas con las obras de Ernesto Sábato y Roberto Bolaño, así como también con el diálogo entre ceguera y mal. Si bien son muchas las investigaciones centradas en los autores y sus textos, no se encontró evidencia del estudio específico de la problemática abordada. Es posible destacar, sin embargo, que autores como Daniuska González y Alexis Candia han reconocido en la obra de Roberto Bolaño una inclinación hacia visiones específicas de la maldad (González, 2003), que ha llevado al autor a convertir parte importante de sus novelas en un recorrido por lo siniestro, el frenesí sádico y la violencia (Candia, 2006).

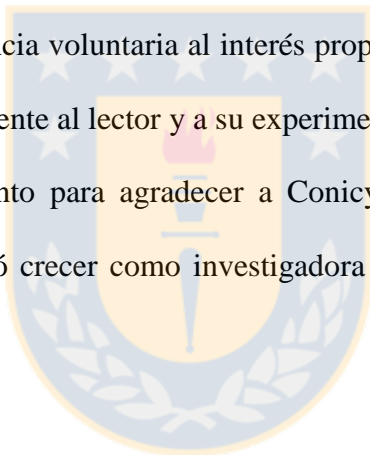
En el cuarto capítulo, denominado “Allende, la Ciega y Maciste: Cualidades excepcionales”, se examinan las cualidades que estos personajes presentan en cada uno de los textos, que exceden la norma y los sitúan como individuos excepcionales. Se analiza cómo el personaje ciego asume roles que contradicen la percepción habitual de la ceguera. Además, se presentan las evidencias del lugar que los personajes ocupan en relación a su colectividad, que los determina como alteridades radicales. También, se estudian las cualidades que aproximan a los personajes a lo grotesco (Wolfgang Kayser y Mijail Bajtín) y los desplazamientos y agenciamientos propios de su condición, que radicalizan su condición de alteridad.

En el siguiente capítulo, denominado “El personaje ciego y las artes visuales: diálogos y reescrituras”, se analiza la inclusión del personaje ciego en las artes visuales, a partir del análisis de las pinturas de Pablo Picasso pertenecientes a su período azul y un cómic de Alberto Breccia, que ilustra el “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato. Este

cruce permite generar una instancia reflexiva que busca iluminar un fenómeno que desde lo literario, trasciende y tiene su propia versión en las artes visuales.

En el siguiente capítulo, denominado “Ceguera, mal y soberanía”, se analiza el concepto de *transgresión*, proveniente de la teoría de Georges Bataille. Se demuestra a partir del análisis de la transgresión presente en los personajes que éstos constituyen “cifras” del mal, portadores de una carga maldita que los hace colisionar con la norma. También, se explica a partir de la idea de soberanía de Bataille cómo las escrituras de Ernesto Sábato y Roberto Bolaño constituyen la demostración de un poderío directamente vinculado con el mal “cifrado” al interior de los textos, que alude a una superioridad que revela en los autores una renuncia voluntaria al interés propio. Es de esta manera como los textos se abren incondicionalmente al lector y a su experimentación.

Aprovecho este momento para agradecer a Conicyt por el gran apoyo brindado estos años, lo que me permitió crecer como investigadora y finalizar con éxito esta tesis doctoral.



CAPÍTULO 1

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL MAL

El problema del mal ha constituido para el ser humano una inquietud y un desafío que pueden fijar sus orígenes en el mismo punto donde surge la conciencia de sí mismo y de su entorno. La primera aparente certeza que se nos brinda respecto del mal es que constituye un fenómeno que puede ser más fácilmente abordado y comprendido si se considera al bien como su opuesto. Se fija así un sistema polarizado donde el bien y el mal se enfrentan en una lucha que no admite avenencias, sólo un triunfador y un derrotado. De modo ideal, se piensa que el bien, asociado a la belleza, la bondad y la armonía, debe ser ese triunfador y el mal, asociado a la fealdad, el egoísmo y lo desagradable, lo derrotado. Este pensamiento, que pareciera ser una buena estrategia de acercamiento a la problemática del mal, complejiza aún más su comprensión, si consideramos que la idea del bien, al igual que la idea del mal, no exhibe una perspectiva unívoca. Víctor Vacas Moras escribe:

El Mal, así como el Bien, son abstracciones de difícil sistematización y topografía incierta. [...] Cada sociedad ha desarrollado significaciones más o menos precisas, aunque nunca concretas y mucho menos estáticas, de lo que ellos representan y significan. Pese a que cada colectividad los pretende esencialmente perdurables, formas continuas representantes de un comportamiento apropiado o repudiado, la diacronía a la que están sujetos todos los conceptos y formas culturales hace del Mal o del Bien definiciones cambiantes, difícilmente definibles si no es dentro de un marco socio-temporal sincrónico y determinado. En este sentido, siendo ideas subjetivamente aprehensibles, incluso en el seno de un mismo grupo y en un momento concreto se puede hallar una disparidad en su comprensión y explicación (2008: 196).

Si no es posible que podamos definir unívocamente el mal, es claro que podemos destacar algunas de las perspectivas más importantes, atingentes a esta investigación.

Si como primera tarea nos proponemos indagar en el origen del mal, una referencia inevitable es la teología. En la *Biblia*, el relato del *Génesis*, cuya redacción se sitúa hacia el siglo X antes de Cristo, asigna, aparentemente, la responsabilidad del mal en el mundo al hombre. Según el proyecto de Dios, el hombre y la mujer fueron llamados a formar una sola carne, unión esencial y sustancial que en sus inicios sería una relación armoniosa y perfecta. Sin embargo, algo muy oscuro provoca la pérdida de esa relación y conduce a la maldición y al desamparo: la tentación. Aunque, como señala Ciorán, desde una perspectiva filosófica, la maldición sería anterior a la tentación:

La maldición que nos abruma pesaba ya sobre nuestro primer antepasado, mucho antes de que se interesara por el árbol del conocimiento. Si estaba insatisfecho de sí mismo, más lo estaba aún de Dios, al que envidiaba sin ser consciente de ello; llegaría a serlo gracias a los buenos oficios del tentador, auxiliar más que autor de su ruina (2003: 10).

El árbol prohibido es el signo de obediencia que Dios ha creado como condición de permanencia en el Edén. El mandamiento divino y la prohibición constituyen la única base para diferenciar entre el bien y el mal. Pero la serpiente sabe que el hombre es débil y proclive a caer. El fruto prohibido se presenta ante los ojos de Eva como apetecible y excelente para lograr sabiduría. La pretensión de ser como Dios, pero sin Dios, se presenta fascinante. Hay implícito en este hecho un malestar sin el cual no se podría explicar la facilidad con que se cede a la tentación. Según Ciorán, en el hombre “se manifestaba ya esa ineptitud para la felicidad, esa incapacidad para soportarla que todos hemos heredado” (2003: 11). El hombre, por lo tanto, rechaza la felicidad y desde entonces la busca sin encontrarla; aunque la encontrara, no podría adaptarse a ella. Ciorán agrega: “Si el hombre hubiera tenido la menor vocación hacia la eternidad, en lugar de correr a lo desconocido, hacia lo nuevo, hacia los estragos que entraña el apetito del análisis, se habría contentado

con Dios, en cuya familiaridad prosperaba” (2003: 13). La tentación, pues, era inevitable; la seducción, extraordinaria. La inocencia da paso a la conciencia. Dios como referencia última de lo humano que se extiende hacia el Otro es comunicación por antonomasia. Según *Génesis* I, 28, las primeras palabras de Dios a la pareja humana son mandamientos, los mandamientos de multiplicarse y de dominar el mundo; es decir, de relacionarse íntimamente con el otro y con el mundo. La tentación, sin embargo, es el cese de esta relación. El hombre y la mujer comen del fruto prohibido y con ello, según lo advertido por Dios, se abren sus ojos y como dioses se hacen conocedores del *bien* y el *mal*:

Sí, ahora saben algo que antes ignoraban: que están desnudos, en sentido propio y figurado. Lo que conocen es la superficie de las cosas, su mera materialidad, no su interior o su sentido, tampoco su referencia. Están centrados en sí mismos, incapaces en lo sucesivo de toda auténtica comunicación (LaCoque, 2001: 40).

La desnudez indica no solo debilidad, sino también disponibilidad, apertura a cualquier posibilidad, tanto al bien como al mal. La desnudez de Eva no era vergonzosa frente a la desnudez de Adán, y a la inversa. Pero algo cambia:

Pero cuando hay otra desnudez que interfiere, entonces toda desnudez se vuelve ocasión de vergüenza. La tercera parte sostiene, por así decir, un espejo para que cada cual se mire en él y lo que antes era apertura hacia el otro se convierte ahora en retirada hacia el uno mismo (LaCoque, 2001: 37).

Se da paso a una ruptura que promueve una separación con el Otro: “Consiste ésta en vivir de acuerdo con las normas que se da uno mismo, lejos del Otro y de cualquier otro, es decir, adoptando un criterio de juicio centrado totalmente en el yo” (LaCoque, 2001: 41). El hombre se convierte en *individuo*, es decir, fractura y fisura del ser. El mal se manifiesta en el hombre como egoísmo del yo e imposibilidad de encuentro con el Otro. El proyecto original se resquebraja y las principales funciones y actividades humanas quedan afectadas como consecuencia. El trabajo no será sinónimo de creación, sino una actividad

esclavizante y tortuosa; el parto se dará con dolor. Alejados por la voluntad de Dios, sin futuro, sin esperanza, abandonados al proceso natural de la vida y a su fin que es la *muerte*. La distancia con Dios pareciera permitir que el mal penetre con mayor fuerza en la vida del hombre.

Los hombres tienen, según LaCoque, el sentimiento ilusorio de que pueden configurar el mundo mejor que Dios. Lo que consiguen es una distorsión de lo dado, incapaces de reconocer aquello que es bueno para ellos. Su supuesto “ver” se transforma en una precaria miopía. La ruptura con Dios es radical. Se introduce un elemento perturbador: *El pecado humano*. El pecado es considerado como aquello que hiere la naturaleza del hombre y atenta contra la solidaridad humana. Corresponde a una palabra, un acto o un deseo contrarios a la ley eterna, en palabras de San Agustín. Es la evidencia del mal en la tierra, de su poder de corrupción y su dominio. Los Diez Mandamientos son, para la fe judeo - cristiana, las leyes que permitirían el retorno del hombre al lugar de origen, desde el cual fue expulsado. El cumplimiento de estos mandamientos confirmaría la victoria del bien sobre el mal en la tierra, pero también es necesario considerar que se presentan como única alternativa, pues constituyen la única opción para evitar la condenación:

De manera que cualquiera que quebrante uno de estos mandamientos muy pequeños, y así enseñe a los hombres, muy pequeño será llamado en el reino de los cielos; mas cualquiera que los haga y que los enseñe, éste será llamado grande en el reino de los cielos (Mt, 5: 19).

A partir de lo señalado es posible observar que las sagradas escrituras exhiben una perspectiva culposa del origen del mal. Su comienzo está marcado, en la mayoría de las exégesis, por un acto de desobediencia de un hombre que se deja seducir por el alucinante resplandor de la sabiduría. El hombre es, por lo tanto, el único responsable de las

pesadumbres que surgen como consecuencia de este acto y de la instalación definitiva del mal en la tierra. Esta perspectiva durante mucho tiempo constituyó la única posibilidad de pensar el mal y el punto de partida para muchos estudios que indagaron en las cuestiones fundamentales de la existencia humana, como los desarrollados por Santo Tomás de Aquino. Si bien el pensamiento occidental se sustenta en los aleccionadores relatos de la *Biblia* judeo - cristiana (y en la mitología griega), hoy esta perspectiva resulta insuficiente, pues prevalece la sensación de que la teodicea es inapropiada:

Si pensamos en ésta en un sentido amplio, como un intento de encontrarle alguna “justificación” al mal y al sufrimiento inútil que vemos a nuestro alrededor, podríamos decir con Emmanuel Levinas, que actualmente vivimos en una época posterior al “fin de la teodicea” (Bernstein, 2005: 16-17).

En palabras de Carl G. Jung el pueblo cristiano ha llegado a un callejón sin salida, la cristiandad dormita y hace siglos que olvidó revitalizar sus mitos. Los relatos han enmudecido y han dejado de dar respuesta a nuestras preguntas.

La cristiandad sigue sin contestar a la antigua pregunta gnóstica “¿de dónde proviene el Mal?” y la cauta insinuación de Orígenes de la posible redención del mal sigue siendo calificada como herética. Hoy nos vemos obligados a reformular esta pregunta pero seguimos con las manos vacías, desconcertados y confusos y ni siquiera podemos explicarnos que - a pesar de la urgencia con la que lo precisamos - no existe ningún mito que pueda ayudarnos (cit. en Zweigg, 2011: 245).

Ante la incertidumbre, señala Richard Bernstein, se ha forjado una retórica del mal que oscurece y bloquea el pensamiento serio sobre el sentido del mal: “Se usa el mal para acallar al pensamiento y para demonizar lo que nos negamos a entender” (Berstein, 2005: 13). El mal, en este sentido, se transforma en un complejo amasijo donde converge el misterio, el temor y la ignorancia. Ante este incierto panorama la filosofía, desde la antigüedad, ha iluminado caminos posibles recurriendo a la Ética, la Moral o la Política para producir un acercamiento a la *idea* del mal, aunque muchas veces y ante la

imposibilidad de racionalizar la problemática, el cristianismo seguirá constituyendo una alternativa válida de comprensión¹.

En Platón encontramos algunos atisbos que, como señala Silvestre Manuel Hernández en “Notas sobre la configuración del mal en Platón” (2008), no obedecen directamente a una reflexión sobre el mal, sino más bien corresponden a enunciaciones con valor de contraejemplo acerca del bien. Para Platón el problema del mal está unido a la noción del error particular e individual, a la ignorancia que determina que el individuo imperfecto no posea la ciencia y no se suscriba a lo substancial de la vida (Bien). El mal, siguiendo esta idea, es para Platón una *privación* del bien. También, señala, no puede existir en la realidad pura, sino únicamente cuando hay alguna “mezcla” (en los “mixtos”) (Ferrater, 1964:120).

La tesis del mal como *privación* será retomada por Santo Tomas de Aquino (1224-1274), quien afirma que el mal tiene que ser una *privación*, pero no una generalizada sino determinada. La perfección del universo exige que haya desigualdad en las cosas, para que todos los grados de ser o de bondad puedan ser apreciados: “puede decirse, por ejemplo, que hay mal cuando hay en general una privación de orden” (Ferrater 1964: 120).

Con la llegada de la ilustración, que instala una nueva forma de racionalidad y una nueva concepción de la naturaleza, se establece un nuevo modelo de pensamiento que permitirá la apertura a nuevos caminos en el análisis del problema del mal, ya distanciados de los preceptos teológicos. El filósofo prusiano Immanuel Kant (1724-1804) no sólo será el más importante de los filósofos ilustrados del siglo XVIII, sino además quien inicia un pensamiento que hasta hoy mantiene su vigencia. Richard Bernstein en *El mal radical*

¹ Sigo, en este momento, los análisis y conclusiones de *El mal radical* (2005) de Richard Berstein.

(2005) hace lectura de sus principales argumentos. Me sirvo de su texto para continuar. Kant señala a la voluntad como lugar originario de lo bueno, pero también como lugar originario de la maldad. Por consiguiente, considera que el bien y el mal hacen referencia a las *máximas* de la volición humana. En su filosofía moral la religión presenta una perturbadora ambigüedad, relacionada con su concepción del mal. Para Bernstein, la visión kantiana de la moral, presupone que somos agentes dotados de la capacidad de elegir libremente si obedecemos o no lo que nos dicta la ley moral. La *Willkür*, nombre que le da a la capacidad de elegir entre alternativas, no es intrínsecamente ni buena ni mala; más bien, es la capacidad gracias a la cual escogemos libremente máximas buenas o malas. También, no son las inclinaciones naturales lo que constituye el origen del mal, por lo cual los seres humanos son plenamente responsables por las máximas buenas y malas que adoptan. En este sentido, no hay pecado original ni maldad, así como tampoco hay una bondad moral original. Todos los pecados se originan en una (libre) *Willkür*. Bernstein observa que en *La religión dentro de los límites de la razón* (1969), publicado originalmente en 1793, Kant insiste en que el mal también se origina en la libertad, en el libre albedrío. Se rechaza con ello la idea de que nacemos moralmente buenos y nos corrompemos, como también que nacemos intrínsecamente malos, de que somos pecadores y que, por lo tanto, no podemos huir del pecado. Se confirma que los humanos no pueden escapar de la propensión al mal (propensión constitutiva de su especie), lo que constituye una predisposición o *Anlage* que difiere de la disposición o *Gesinnung* que se adopta por libre elección.

Richard Bernstein lo explica de manera muy clara:

No es que ‘elijamos’ la disposición en un momento específico. No obstante, nuestra disposición es el producto de decisiones morales libres que tomamos y de máximas que adoptamos. No nacemos moralmente buenos o malos; nos *volvemos* moralmente buenos o malos en virtud de las decisiones que tomamos (2005:46).

Kant introduce en el estudio fenomenológico del mal la noción de *mal radical*, que define como propensión (Hang) puramente ligada a la corrupción de la voluntad, que se elucida en no hacer lo que el deber manda, no obedecer la ley moral. Para Bernstein es presumible que Kant introduzca el concepto de “mal radical” con la intención de explicar por qué (desde un punto de vista práctico) nos desviamos de la ley moral. La respuesta proviene de nuestra propensión innata al mal. Nuestra voluntad estaría corrompida de raíz. Los seres humanos, que son conscientes de la ley moral, a veces se desviarían (libremente) de ella. Este pensamiento resulta ser trascendental y justifica la importancia de Kant a la hora de abordar las diferentes perspectivas del mal.

Richard Bernstein señala que podemos encontrar ciertos ecos de lo señalado por Kant en Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831), aunque esos ecos se presentan complejos, ya que el propio filosofar de Hegel parte de las visiones y distinciones kantianas y manifiesta visiones divergentes de la relación entre religión y filosofía. Aunque Hegel plantea sus afirmaciones de forma distinta a Kant, en lo sustancial coincide con él en que no hay nada intrínsecamente malo en nuestras pasiones e inclinaciones naturales. Como Kant, Hegel también afirma que el mal sólo surge del querer. En consecuencia, para Hegel, los animales, las plantas y las piedras no son malos, pues el mal acontece en la esfera de la ruptura o escisión; es la conciencia de un ser individual que se opone a la naturaleza externa y a lo objetivo (realidad). Es gracias a esa oposición y separación que el mal encuentra su

lugar. Ser malo, por lo tanto, implica una singularización de una forma que separa al hombre de lo universal, que es lo racional, las leyes, las determinaciones del espíritu.

Según Hegel, el estallido del mal es necesario en el progreso de la humanidad, y esconde tras de sí una anticipación de la superación del mal. Sin embargo, esta superación no elimina o suprime lo que supera: lo superado se conserva siempre, aún en forma alterada, de lo cual se deduce que el mal nunca es (o puede ser) eliminado del todo.

Hannah Arendt (1906-1975), filósofa alemana, retomará el concepto de *mal radical* para referirse a los crímenes perpetrados en los campos de concentración nazis. Aunque no explica en qué consiste la “radicalidad” de ese mal señala que es “un mal absolutamente incastigable e imperdonable que ya no puede ser comprendido ni explicado por los motivos malignos del interés propio, la sordidez, el resentimiento, el ansia de poder y la cobardía” (1999: 680). En todo caso, al referirse a Kant insinúa una discrepancia importante: mientras que el *mal radical* designa en Kant una perversión que podemos entender como una resultante del desvío, el mal radical al que Arendt se refiere no es racionalizable. También, en su tentativa de comprender lo que desafiaba la comprensión y que operaba bajo la lógica de la dominación totalitaria, Arendt estudió las características básicas de la vida: espontaneidad, natalidad, acción, libertad y pluralidad. El intento totalitario de eliminar cada una de ellas, señala, hace superfluos a los seres humanos y los transforma en otra cosa, en menos que humanos. Arendt niega la idea de que el mal tenga una profundidad o dimensión demoníaca. En los monstruosos crímenes, señala, no existen las intenciones malignas. Estamos en presencia de lo que ella denomina la *banalidad del mal*: es el mal por el mal.

Rüdiger Safranski, en *El mal o el drama de la libertad* (2002), reúne parte de su pensamiento y también el de otros autores que fijan como eje central de la cuestión del mal la libertad humana. El mal no se encuentra entre los temas a los que podamos enfrentarnos con una tesis o con una solución del problema. En realidad, no es ningún concepto; es más bien un nombre para lo amenazador, algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar:

Le sale al paso a la naturaleza, allí donde ésta se cierra a la exigencia de sentido, en el caos, en la continuidad, en la entropía, en el devorar y ser devorado, en el vacío exterior, en el espacio cósmico, al igual que en la propia mismidad, en el agujero negro de la existencia (Safranski, 2002: 14).

Safranski ilumina un camino a través de las experiencias en torno al mal y de la reflexión sobre éste. Su camino comienza con algunos relatos del origen, con mitos que hablan sobre las catástrofes del principio y sobre el nacimiento de la libertad. Hace referencia a algunos relatos procedentes de la mitología griega y de la *Biblia* que conformarán la evidencia del despertar del hombre a la conciencia de la libertad. Haciendo referencia al relato del pecado original y la existencia del árbol prohibido, plantea que lo sorprendente de la prohibición es que contiene una contradicción pragmática misma, ya que crea el conocimiento que ella prohíbe. Además, advierte, cuando Dios dejó a libre disposición del hombre la aceptación o la conculcación del mandato, le otorgó el don de la libertad, que convertía al hombre en semejante a Dios:

Cuando la conciencia de la libertad entra en juego, la inocencia paradisíaca queda atrás. Desde ese momento existe el dolor originario de la conciencia. La conciencia ya no se agota en el ser, sino que lo rebasa, pues ahora contiene posibilidades, un horizonte sumamente seductor de posibilidades (Safranski, 2002: 22).

En la historia del pecado original somos testigos del nacimiento del “no”, del espíritu de la negación. La prohibición de Dios fue el primer “no” en la historia del mundo.

El nacimiento del no y de la libertad están estrechamente anudados. Con el primer “no” divino, como agasajo a la libertad humana, entra en el mundo algo funestamente nuevo, pues ahora también el hombre puede decir “no” a la prohibición, la rechaza y la pasa completamente por alto. La consecuencia, además, será que puede decirse “no” a sí mismo.

Es necesario destacar algo que Safranski apunta: en el relato del pecado original el diablo no desempeña todavía ningún papel. El mal está instalado en el hombre, pertenece y tiene sus fundamentos en el *drama de la libertad humana*.

En ese antiguo relato sobre los comienzos encontramos una antropología del mal: el hombre ha sido el causante del propio mal, con el que se encuentra a través de una larga y confusa historia. Sea lo que fuere el mal en particular, ha entrado en el mundo por mediación del hombre (Safranski, 2002: 29).

El mal es el precio que debemos pagar por la libertad. Esta es su gran tesis, que traspasa las diversas perspectivas a las que recurre para apoyar su planteamiento.

La libertad humana, pues, sigue siendo enigmática. El pensamiento humano no ha logrado nunca deshacerse de este problema. Los sistemas filosóficos, la religión y la moral existen porque la libertad humana es inventiva, y a la vez necesita un soporte al que vincularse. La pregunta que se hace el autor es qué puede emprenderse con esa libertad si no ha vencido la dinámica de las cosas y se está a punto de “arder en llamas” por la propia civilización. Si se piensa que Dios hizo al hombre a su semejanza en virtud de la libertad y que éste por medio de la misma libertad escapó de las manos de Dios, existe en la libertad implícito un drama que proviene de la incertidumbre de un super-sujeto llamado “humanidad” que supuestamente puede dirigir las cosas hacia el bien o hacia el mal. Es por ello que la libertad representa un peligro y un evidente riesgo de extravío.

Friedrich Schelling, según Safranski, se sumerge profundamente en el drama de la libertad. El hombre se presenta como un traidor notorio al principio superior de su vida, pero no lo es por razón de una coacción natural, sino en virtud de su libertad. La “angustia de la vida” lo expulsa de su propio centro y la desviación del centro es la traición al espíritu. El hombre huye a la periferia de su esencia, y con ello se transforma en un ser excéntrico. Esta desviación es para Schelling la estructura fundamental del mal.

En el pensamiento de Arthur Schopenhauer se da también un contenido esencial, que es la voluntad universal; pero ésta es para él precisamente el verdugo, el corazón de las tinieblas. El mundo de la voluntad y el mal, señala, se aproximan entre sí hasta coincidir. Contra el mal, el pensamiento es una ayuda, pero no en el sentido de que como introducción a la acción pudiera cambiar fundamentalmente el mundo, sino como alternativa frente a la acción misma. Pensar en lugar de actuar. Este es el programa de Schopenhauer contra el mal (Safranski, 2002: 85).

San Agustín, Schelling y Schopenhauer comparten la idea de que el hombre no sólo vive una naturaleza llena de riesgos, de que no sólo funda sociedades donde la convivencia con sus iguales es peligrosa, sino que además representa un riesgo para sí mismo. No puede regirse por sí mismo. El drama de la libertad lo sobrecarga.

Un autor que recoge parte del pensamiento expuesto y que realiza una importante contribución a la comprensión de la problemática del mal es Paul Ricoeur. Este autor francés tiene como núcleo fundamental de su pensamiento la preocupación por la comprensión del ser humano y la búsqueda que éste manifiesta del sentido de su existencia. Sus análisis procuran siempre tener en cuenta las diferentes perspectivas que puedan existir de un tema, propiciando siempre un diálogo que resulte fructífero para la comprensión del

mismo. Las tres tradiciones que se ven más claramente reflejadas en su pensamiento son la fenomenológica, la existencialista y la hermenéutica. Son estas tres corrientes las que determinan su perspectiva y estrategia para indagar en la problemática del mal. Paul Ricoeur, en su libro *El Mal: Un Desafío a la Filosofía y a la Teología* (2006), señala que pensar el mal implica pensar más de lo que se ha pensado hasta ahora, ya que éste se sitúa en la frontera entre lo cognoscible y lo incognoscible para el hombre. El enigma del mal radica en que comprendemos bajo un mismo término, por lo menos en la tradición occidental, fenómenos tan diversos como el pecado, el sufrimiento y la muerte: “Hasta podría decirse que la cuestión del mal se distingue de la del pecado y la culpa porque el sufrimiento es tomado constantemente como término de referencia” (2006: 23-24). El mal se presenta como la frontera o límite de nuestro conocimiento. Al estar más allá de lo que se puede pensar, se hace necesario usar, según Ricoeur, un lenguaje simbólico que nos permita representar la experiencia del mal, que es el que, por otra parte, han empleado todas las culturas y religiones. Una interpretación filosófica de los símbolos, sin embargo, jamás se convertirá en conocimiento absoluto. El símbolo nos permite vivir y no quedarnos mudos ante la experiencia del mal. En cierta medida, esto justifica la inagotabilidad de los símbolos y nuestra incapacidad para hacernos con el conocimiento absoluto del mal.

El mal es una realidad que depende de nuestra moral. Esta es la base de su filosofía. Se constituye como una naturaleza que acompaña la realidad humana a lo largo de su existencia y que se vincula también al origen inexplicable de todo lo que nos rodea: “porque el mal está ligado al enigma de un surgimiento no integrado entre las simples cosas del mundo y su instalación en el espacio y el tiempo” (Ricoeur, 2006: 13). El mal moral (el pecado) es, para el autor, aquello por lo que la acción humana es objeto de imputación,

acusación y reprobación. La imputación asigna a un sujeto responsable una acción susceptible de apreciación moral. La acusación caracteriza la acción misma como violadora de un código dominante y la reprobación designa el juicio que condena al autor de la acción a quien se le declara culpable y se le castiga. Es aquí donde es posible apreciar la mayor diferencia entre el pecado y el sufrimiento, porque mientras el mal moral (el pecado) es un agente responsable, el sufrimiento enfatiza el hecho de que es esencialmente padecido: “nosotros no lo provocamos, él nos afecta” (2006: 25). Existe, por lo mismo, una diferenciación que, para el autor, es necesario establecer entre *mal cometido* y *mal sufrido*. El sufrimiento se caracteriza como puro contrario del placer, como no placer, es decir, como disminución de nuestra integridad física, psíquica y espiritual. Opone a la reprobación la lamentación “porque si la falta hace al hombre culpable el sufrimiento lo hace víctima: contra esto clama la lamentación” (Ricoeur, 2006: 25). Una causa principal de sufrimiento es la violencia ejercida por el hombre sobre el hombre:

Obrar mal es siempre dañar a otro directa o indirectamente y, por consiguiente, hacerlo sufrir, en su estructura relacional-dialógica-, el mal cometido por uno halla su réplica en el mal padecido por otro (2006: 26).

En este punto de intersección, señala Ricoeur, es donde se hace más agudo el grito de la lamentación, cuando el hombre se siente víctima de la maldad del hombre. El presentimiento de que pecado, sufrimiento y muerte expresan la condición humana en su profunda unidad nos lleva a una zona en que la fenomenología del mal se ve revelada por la experiencia del mal.

Ricoeur se pregunta finalmente ¿Qué hacer contra el mal? A raíz de este cuestionamiento señala: “el mal es ante todo, lo que no debería ser, mas tiene que ser

combatido” (2006: 60). En palabras del autor, en esta vía estaría la solución más efectiva contra el sufrimiento. No debe temerse que el énfasis de la lucha práctica contra el mal haga perder nuevamente de vista el sufrimiento; muy por el contrario: “ya hemos visto que todo mal cometido por uno es mal padecido por otro” (2006: 60). Si se combate el mal, se va por añadidura contra el sufrimiento. Es necesario señalar que el mal no se acaba con la acción, porque “hay una fuente de sufrimiento que está más allá de la acción injusta de unos hombres sobre otros” (2006: 62). Así menciona, por ejemplo, las catástrofes naturales, las enfermedades y epidemias, el envejecimiento y la muerte. En consecuencia: “la pregunta cambia: ya no es ¿por qué? sino ¿por qué yo?. La respuesta práctica deja de ser suficiente” (2006: 62).

Jean Baudrillard es considerado uno de los filósofos más importantes de la postmodernidad. En su pensamiento destaca principalmente la certeza de la primacía de los símbolos sobre las cosas, la “representación de la realidad” que se “sobrepone” a la realidad misma en la sociedad de masas y la “problemática del mal” que estará determinada por las anteriores. Baudrillard publicó un número importante de textos en los cuales aborda este tema, tales como: *La transparencia del mal* (1991), *Contraseñas* (2000) y *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal* (2008). En *La transparencia del mal*, en términos generales, realiza un análisis de la sociedad postmoderna en los ámbitos social, político, económico, sexual, tecnológico y estético, considerando el exceso de liberación que se produce en la modernidad y la simulación que al final surge como consecuencia del vacío inherente a ella. Este vacío se encuentra desbordado por la proliferación infinita de realidades, imágenes, ideas, conocimientos, obras, entre otros, que conlleva a una desvalorización e indiferencia total del propio contenido. El estado actual de las cosas es

posterior a la orgía, momento explosivo de la modernidad y de liberación en todos los campos: político, sexual, de las fuerzas productivas, de las fuerzas destructivas, de la mujer, del niño, de las pulsiones inconscientes, del arte, entre otros. En el vacío que queda luego de la liberación total sólo emerge el estado de simulación, en el que únicamente podemos reestrenar todos los libretos que ya han sido representados. Baudrillard destaca que cuando las cosas, los signos y las acciones están liberados de su idea, su concepto, su esencia, su valor, su referencia, su origen y su final entran en una auto-reproducción al infinito. Las cosas tienden a la disociación y a la contaminación de todas sus categorías, sustitución de una esfera por otra, confusión de los géneros: “así el sexo ya no está en el sexo sino en cualquier parte fuera de él. La política ya no está en la política, infecta todos los campos: la economía, la ciencia, el arte, el deporte” (1991: 14). Cada categoría es llevada a su mayor grado de generalización perdiendo con ello cualquier especificidad y reabsorbiéndose en todas las demás:

Este paradójico estado de cosas que es tanto la realización total de una idea, la perfección del movimiento moderno como su degeneración, su liquidación por su mismo exceso, por su extensión más allá de sus propios límites, puede ser reconquistado en una misma figura: transpolítica, transexual, transestética (1991: 16).

Baudrillard sostiene que lo que estamos presenciando es una semiurgia de todas las cosas a través de la publicidad, los media, las imágenes. Hasta lo más marginal y lo más banal, incluso lo más obscuro, se estetiza, se culturiza, se museifica. Todo esto se traduce, por ejemplo, en la imposibilidad de juzgar lo bello y lo feo: estamos condenados a la indiferencia. Pero más allá de esto, y sustituyendo al placer estético, emerge otra fascinación: una vez liberados lo bello y lo feo de sus respectivas obligaciones, en cierto

modo, se multiplican, se convierten en más bello que lo bello y más feo que lo feo, más real que lo real. Entramos a lo hiperreal (1991: 24).

En este contexto, Baudrillard señala que el poder del anatema, la fuerza de nombrar el mal, se nos ha escapado. La negación del consenso universal sobre todas las cosas le confiere energía al mal, la energía satánica del réprobo, *el fulgor de la parte maldita*.

Así pues, el verdadero problema, el único problema es: ¿dónde se ha metido el Mal? La anamorfosis de las formas contemporáneas del Mal es infinita. En una sociedad que a fuerza de profilaxis, de eliminación de sus referencias naturales, de blanqueamiento de la violencia, de exterminio de sus gérmenes y de todas las partes malditas, de cirugía estética de lo negativo, sólo quiere vérselas con la gestión calculada y con el discurso del Bien; en una sociedad donde ya no existe ninguna posibilidad de nombrar el Mal, éste se ha metamorfoseado en todas las formas virales y terroristas que nos obsesionan (1991: 90).

Para Baudrillard el bien consiste en una dialéctica del bien y el mal. El mal consiste en la negación de esta dialéctica, en la desunión radical del bien y el mal y, por consiguiente, en la autonomía del principio del mal; mientras que el bien supone la complicidad dialéctica del mal, el mal se basa en sí mismo, en la plena incompatibilidad (1991: 149). El bien ya no está en la vertical del mal, por lo que no se pueden considerar como conceptos opuestos y/o excluyentes. Existe, sin embargo, una inseparabilidad del bien y el mal; y, por lo tanto, la imposibilidad de promover al uno sin el otro. Esto es exactamente el *teorema de la parte maldita* (1991: 115).

La ruptura de la balanza negativa, se debe a la dispersión de las energías malditas vinculadas a una simulación y una realidad totalmente entregada a la positividad y a la facticidad, una *transparencia* definitiva. Si la negatividad engendra la crisis y la crítica, la positividad hiperbólica engendraría la catástrofe, por lo cual cualquier estructura que

intente expulsar o exorcizar sus elementos negativos corre el peligro de una catástrofe por reversión total, de la misma manera que cualquier cuerpo biológico que acose y elimine sus gérmenes, bacterias, parásitos, corre peligro de la metástasis y el cáncer, es decir, de una positividad devoradora de sus propias células o el peligro viral de ser devorado por sus propios anticuerpos pues “todo lo que expurga su parte maldita firma su propia muerte” (1991: 115).

El mal goza de una *transparencia* que Baudrillard asemeja al hombre que ha perdido su sombra o se ha vuelto transparente a la luz que le atraviesa y lo ilumina por todas partes, dejándolo indefenso. En los sistemas que el denomina transparentes, homeostáticos u homeofluidos, ya no existe una estrategia del bien contra el mal, sólo queda la del mal contra el mal, la estrategia de lo peor (1991: 75). Ya no un modo fatal de desaparición, sino un modo fractal de dispersión.

En su texto *Contraseñas* el autor retomará la idea de “la transparencia del mal”, que será desarrollada junto a otras quince ideas o conceptos “clave” en los que es posible sintetizar toda su obra. Entre ellos están: el objeto, el valor, el intercambio simbólico, la seducción, el crimen perfecto, el intercambio imposible y la transparencia del mal. Los conceptos son enunciados como “contraseñas” que representan una manera casi iniciática de introducirse en las cosas (sin la pretensión de catalogarlas), proponiendo con ello una perspectiva abierta y panorámica.

En relación a “la transparencia del mal”, señala, cualquier transparencia plantea inmediatamente el problema de su contrario, el secreto, que pertenece a las cosas que jamás serán ofrecidas a la vista, que se comparten en silencio, en un tipo de intercambio diferente de aquél que pasa por lo visible. Entonces se pregunta: cuando todo tiende a irse

al lado de lo visible como ocurre en nuestro universo, ¿qué ocurre con las cosas que antes eran secretas? Todas aquellas cosas que se descubren se convierten en ocultas, clandestinas, maléficas:

Lo que era meramente secreto, es decir, propicio a intercambiarse en secreto, se convierte en el mal y tiene que ser abolido, exterminado. Pero no es posible destruirlas: en cierto modo el secreto es indestructible (2002: 42).

Entonces, si no se puede destruir, se demoniza, y atraviesa los instrumentos utilizados para eliminarlo. Su energía es la energía del mal, que proviene de la no unificación de las cosas. A partir de allí, señala el autor, todo lo que se sustente en la dualidad y disociación de las cosas es considerado el mal. En este sentido, toda la tecnología iría en búsqueda de un estado de cosas unificado que provocaría la expulsión del mal. El mal, agrega, funciona porque de él procede la energía y combatirlo, cosa necesaria, conduce simultáneamente a reactivarlo (2002:44). Esta certeza lleva al autor a cuestionarse incluso el concepto de transparencia:

Este título-“la transparencia del mal”- no es del todo pertinente... Convendría referirse más bien a una “transparición” del Mal que, queramos o no ‘transparenta’ o transpira a través de todo lo que tiende a conjurarlo. Por otra parte, la propia transparencia sería el Mal, la pérdida de todo secreto (2002: 46).

En *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*, libro póstumo donde se retoman varios de los temas que Baudrillard trató a lo largo de su vida, como la teoría de la hiperrealidad, la afinidad insoluble entre el mundo objetivo de las cosas y el mundo subjetivo de la conciencia, el falso fin de la historia y la virtualidad de ciertos acontecimientos, reúne algunas nuevas y sugestivas conclusiones respecto del mal. Para el autor, el mal no tiene realidad objetiva; muy por el contrario, consiste en el desvío de las cosas respecto de su existencia objetiva; consiste en su inversión, en su retorno. El

mal que se puede querer, el mal que se puede hacer y que casi siempre se confunde con la violencia, con el sufrimiento y con la muerte, no tiene nada que ver con aquella forma reversible del mal.

Baudrillard además destaca que existe una inteligencia del mal o también llamado pacto de lucidez. Precisa que el mal es lo inteligente, es él quien nos piensa, en el sentido de que está implicado automáticamente en cada uno de nuestros actos. No es posible que un acto o un lenguaje, sea el que fuere, no tenga una doble cara, un reverso y, por lo tanto, una existencia dual. Esa forma dual es irreductible, indisociable de toda existencia.

La idea del mal como fuerza maligna, como instancia maléfica, como perversión deliberada del orden del mundo, para el autor, es una superstición tenaz. La radicalidad del mal correspondería a la de una fatalidad natural, siempre ligada, además, a la violencia, al sufrimiento, a la literatura y la muerte.

Para Michel Foucault, otro de los autores que hace referencia al mal, el resplandor del mal es claramente perceptible a partir del siglo XVI y XVII en los textos de la *infamia*. Estos textos revelan existencias fulgurantes, personajes oscuros que no están destinados a ningún tipo de gloria, que pertenecen a esos millones de existencias que estaban destinadas a mantenerse al margen del discurso y sentenciadas a no dejar rastro. Estas vidas animadas por la violencia, la maldad, la villanía, la bajeza, la obstinación y la desventura, se singularizan por una especie de grandeza escalofriante y llegan hasta nosotros gracias a su encuentro con el poder, que las ha perseguido sistemáticamente:

El punto más intenso de estas vidas, aquel en que se concentra su energía, radica precisamente allí donde colisionan con el poder, luchan con él, intentan reutilizar sus fuerzas o escapar a sus trampas. Las breves y estridentes palabras que van y vienen entre el poder y esas existencias insustanciales constituyen para éstas el único momento que les fue concedido; es ese instante lo que les ha proporcionado el

pequeño brillo que les permitió atravesar el tiempo y situarse ante nosotros como un breve relámpago (Foucault, 1996: 124-125).

Al no haber sido nadie en la historia, al no haber intervenido en los acontecimientos o no haber desempeñado ningún papel importante, únicamente tienen existencia en las palabras. La literatura constituyó, por lo tanto, un espacio en que las relaciones del discurso, del poder, la vida cotidiana y la verdad se encuentran entrelazadas de un modo nuevo. Desde el siglo XVII Occidente vio nacer toda una “fábula” de las vidas oscuras. Nace así un lenguaje que hace aflorar lo que permanecía oculto, lo que no debía salir a la luz.

En el momento en el que se pone en funcionamiento un dispositivo para obligar a decir lo “infimo”, lo que no se dice, lo que no merece ninguna gloria, y por tanto lo “infame”, se crea un nuevo imperativo que va a construir lo que podría denominarse la ética inmanente del discurso literario de Occidente (1996: 136-137).

Se buscará captar lo más oculto, lo que cuesta más trabajo decir, lo más prohibido y escandaloso. La literatura se orientará así a buscar lo cotidiano más allá de sí mismo y a traspasar los límites. Este hecho exigirá que la literatura ocupe un nuevo lugar:

Consagrada a buscar lo cotidiano más allá de sí mismo, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal o insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos, a hacer decir lo inconfesable, tendrá por tanto que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos hacer recaer sobre ella, la carga del escándalo, de la transgresión, o de la revuelta (Foucault, 1996: 137).

La literatura se abre a lo abyecto y en esta apertura se vuelve ella misma abyecta al no respetar los límites y las reglas. Lo abyecto, señala Julia Kristeva, está emparentado con la perversión. No abandona ni asume interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe. El escritor, fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y, por ende, pervierte la lengua. Kristeva identifica en la escritura de Joyce un acercamiento a aquello que se escapa a la palabra y que se revela

como primordial, imposible: lo excluido, lo fuera de sentido, lo abyecto. La obra de Celine, al igual que la de Baudelaire, Lautréamont, Kafka, Bataille, Sartre, posee la obstinación destructora que las define como un ejemplo posible de lo abyecto. Su crudeza, proveniente de la catástrofe mundial de la Segunda Guerra, nos muestra hasta qué punto es posible avanzar en aquello que es el poder de fascinación del horror.

Esta literatura, la literatura, es la codificación última de nuestra crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y más graves. De allí proviene su poder nocturno: “la gran tiniebla” (Angèle de Foligno). De allí su compromiso permanente [...]. De allí también el relevo de lo sagrado que ella constituye y que, por lo mismo por lo que nos han abandonado pero sin dejarnos tranquilos, convoca a los charlatanes de todos los horizontes de la perversión (Kristeva, 2006: 278).

La literatura, por lo tanto, no es una resistencia última sino un develamiento de lo abyecto. Una descarga y un vaciamiento de la abyección, el lugar elegido por el mal, donde éste encuentra su sitio y las energías que lo revitalizan. En *La literatura y el mal* (1957) Georges Bataille examina las evidencias del mal en la literatura, mediante una revisión de las escrituras de Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Kafka y Genet. Sus obras nos confirman que el mal, una forma aguda del mal, es efectivamente lo que la literatura expresa: “La literatura no es inocente y, como culpable, tenía que acabar al final por confesarlo” (1981:19). Pero no se trata de una simple cartografía de textos, temáticas y personajes asociados al mal. El texto sin duda esconde tras de sí una profundidad abismante que altera el modo de ver y pensar la literatura y se dirige a desentrañar su “sentido” (1981:19).

En el capítulo dedicado a Emily Brontë señala que entre todas las mujeres esta escritora tuvo una profunda experiencia del abismo del mal, llegando hasta el límite de su

conocimiento. Respecto de su exitoso libro *Wuthering Heights* (*Cumbres borrascosas*), publicado en 1846 y considerado un clásico de la literatura inglesa, Bataille señala que el mal, encarnado en el libro de Brontë, aparece quizá bajo su forma más perfecta. La invención de Heathcliff sorprende y constituye una paradoja para Bataille, quien lo percibe como un personaje, creado por una escritora joven y sin experiencia, tan perfectamente entregado al mal. Esta paradoja le lleva a plantear que el mal no es sólo el sueño del malvado, sino que de algún modo es también el sueño del bien, es decir, surge allí donde el bien parece marcar su exclusiva presencia. Bataille agrega: “hay en *Wuthering Heights* un movimiento comparable al de la tragedia griega, que el asunto de esta novela es la transgresión trágica de la ley” (1981: 26). La literatura es así la única que podría poner al desnudo el mecanismo de la transgresión de la ley, independientemente de un orden que hay que crear. La transgresión que la literatura exhibe no obliga al cumplimiento de la ley o a seguir el camino del bien (como lo hace la tragedia del Evangelio): “Al ser inorgánica, es irresponsable. Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo” (Bataille, 1981: 29). Se dirige al individuo aislado y perdido, a quien sólo le concede algo en el instante: es solamente literatura. El mal, además, ya no es el principio que se opone de forma irremediable al orden natural, como lo es dentro de los límites de la razón.

En el capítulo dedicado a Baudelaire, Bataille examina la relación entre el mal y la poesía de Baudelaire. Tomando como base el texto *Las Flores del Mal*, concluye que el mal, que fascina al poeta, es indudablemente “el mal”, puesto que la voluntad, que no puede querer más que el bien, no participa para nada en el texto. Desgarramiento, negación de sí, nostalgia de lo que no se posee, implican para Bataille un rechazo de la

responsabilidad y un individualismo que relaciona con el estado de ánimo obstruido del poeta.

En el capítulo dedicado a Michelet y su obra *La Bruja*, Bataille señala que lo que sensiblemente guiaba a Michelet era el vértigo del mal, una especie de extravío. Bataille sostiene que el abismo del mal atrae, independientemente de las ventajas que se deriven de las malas acciones. A propósito de este texto Bataille concluye que la humanidad persigue dos fines, uno de los cuales es negativo y consiste en conservar la vida (evitar la muerte); el otro, que es positivo, consiste en incrementar su intensidad, lo que varía según sea mayor o menor la libertad. La intensidad, señala Bataille, puede ser definida como el valor y la duración del bien. Este valor coincide con el bien y a veces coincide con el mal: “El valor se sitúa más allá del Bien y el Mal, pero aparece bajo dos formas opuestas, una vinculada al principio del bien y otra al del mal” (1981: 62).

En el capítulo dedicado a William Blake, una de las cosas que Bataille reconoce es que en la vida y en la obra de este escritor sorprende su *presencia* en todo lo que el mundo propone. No existe en la obra de Blake nada seductor, sencillo o feliz que él no haya invocado, pese a que su obra estaba cargada de horror. En sus frases poéticas encierra una mayor carga de sentido: el acuerdo del hombre con su propio desgarramiento y con la muerte, con el movimiento que ella precipita. Es Blake quien supera todos los contrarios al intentar celebrar las bodas entre el Cielo y el Infierno. Del amor al odio, de la Libertad al Derecho y al Deber. Los opuestos devuelven al lector, por un instante, la vida en su energía originaria: “el horror de sus poemas mitológicos está en ellos para liberar, no para aplastar:

se abre al gran movimiento del universo. Apela a la energía, jamás a la depresión” (1981: 80).

Al aludir a Sade, Bataille señala que éste, al excluirse de la humanidad, no tuvo una ocupación más que la de enumerar hasta el agotamiento las posibilidades de destrucción del ser humano y esta misma enumeración interminable, aburrida, tenía la virtud de extender ante él el vacío, el desierto al que aspiraba su rabia. Se atrevió a mirar sus estados de desenfreno y éxtasis cara a cara, fue el primero que dio expresión razonada a su incontrolable frenesí. Su imaginación ha llevado hasta lo infame el desorden y el exceso. Es de esta manera como, al igual que en el sacrificio, se libera de una violencia que podría destruirle.

De la reflexión en torno a la obra de Proust, Bataille llega a interesantes conclusiones respecto del mal y su complementariedad con el bien:

El Mal parece que puede ser captado, pero sólo en la medida en que el Bien es su clave. Si la intensidad luminosa del Bien no diera su negrura a la noche del Mal, el Mal dejaría de ser atractivo. Esta verdad es difícil. Hay algo en ella que irrita al que la escucha. Sin embargo, sabemos que las cosas que más afectan a la sensibilidad proceden de contrastes. (1981: 108).

Además afirma que lo recíproco es cierto: si no tuviéramos ansia del bien, el mal nos proporcionaría una sucesión de sensaciones indiferentes. El bien y el mal son así complementarios, pero no son por ello equivalentes (1981: 109).

En el capítulo dedicado a Kafka y Genet, Bataille examina el tema de la soberanía. Concluye que producir una obra literaria no puede ser más que una *operación soberana*. Esta operación, que para Julia Kristeva “umbilica” el goce de los hombres y mujeres, permite hacer historias del mal para no sucumbir a él. Bernard Sichère en su libro *Historias*

del Mal confirma esta postura y afirma que cada época inventa sus propios protocolos, sus propios códigos, para afrontar y a la vez exorcizar esa región que él designa como el enigma del mal. Sichère asigna una responsabilidad muy importante al escritor, quien parece ser el único capaz de comprender la compleja naturaleza del mal que no solo se instala en su comunidad sino además en el contexto literario. Es, al parecer, el único capaz de encausarlo y con ello evitar su dispersión total:

El escritor piensa en el mal, acecha el mal que anida en el seno de su comunidad y propone sus propios exorcismos a esa comunidad virtualmente infinita de sus lectores, pero en primer lugar a sus contemporáneos. Esta posición muy singular que ocupa el escritor hace de él un testigo irremplazable y más que un testigo aún, lo convierte en alguien que discierne las figuras del mal dispersas en el seno de su comunidad, en alguien en suma que carga sobre sí el peso del mal difundido en todas partes para ponerlo en música y en pensamiento (Sichère, 1996: 225).

Pensar el mal es sin duda un desafío. Requiere, por parte del escritor, un brío especial que le permita el ingreso a una zona que además de ser compleja, se presenta misteriosa, inestable, cambiante y fluida. La naturaleza móvil y fluida del mal no es una idea sin precedentes, recordemos que para Platón el mal existe cuando hay alguna “mezcla” y que para Santo Tomas de Aquino obedece a una privación de orden. Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (1997) confirman esta idea. Si bien estos autores no hacen una reflexión directa del enigma del mal en sus textos, varios de los conceptos que desarrollan contienen ideas que hacen referencia a la naturaleza fluida del mal, entendido como desquiciamiento del orden establecido. Entre ellos, por ejemplo, el concepto de *devenir*. Según Deleuze y Guattari, el *devenir* corresponde a un tipo de alianza, de pacto que no obedece a una correspondencia de relaciones. Es “una elección maléfica, puesto que en la manada hay un ‘preferido’, y una especie de contrato de alianza, de horrible pacto con el preferido” (1997:

240). El *devenir*, señalan, no opera por semejanza o imitación, no es una evolución o al menos no una por descendencia y filiación. Es más bien una involución, forma de evolución que se hace entre heterogéneos, pero deja de ser una evolución filiativa hereditaria para ser más bien comunicativa o contagiosa.

Son muchas las perspectivas que podrían incluirse en esta aproximación a la problemática. Considero que lo revisado constituye el universo más significativo para la investigación planteada. Recoge perspectivas diversas que, pese a sus diferencias, permiten establecer puentes y construir una visión basada en la complementariedad de diversos puntos de vista. La teología y la filosofía constituyen referencias innegables, si consideramos que cada una entrega una posibilidad distinta de comprensión. La *Biblia* me permitió un acercamiento al origen y a la aparente responsabilidad humana del mal en el mundo. A partir del mandato y la prohibición se constituye la primera base para diferenciar el bien del mal. De allí también surge la idea del hombre como único responsable de permitir el ingreso del mal en su vida. Esta misma certeza es la que manifiesta Platón y es a lo que directa o indirectamente harán referencia el resto de los autores citados. Es lo que podemos confirmar con Kant, cuando señala a la voluntad como lugar originario de lo bueno y también como lugar originario de la maldad. La libertad del hombre de elegir alternativas (*Willkür*) confirma que los humanos no pueden escapar de su propensión al mal. Hegel agregará que el mal es el momento dialéctico necesario en el desarrollo progresivo de la humanidad, lo cual sin duda, si lo conectamos con lo que señala Kant, conduce a pensar el mal como un aspecto trascendental en la vida del hombre e incluso como un requisito para su existencia. La visión del Paul Ricoeur establece que el hombre es el responsable de permitir que el mal ingrese en su vida, pero pone énfasis en que esa

responsabilidad está determinada por la moral. Su concepto de mal moral, aquello por lo que la acción humana es objeto de imputación, acusación y reprobación, y la diferenciación que éste establece entre *mal cometido* y *mal sufrido* sin duda constituyen un aporte para comprender las diferentes aristas de la misma problemática.

Jean Baudrillard y Michel Foucault, sin duda, nos ayudan a visualizar las manifestaciones del mal en la era posmoderna y su relación con el discurso y el poder. La semiurgia de todas las cosas a través de la publicidad, los media, las imágenes, lleva a una negación que, en palabras de Baudrillard, le confiere energía al mal. Esta energía es la que vitaliza las infinitas metamorfosis del mal y le permiten gozar de una permanencia infinita, pues permite su dispersión. El mal como energía fluida afecta en particular a la literatura y las evidencias son expuestas por Georges Bataille en *La literatura y el mal* y por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*, a partir del análisis de diferentes autores y textos que demuestran un parentesco innegable con el mal.

Pensar el mal, como señalé anteriormente, es sin duda un desafío, pues requiere el ingreso a una zona que además de ser compleja, se presenta misteriosa, inestable, cambiante y fluida (Deleuze y Guattari). Los autores y textos analizados en este capítulo constituyen una selección relevante para los fines de esta investigación.

CAPÍTULO 2:

EL PERSONAJE CIEGO EN LAS FICCIONES LITERARIAS

El personaje ciego no es inusual en las ficciones literarias. Piénsese, por ejemplo, sólo en *Edipo Rey* de Sófocles, *Lazarillo de Tormes* (Anónimo), *Marianela* de Benito Pérez Galdós, *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, *Risa en la oscuridad* de Nabokov, *La luz que se extingue* de Rudyard Kipling, *El país de los ciegos* de H. G. Wells, *La isla de los ciegos* de Maurice Maeterlinck, *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, etc. A este corpus debemos incorporar los textos en estudio: *El túnel* e “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato y *Una novelita lumpen* de Roberto Bolaño. No deja de ser llamativa la diversidad de géneros, épocas y autores incluidos en la lista anterior. Es un hecho que existe una presencia importante y transversal del personaje ciego en la literatura, pero esta transversalidad no siempre es sinónimo de una “unidad de perspectiva”, pues pese a contar con un “modelo referencial” (el real) éste no determina las cualidades finales del personaje. Cada escritor crea al interior del texto literario un universo diferente que, como señala Alfonso Reyes en *Teoría Literaria*, se distingue por su indiferencia del suceder real y su suficiencia en el suceder ficticio. Por ello, señala, la literatura no puede ser considerada como un muestrario o un reflejo fiel de la realidad. Si bien puede comenzar desde un ajuste con el suceder real, poco a poco se va distanciando y va progresando en el terreno de lo literario. Este progreso está determinado por la *intención* y el asunto de la obra, ambos materia del escritor. La *intención*, señala Reyes, es una postura o rumbo psicológico que sin duda, y dependiendo del autor, le otorga cualidades particulares a la obra y a los personajes. La literatura, agrega Reyes, puede o no referirse a un suceder real, pero a la literatura tal

experiencia no le importa como dato de realidad sino por su valor atractivo, que algunos llaman significado. Lo señalado confirma la imposibilidad de comprender a los personajes ciegos como un reflejo fiel de lo real y también como un producto exclusivo de la ficción literaria. La cercanía con el modelo tiene un valor seductor que sirve a un propósito mayor y oculto tras la *intención*.

El proceso mental del historiador que evoca la figura de un héroe, el del novelista que construye un personaje, pueden llegar a ser idénticos; pero la intención es diferente en uno y en otro caso. El historiador dice que así fue, el novelista que así se inventó. El historiador intenta captar un individuo real determinado. El novelista, un molde humano posible o imposible (Reyes, 2005: 43).

Un molde, en el ámbito práctico, cumple la función de patrón, de matriz, desde la cual algo se construye y permite que ese algo adquiera sus cualidades. Su principal característica es su carácter efímero, pues, ya cumplido su objetivo, generalmente se prescinde de él. Siguiendo esta idea, es posible deducir que el personaje literario, y en particular el personaje ciego, emerge a partir de un proceso donde el novelista extrae desde su entorno un molde posible o imposible con el que intentará captar ciertas cualidades de su modelo. El resultante de ese molde, es un modelo que si bien puede relacionarse con un referente real constituye una forma absolutamente nueva, no tan sólo en apariencia, sino en esencia, porque el proceso que le ha dado origen es radicalmente nuevo. También es necesario considerar que hay muchos factores que pueden incidir en el proceso de moldaje y que van a determinar las cualidades de un modelo final. De la misma manera que es posible en la práctica agregar algunos aditivos en el proceso para otorgarle una cualidad específica a la pieza final, es posible que exista un elemento adicional que le otorga a los personajes, y específicamente al personaje ciego, su carácter particular. Este elemento que

denominaremos *elemento añadido* es analizado con detención por Mario Vargas Llosa en su libro *La orgía perpetua* (1975). En este texto realiza un análisis de la obra *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. En él hace referencia a las relaciones entre ficción y realidad en la novela. Señala que el punto de partida de la novela es la realidad real, la vida misma, pero este material nunca es narrado “exacto”, es siempre “transfigurado”, “bordado”:

El novelista añade algo a la realidad que ha convertido en material de trabajo, y ese *elemento añadido* es la originalidad de su obra, lo que da autonomía a la realidad ficticia, lo que la distingue de la real (Vargas Llosa, 1975: 147).

Vargas Llosa identifica así la presencia de un elemento que determina la realidad de la obra y que marca la distancia entre el objeto ficcional y la realidad desde la cual emerge.

La materialidad del mundo ficticio es consecuencia de una adulteración, perpetrada por la palabra, de esos objetos, personas, sentimientos, acciones, pensamientos e incluso palabras (Vargas Llosa, 1975: 149).

El instrumento mediante el cual opera esta adulteración o *transfiguración* es el estilo. Este estilo que puede estar dado por un frenesí descriptivo, como él lo identifica en *Madame Bovary*, no es un fin en sí mismo, sino un procedimiento del que se vale el narrador para deshacer la realidad y rehacerla distinta.

En la realidad ficticia, según Vargas Llosa, hay inversiones de sustancias. Se da paso a una humanización de las cosas, una cosificación de los hombres, mujeres - hombres y hombres - mujeres. *El elemento añadido*, agrega, no procede exclusivamente del tema y los personajes; también de la manera en cómo la historia es narrada. La estructura temporal de una novela es siempre factor principal del *elemento añadido*, porque el tiempo ficticio no es jamás idéntico al real. De otro lado, los datos que conforman la realidad ficticia no proliferan espontáneamente: son contados por alguien. Para Vargas Llosa el narrador no sólo es responsable del tiempo ficticio sino también de las palabras que describen los

lugares y las cosas, es quien establece los lineamientos de la trama y la ruta por la cual marchará la historia. El *elemento añadido* es detectado por el lector en función de su propia experiencia de la realidad y, como ésta es cambiante, el *elemento añadido* es también cambiante, según los lectores, los lugares y las épocas. También depende del autor y su *intención* (Alfonso Reyes): “Cada novelista recrea el mundo a su imagen y semejanza, corrige la realidad en función de sus demonios” (Vargas Llosa, 1975: 148). Ello hace que cada personaje se constituya en un entramado complejo, en un universo distinto y misterioso. Esto se identifica con claridad en los personajes ciegos. Allende, la Ciega y Maciste, quienes poseen cualidades particulares que los distinguen del resto de los personajes. Bajo una aparente normalidad, dada por un encuentro de los personajes con la realidad, fulguran cualidades que parecieran explicarse a partir de un encuentro del personaje con la ficción. Sin embargo, estas cualidades no son sólo un producto de la imaginación creadora. Se evidencia en los personajes una *intención* de establecer un territorio donde el mal, como *elemento añadido*, encuentra su lugar. Esto hace que los personajes en estudio persistan en lo oscuro, maligno y enigmático alejados de las sobrentendida percepción de su condición. Constituyen lo radicalmente contradictorio y son poseedores de una intensidad maligna y una potencia demoniaca que difícilmente se explican sin la certeza de que existe en ellos algo más allá de un simple agregado ficticio. Es así que Allende, la Ciega y Maciste requieren, para quien intenta su comprensión, un acercamiento cuidadoso y atento, pues son personajes complejos y de gran profundidad. Esto puede ser considerado como una constante en un gran número de personajes ciegos, lo que ha motivado a que muchos investigadores centren su atención en ellos y propongan,

desde perspectivas diversas, estudios donde se aborden como tema. Gran parte de los estudios críticos generados entregan tipificaciones y clasificaciones.

Juan Cruz Mendizábal, en *Luces y sombras: el ciego en la literatura hispánica*, realiza un análisis del personaje ciego basado en la revisión exhaustiva de textos provenientes de las literaturas hispánicas. El personaje, señala, obedece a un fenómeno que se repite con mucha frecuencia en la literatura hispánica, clásica y contemporánea. Cruz analiza las características de los personajes y el rol que éstos cumplen al interior de los textos, y hace dialogar su análisis con el que otros autores han realizado para producir interesantes conclusiones. Los ciegos que él examina son denominados “especiales”, porque considera que son poseedores de un componente que los dota de un mensaje y de un objetivo determinado. Este componente que Cruz intuye es sin duda alguna el *elemento añadido* que determina su lectura como faros de navegación, maestros de vida, rayos de luz que penetran en la oscuridad de la vida o bien, críticos de su propia situación (Cruz, 1994: 22-23).

Cruz agrupa a los ciegos en seis categorías:

-1° Grupo: El ciego, lazarillo de videntes

En este grupo incluye al *Lazarillo de Tormes*, a la ciega del “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato y *Luces de Bohemia* de Ramón del Valle-Inclán. Este grupo destaca por la constante de la enseñanza. Los ciegos son presentados como guías o maestros que conducen a un despertar que permite el enfrentamiento con una realidad desconocida. Cruz escribe:

El ciego de este grupo es maestro y guía de lo sórdido, o en lo sórdido; guía de lo encubierto de lo esperpéntico, que es lo que no vemos, porque no queremos ni nos

interesa. Una vez que entramos en la sutil red del ciego no podemos ya escapar de su influencia ni de su constante adoctrinamiento (1994: 24).

-2° Grupo: Los ciegos y el otro yo

Tres obras constituyen el segundo grupo: *Marianela* y *Misericordia* de Benito Pérez-Galdós y *Rosas artificiales* de Gabriel García Márquez. El personaje ciego no es solamente maestro y guía, sino que penetra en el interior del vidente y ve con mucha mayor precisión los valores que el vidente es incapaz de distinguir y comprender. En el texto leemos:

No es ya su única misión advertir la presencia de una realidad oculta para los videntes, sino penetrar en el interior de las conciencias y sacar a relucir las intenciones, virtudes y bondad ocultas en la luz de las apariencias. Urgen estos ciegos a que seamos sinceros. Obligan estos ciegos a que no juzguemos lo aparente como lo único real. Insisten estos ciegos en darnos el otro lado de la verdad, que, aunque quijotesco a veces, no por eso es menos real (1994: 25).

-3° Grupo: Ceguera místico-religiosa

En este grupo toma como base los ejemplos de San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola. En la ceguera religiosa o fe ciega incluye *La venda* de Miguel de Unamuno, cuyo personaje principal considera “la venda” como el único camino para acercarse a su padre y reconocerlo. El personaje revela que las personas pierden muchas cosas por el hecho de poder verlo todo. Esta declaración, en palabras de Cruz, puede ser el resumen de la realidad de los ciegos literarios, místicos o religiosos.

Conforme se cierran los ojos a las realidades que penetran por las ventanas de los ojos, se abren otras ventanas que dan a otras realidades difíciles de palpar y comprender para los que no creen más que en lo que dejan de percibir nuestros ojos (1994: 26).

-4° Grupo: Ceguera social: realidad crítica

En este grupo incluye a *La de Bringas*, novela de Benito Pérez Galdós donde el lector se coloca en una cómoda butaca para presenciar el acontecer de un ciego, oportunamente enceguecido, mientras que simultáneamente se subleva su esposa, única forma de liberación temporal. La ceguera se nos muestra de modo físico en el propio Bringas y psicológico en Rosalía, quien se ve “enceguecida” por el afán de ostentación:

La ceguera de Bringas es un paréntesis en la vida de Rosalía, paréntesis necesario para librarse de la tacañez de su marido y saborear las dulzuras y agreces de la vida libre (Cruz, 1994: 169).

Junto a la ceguera de Bringas también incluye a los ciegos de Camilo J. Cela en *Historias de España*, específicamente en la primera parte titulada “Los ciegos”, donde el autor hace una labor “artística” de descripción de los orígenes de las cegueras, a la vez que una crítica de la sociedad enceguecida, empezando por las autoridades del pueblo que gozan del espectáculo en el que los ciegos son el hazmerreír de la concurrencia: “crítica de una sociedad vidente pero ciega o enceguecida por influencias o directrices que les impide, les niega, la capacidad de ‘ver’” (Cruz, 1994: 28).

-5° Grupo: El ciego y la protesta por sus derechos

Este grupo reúne a los ciegos que protestan desde su ceguera, siendo críticos de su situación y de la sociedad que los rodea. La protesta va dirigida directamente a los mismos ciegos, pero va más allá de ellos y constituye una crítica al hombre. Aquí con Buero Vallejo, señala el autor, se ingresa al “reino de los ciegos”, donde no es el personaje ciego el que en medio de los videntes reclama la atención de un mundo distinto al nuestro. Somos nosotros los que ingresamos de lleno en la vida real del ciego, en su sociedad limitada, sus

angustias, sus ansiedades y sus protestas. En *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio* los ciegos no nos revelan una realidad distinta. Lo que hacen, a partir de sus protestas, es abrir nuestros ojos y tocarnos con el corazón (Cruz, 1994: 203). Hacen ver la ilusión, la lucha que supone romper con cualquier limitación.

-6° Grupo: La ceguera tradicional y la experimentación de la ceguera

En este último grupo el autor incluye a *Santa*, novela de Federico Gamboa, el cuento “Cambio de Luz” de Leopoldo Alas y *Cuando llegue el día* y *Cuando llegue la noche* de Joaquín Calvo Sotelo. Se presenta al ciego como un invidente normal, tradicional y con todas las características propias asociadas a la condición. Sin embargo, en el transcurso de ciertos acontecimientos un “cambio de luz” afectará la perspectiva referente a la ceguera, la cual irá modificándose, pasando de una percepción de la condición como una desventaja a la experimentación del gozo de no ver.

Enrique Pajón Mecloy es otro de los investigadores que ha centrado su atención en los personajes ciegos y ha propuesto desde su perspectiva un estudio conducente a explorar el entramado complejo que los configura. En *El ciego como figura literaria* (2013), realiza un estudio de los personajes ciegos en la literatura, su simbolismo y su sentido. Su exploración se inicia en lo netamente literario; en el prólogo identifica al ciego como una figura literaria de carácter profundo, que está más allá de los acontecimientos de la realidad, en una trascendencia que es profundamente humana. Pajón aborda el sentido de su inclusión en la literatura y examina varios ejemplos, como la ceguera en la *Biblia*, las cegueras del rey ciego de Dhritarashtra, Tiresias, Edipo y la herencia de Sófocles en *La vieja sirena* de José Luis Sampedro, entre otras. El autor reconoce en los personajes ciegos un valor simbólico, ya que considera que el no ver de los ciegos constituye la mejor manera

de sugerir el no ver del hombre, la incapacidad misma del ser humano para traspasar los límites de nuestro mundo próximo e ir más allá de nuestra inmediatez. Los personajes ciegos, explica, constituyen un recurso excepcional para acceder a la sensibilidad, característica humana que los modos de vida tienden a ocultar: “el arte, por tanto, habla de la limitación humana” (Pajón, 2013: 16). El autor además intuye que la ceguera significa algo más que un motivo ordinario de creación artística: “la ceguera atrae de un modo especial a los literatos, pues no son muchos los cojos, muy escasos los mancos y, lo más sorprendente de todo, la escasez de sordos es notoria” (Pajón, 2013: 18). El ciego se convierte así en una figura propicia para representar la línea reflexiva que ha de llevar al hombre a la cumbre de sus aspiraciones espirituales. En ese proceso es que el personaje ciego se aleja de la similitud con la realidad y la aceptación de la norma, adquiriendo cualidades, muchas veces contradictorias.

El literato, ese creador que crea hombres, cuando los imagina ciegos suele adornarlos con poderes de la carencia y la astucia. Hasta los mismos dioses deben sentirse temerosos y angustiados en presencia de esos seres humanos que no pueden poner el mundo a su servicio (Pajón, 2013: 85).

Pajón intuye la presencia de un *elemento añadido* y reconoce que efectivamente existe en ellos una profundidad maligna y una potencia demoniaca que los funda: “el ciego es así, por circunstancias, un signo claro de la conquista del sí mismo, a veces en el aspecto positivo de lo bueno, a veces en el negativo de la perversidad” (Pajón, 2013: 84).

Otro de los investigadores que ha centrado su atención en los personajes ciegos es Kenneth Jernigan. Desde una perspectiva radicalmente diferente a las anteriores, destacando una postura crítica respecto de los personajes ciegos, escribe “Blindness: is literature against us?”. En este ensayo señala que no existe una visión unitaria de los ciegos en la literatura. Cada texto, cada autor, expone su particular perspectiva de la condición,

llegando en muchas ocasiones a contradecir su modelo y desarrollarse como una figura que goza de cierta autonomía y que nada tiene que ver con su referente. El autor señala que es posible apreciar una desconcertante variedad de imágenes, a menudo conflictivas y contradictorias, no sólo entre las diferentes edades y culturas, o entre las obras de diversos escritores, sino incluso en las páginas de un mismo libro. En un examen más detenido de los principales temas y motivos que están presentes en la literatura, asociados a la presencia de personajes ciegos, Jernigan distingue nueve. A continuación señalo su tipificación e incorporo algunos textos que pueden ayudar a complementar lo que el autor propone:

1- La ceguera como poder compensatorio: Para Jernigan esta visión se remonta a la mitología clásica. Uno de los castigos favoritos de los dioses de la antigua Grecia era cegar, considerando este acto, al parecer, como un destino peor que la muerte. Concluido el castigo, en muchas ocasiones, los dioses terminaban compadeciéndose de la víctima y le conferían dones extraordinarios, como el poder de la profecía o alguna otra habilidad excepcional. Tiresias es un claro ejemplo de ello. En la mitología griega Tiresias era ciego desde joven. Existen diferentes versiones míticas que explican el origen de su ceguera. Entre las más aceptadas está la que señala que su ceguera fue causada por la diosa Atenea en castigo por haberla sorprendido mientras se bañaba o por la diosa Hera tras mediar en una disputa sobre el placer que tenía con Zeus, aunque en ambos casos se señala que como compensación le fue concedido el don de ver el futuro. En *Edipo rey*, Tiresias es ya un anciano adivino ciego cuyas revelaciones conducirán a Edipo a descubrir el misterio que rodea su nacimiento y sus involuntarios crímenes. Tiresias es el encargado de ayudar a Edipo a adquirir conciencia de los crímenes que ha cometido y de la aberración que rodea a

quienes más ama, su esposa e hijos. La ceguera constituye, según se señala en el relato mítico, un castigo, pero también determina una condición privilegiada, que sitúa a Tiresias en un lugar entre lo terreno y lo divino. Para Tiresias la ceguera constituirá un estado privilegiado que le permitirá acceder a escenarios que se encuentran velados para el común de las personas. Esta compensación divina pervive ante el paso de los años y estará presente, por ejemplo, en Sir Arthur Conan Doyle (uno de los novelistas más destacados del siglo XIX, creador de Sherlock Holmes), quien evoca un personaje ciego con algo del talento detectivesco de Holmes, en un libro titulado *Sir Nigel* (1906). A los ejemplos de Kenneth Jernigan podemos agregar el de Jorge de Burgos de *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco, quien es una clara evidencia de la ceguera como poder compensatorio, ya que se le asocia a poderes proféticos; oculta el ansiado segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, supuestamente dedicado a la comedia, la risa y el humor, como efectivos transmisores de la verdad, alrededor del cual giran las muertes que se suceden en la abadía.

2- La ceguera como una tragedia absoluta: La tragedia griega de Edipo juega con el estereotipo de la ceguera como una tragedia total, como una condición llevada a su extremo. Así, en *Edipo Rey* su protagonista opta por la ceguera, tras hacerse consciente de los males que su ignorancia había engendrado. El autocastigo, la ceguera, es considerado merecido ante las atrocidades reveladas y es calificado como “peor que la muerte”. También la literatura del siglo XIX destacará este aspecto. En el libro de Rudyard Kipling, *The Light That Failed* (1890), el autor, señala Jernigan, no pierde la oportunidad de decirnos que la ceguera es peor que la muerte. El héroe, Dick Helder, al enterarse de que ha de quedar ciego comenta que es la muerte en vida. En este punto también podemos situar al pintor Dick Helder de *La luz que se extingue* de Rudyard Kipling, quien empieza a perder

la vista como resultado de una herida de guerra cuando está ad portas de pintar un cuadro que será su obra maestra.

3- La ceguera como locura e impotencia: Esta es la visión del ciego indefenso, que se piensa como loco, tonto, que es engañado, que es ingenuo, que vive en impotencia y que, por ende, provoca risas y burlas. La lectura del ciego como una figura de diversión y blanco de las burlas, señala Jernigan, es sin duda tan antigua como la farsa y la bufonada. En la Edad Media los mendigos ciegos fueron detenidos y equipados con orejas de burro para el deleite de los reyes. Un ejemplo de la impotencia sufrida, a raíz de un embaucamiento de las personas ciegas, se encuentra en la obra de teatro del siglo XVI *Der Euienspiegel mit den Blinden*. Esta es la visión que además exhiben en la historia del arte Francisco de Goya o Pieter Brueghel, el Viejo. En este punto es posible agregar al joven Pablo Penáguilas de *Marianela*, quien feliz, al lado de la Nela, pasea, habla y se deleita, ignorando que la pobre huérfana no es el ser de extraordinaria belleza que imagina. La mujer fea y deforme será revelada a Pablo tras la llegada del oftalmólogo Teodoro Golfín, quien trae la luz a sus ojos y el desprecio para Marianela.

4- La ceguera como la maldad y mal que no se alivia: En la literatura, señala Jernigan, la ceguera no sólo determina el acceso a lo más bajo que es posible experimentar por parte de un personaje, sino también representa la maldad, la encarnación misma del mal en estado puro. Un ejemplo claro, señala el autor, es perceptible en la novela picaresca del siglo XVI, *Lazarillo de Tormes*, donde es dable considerar al anciano ciego como una personificación del mal. Recordemos que el anciano ciego será el primer amo de Lázaro y el que más influirá en su vida, ya que es quien le enseña, por medio de golpes, a ser astuto, malicioso,

tramposo y hasta vengativo. El anciano potencia el aprendizaje de valores negativos en Lázaro y, posteriormente, obtiene la recompensa de su propio actuar, cuando Lázaro se venga engañándolo y haciéndolo chocar contra un pilar: “En *Lazarillo de Tormes*, el ciego es el epítome del conocimiento de picardías, abusos y venganzas” (Cruz, 1994: 49). Otro ejemplo es el viejo pirata "Blind Pew," en *La Isla del Tesoro* de Stevenson. El joven héroe, Jim Hawkins, en el primer encuentro con Pew, siente que nunca vio una figura más terrible. Es el mal encarnado.

5- La ceguera como virtud perfecta: Alternando con el tema de la ceguera como cifra del mal está su cara opuesta: el tema de la ceguera como virtud perfecta. En la base de estos dos estereotipos populares que parecen ser contradictorios, señala el autor, hay una raíz común que es la idea de que la ceguera es un evento de transformación. La ceguera se lee como el producto del pecado y del diablo o de los ángeles y lo divino. El personaje “Melody” de la novela del mismo nombre escrita por Laura Richards se inscribe en este tipo de ceguera.

6- La ceguera como castigo por el pecado: Un tema antiguo y cruel en los archivos de la ficción, señala Jernigan, es la noción de la ceguera como castigo por el pecado. El ejemplo más patente es Edipo, quien se cegó como castigo por el incesto. Edipo, por medio de este castigo, plasma la exorcización de lo instintivo (el mal), cuando daña sus ojos y posteriormente se exilia. Al grupo de Jernigan podemos agregar al personaje Albinus de *Risa en la oscuridad* de Nabokov, quien queda ciego tras sufrir un accidente, un castigo a la altura de sus propios actos. El autor despoja, de esta manera, a su protagonista de cualquier posibilidad de salir del oprobio en el que voluntariamente se ha metido. Y es entonces que

queda a merced de su entorno. Su falta de visión, además, potenciará la impotencia mencionada en el punto tres, ya que la mujer que lo acompaña lo irá despojando progresivamente de todo su dinero.

7- La ceguera como anomalía o deshumanización: La ceguera, señala Jernigan, también en innumerables ocasiones será considerada como una especie de extrañamiento del mundo de la vida y las relaciones normales. Por ejemplo, en el cuento “Ellos” de Rudyard Kipling, donde el autor describe a una mujer que ama a los niños, pero “por supuesto” no puede tener hijos propios ya que es ciega, categoría que sólo le permite alegrarse con unos misteriosos niños fantasmas.

8- La ceguera como purificación: La ceguera como una especie de rito de purificación, que lleva el carácter humano hacia la pureza y la bondad, está muy ligada a la ceguera como castigo por el pecado. Así “Amyas Leigh” en *Westward Ho!* de Charles Kingsley, después de haber sido cegado por un rayo, deja de ser un delincuente y se convierte en un santo. También dentro de esta categoría podemos agregar a Edipo, en *Edipo en Colono*, donde ciego y desterrado llega a Colono, auxiliado por su hija Antígona. Lo hace en cumplimiento de los vaticinios del Oráculo de Delfos, que le había anticipado que era allí donde debía morir. Teseo, rey de Atenas, asegura a Edipo su protección y le promete que será enterrado en suelo ático. Durante sus últimos años de vida, Edipo se prepara para su muerte con una actitud de parsimoniosa sabiduría, como si con el pasar de los años parte de su alma se fuese purificando. El resonar de los truenos de Zeus advierte a Edipo que la hora de la muerte se está acercando. Éste se despide de Antígona e Ismene y muere. Esta muerte es

una muerte hermosa, que evidencia la purificación total de Edipo, la liberación de sus culpas y el acceso del personaje trágico a un plano sagrado.

9- La ceguera como símbolo o parábola: En casi todos los tratamientos simbólicos, señala Jernigan, hay una aceptación implícita de la ceguera como un estado de ignorancia y confusión, de la inversión de las percepciones y los valores normales y de una condición igual o peor a la muerte. En esta categoría el autor sitúa *El país de los ciegos* de H.G. Wells y *El planeta de los Ciegos* de Paul Corey. También, el *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago puede leerse en este sentido, pues la privación de la vista se une a una ceguera mayor, que impide ver lo esencial, bloqueando el sentido. En este punto también podemos situar *La isla de los ciegos* (1890), inspirada por un cuadro de Brueghel, del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck. Refiere a la huida de doce invidentes que se fugan de un asilo acompañados de un viejo cura en casi igual situación. Los personajes de esa obra de teatro eran símbolo de una humanidad ignorante que pone su destino en manos de la Iglesia.

La conclusión a la cual llega Jernigan es que se está en un momento crítico, donde la percepción que se tiene del ciego y de la ceguera dentro de la literatura no ha cambiado con el tiempo. Esta apreciación ha sido la continuación de un pensamiento que se extiende desde los comienzos de la civilización occidental, la cual tiende a representar y a clasificar al ciego como un ser extraño y diferente, dominado por la ignorancia y la confusión y aislado del resto de la humanidad. Existe además una aceptación implícita de la ceguera como un estado de inversión de las percepciones y los valores normales, y de una condición igual o peor que la muerte (1974: 114). La estructura literaria, señala, no es más que un salón de espejos que nos da la espalda, donde emerge un conjunto de imágenes diversas que

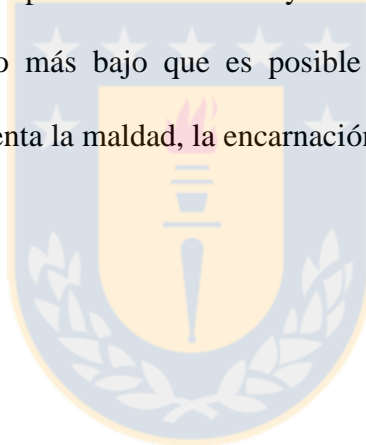
no son exactamente imágenes que coinciden con la realidad. El desafío, indica, sería librar a los ciegos de la ficción y buscar una imagen popular de la ceguera que coincida con la verdad. Esta tarea resulta ser problemática si consideramos que el personaje literario constituye una realidad autónoma, que en ocasiones coincide con la realidad y que en otras puede distar radicalmente de ella.

El análisis desarrollado constituye una aproximación al personaje ciego en las ficciones literarias. Es un hecho que este personaje es una figura profundamente seductora que persiste en la memoria de muchos escritores. Son variados los textos en los cuales es posible rastrear su presencia. Son diversas también las perspectivas que se exponen de una condición que en la literatura se presenta compleja y contradictoria, considerando las sobrentendidas ideas que se poseen de ella. El personaje ciego se distancia del modelo y de la norma para entrar en un terreno donde adquiere cierta autonomía, aunque, como señala Alfonso Reyes, necesita del valor atractivo que le otorga “lo real”. Allende, *La Ciega* y Maciste manifiestan cualidades que pueden resultar desconcertantes, incomprensibles y que, paradigmáticamente, acercan a los personajes a lo oscuro y perverso. Estas cualidades están determinadas por la *intención* del escritor, que le otorga un rumbo particular a las ficciones y que en muchas ocasiones resulta ser una clave de difícil develamiento, principalmente cuando reconocemos en ellos una fulgurante e inagotable energía maligna. Juan Cruz Mendizábal examina las características de los personajes y el rol que éstos cumplen al interior de los textos. Si bien él no reconoce expresamente la presencia de un componente maligno, sí confirma la existencia de un componente que diferencia a los personajes ciegos de los demás personajes, un *elemento añadido* que determina su lectura como faros de navegación, maestros de vida, rayos de luz que penetran en la oscuridad de

la vida o bien críticos de su propia situación. Estos roles son sin duda la más clara demostración de que estamos en presencia de un personaje de máximo valor.

Enrique Pajón Mecloy reconoce en los personajes ciegos un valor simbólico e intuye que la ceguera significa algo más que un motivo ordinario de creación artística. Pajón reconoce al ciego como una figura propicia para representar la línea reflexiva que ha de llevar al hombre a la cumbre de sus aspiraciones espirituales y es en ese proceso que el personaje ciego se aleja de la similitud con la realidad y la aceptación de la norma, adquiriendo cualidades, muchas veces contradictorias.

Kenneth Jernigan por su parte es más concluyente al reconocer que la ceguera no sólo determina el acceso a lo más bajo que es posible experimentar por parte de un personaje, sino también representa la maldad, la encarnación misma del mal en estado puro.



CAPÍTULO 3

CRÍTICA PRECEDENTE

Presento en estas páginas la revisión de los estudios críticos vinculados a los textos literarios examinados.

3.1. Estudios vinculados a la obra de Ernesto Sábato

3.1.1 Helmy F. Giacomán.

A) *Los personajes de Sábato*²

El texto comprende seis artículos, algunos de ellos publicados en distintas revistas de Estados Unidos e Hispanoamérica.

El primero de los artículos, de Jorge García-Gómez, es “La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel”. García-Gómez plantea que la eficacia de la novela *El túnel* radica fundamentalmente en la unidad de conciencia del protagonista, quien, por medio de una serie de conexiones, va globalizando las tres temporalidades: presente, pasado y futuro. Para García-Gómez el tiempo vivido por Castel es un tiempo en el que los acontecimientos no suceden de forma lineal, sino que en un entrecruzamiento entre lo ocurrido y lo presentido, matizado por un pasado irremediable y un anhelante y emocional futuro que configuran, a su parecer, una monstruosa trama.

El segundo de los artículos, de Marcelo Coddou, se titula “La estructura y la problemática existencial de *El túnel*”. Coddou analiza la obra como una novela existencial

² Giacomán, Helmy 1972. *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires: Emecé editores.

apoyándose en numerosas citas y en la doctrina existencial de Sartre, Kierkegaard y Jaspers. En la misma línea de interpretación, y con mayor rigurosidad, se desarrolla otro artículo, de Helmy F. Giacomani, que se titula “La correlación sujeto-objeto en la antología de Jean Paul Sartre y la dramatización fenomenológica en la novela *El túnel*, de Ernesto Sábato”.

Otro de los artículos de interés es el de Fred Petersen, que se titula: “*El túnel* de Sábato: Más Freud que Sartre”. Petersen señala que Castel es un ser incomunicado, existencialista: un personaje muy típico del siglo XX; sugiere que Sábato fusiona en forma muy efectiva a Sófocles y a Freud. Además, “la obra no enfoca solamente la incomunicación del ser humano, sino algo más palpable, una realidad de validez universal en la psicología humana: el complejo de Edipo”. Sin embargo, Marina Gálvez Acero (1972) señala respecto de este estudio que si Castel estuviese condicionado por el complejo de Edipo limitaría el problema de la comunicación hasta hacerlo otro; sería el problema de un hombre concreto, de un hombre con un complejo determinado en su personalidad por efecto del cual no puede establecer una perfecta comunicación con una mujer. Pero este no sería el caso de Castel, ser existencial puro, incapaz de comunicarse por el solo hecho de ser y existir, problema ajeno por completo a esa imposibilidad que pueda dimanar de su oponente, sea éste hombre o mujer, y si es mujer, soltera o casada, fiel o infiel. La incomunicación se produce de todas formas.

Otro de los artículos es el de Thomas C. Meehan: “Metafísica sexual de Ernesto Sábato: tema y forma de *El túnel*”. Este estudio desarrolla dos problemáticas: “Temas y estructura”, “Metafísica sexual”. Según Meehan, el pesimismo es lo fundamental en la

obra, el cual es potenciado por la imposibilidad de comunicación entre los sexos, ya que son radicalmente distintos el hombre y la mujer.

Hélène Baptiste, por su parte, escribe “Análisis estructural comparado de tres novelas: *Sobre héroes y tumbas*, *El túnel* y *El proceso*”. Establece una relación entre Fernando (uno de los personajes principales de *Sobre héroes y tumbas* y autor del *Informe sobre ciegos*) y Castel, para concluir que la primera novela mencionada tiene estructura en abismo: “No sólo los personajes son nudos de relaciones dentro de una misma novela, sino que, más aún, los personajes de una novela anterior se corresponden con los de ésta, dando a la obra una abismal profundidad” (Baptiste en Giacoman, 1972: 170). En un análisis comparado de las relaciones sujeto-objeto, en *Sobre héroes y tumbas* y *El túnel*, llega a la conclusión de que en las dos novelas, y también en *El proceso*, el sujeto y el objeto son la misma persona: Fernando, Castel y K, respectivamente. Posterior a ello, Baptiste pasa al estudio de la relación temática de las tres novelas, llegando a la conclusión de que la búsqueda es el tema principal. Además de ello postula que en las tres novelas se expone la incomunicabilidad, la degeneración y el asesinato-suicidio, estableciéndose una relación sintagmática entre el tema de la búsqueda y la degeneración.

B) *Homenaje a Ernesto Sábato*³

Este texto reúne varios artículos centrados principalmente en el estudio de *Sobre héroes y tumbas*:

-“La novela total: un diálogo con Sábato” de Fernando Alegría.

³ Giacoman, Helmy 1973. *Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Anaya-La Américas.

- “*Sobre héroes y tumbas*: interpretación literaria y análisis estructural” de Angela Dellepiane.
- “La teoría del ser nacional argentino en *Sobre héroes y tumbas*” de Marcelo Coddou.
- “Monadología y Gnosis” de Luis Wainerman.
- “*Sobre héroes y tumbas*: de los caracteres a la metafísica” de Emilse Beatrío Cersósimo.
- “Ernesto Sábato y la literatura argentina de hoy” de Manuel Durán.
- “*Sobre héroes y tumbas*” de Abelardo Castillo.
- “Sábato informa sobre ciegos” de Carlos Catania.
- “Ernesto Sábato” de Riccardo Campa.
- “Un ensayo de Ernesto Sábato: Sobre los dos Borges” de David Lagmanovich.
- “Ernesto Sábato: Síntoma de una época” de Solomon Lipp.
- “Ernesto Sábato y la teoría de la nueva novela” de Iván A. Schulman.
- “Lo arquetípico en la teoría y creación novelística sabatiana” de Doris Stephens y A. M. Vázquez-Bigi.
- “*Sobre héroes y tumbas*: Mito, realidad y superrealidad” de Lilio Dapaz Strout.
- “El dilema del hombre moderno en *Sobre héroes y tumbas*” de Catherine Vera.
- “*Sobre héroes y tumbas*” de Baica Dávalos.
- “Sobre Ernesto Sábato” de Jorge Campos.

Los estudios consideran la creación de Sábato desde diversos enfoques. Algunos se ocupan del lenguaje y la forma, y otros del sentido filosófico, psicológico y sociológico. Señala Giacomani, en el prólogo de este texto, que *Sobre héroes y tumbas* se rige por la ley de las tinieblas profundas del subconsciente y del inconsciente. Busca una especie de intrahistoria del hombre solitario y de un país que se mueve en una especie de contrapunto

que se nutre de la fe en medio de la desesperación, la lealtad y la solidaridad humanas frente a la muerte. Giacomani señala, además, que por medio de la causalidad jungiana, Ernesto Sábato logra re-crear la presencia de un azar objetivo de incomprensible eficacia e intencionalidad.

3.1.2 Julio Forcat

A) “Estudios en torno a *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato”⁴

Este trabajo presenta un análisis que parte del estudio del título de la novela, los títulos de los capítulos, los argumentos, su estructura narrativa y las técnicas narrativas utilizadas en el “Informe sobre ciegos”, considerada por Forcat, como la parte más representativa de la obra. La totalidad de la novela coincide con procedimientos similares utilizados por la narrativa romántica; se emplean procedimientos que hacen converger el pasado y el futuro en el presente, integrando descripciones fragmentarias de situaciones históricas, sociales y políticas. Como conclusiones generales de este estudio, se exponen las técnicas narrativas fundamentales del “Informe sobre ciegos”. Algunas de ellas son:

- a) Ritual de profecía y consumación que contribuye a la estructuración cíclica de la narración.
- b) Visión retrospectiva y preanuncio.
- c) Autenticación, procedimiento destinado a lograr la verosimilitud de la situación fantástica, lo que provoca un efecto de ‘extrañamiento’.

⁴ Forcat, Julio. 1977. “Estudios en torno a *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N° 6. Págs. 125-150.

3.1.3 Marina Gálvez Acero

A) “*Abaddón el exterminador* o la más alta función paradigmática en la narrativa de Ernesto Sábato”⁵

Este estudio, apoyado en algunos ensayos del propio Sábato, está principalmente dirigido al análisis de la novela como género narrativo eminentemente antropocéntrico y a la importancia que Sábato le concede como posibilidad de salvación del hombre. El estudio expone que la novela tiene dos funciones paradigmáticas en opinión de Sábato: Mostrar al hombre en su realidad total (racional y emocional) e intentar salvarlo. El estudio expone como conclusión que Sábato no intenta decir al hombre cómo debe ser, sino cómo es al explicarlo en su propia persona.

B) “Sábato y la libertad (1ª parte: El destino psicológico y biológico a través del “Informe sobre ciegos”)”⁶

El estudio de Gálvez se divide en los siguientes temas: Estructura temática del informe, estructura temporal, el problema del mal: elementos sofocleanos y simbología de la secta y los elementos psicoanalíticos presentes en la obra. Gálvez propone que el “Informe sobre ciegos” constituye una mezcla de elementos sofocleanos-freudianos-surrealistas, todos ya detectados por los críticos, pero nunca analizados con la atención que merecen.

⁵ Gálvez A. Marina. 1973. “*Abaddón el exterminador* o la más alta función paradigmática en la narrativa de Ernesto Sábato”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N° 5. Págs. 275-290.

⁶ Gálvez A. Marina. 1980. “Sábato y la libertad (1º parte: el destino psicológico y biológico a través del informe sobre ciegos)”. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*. N° 9. Págs. 65-102.

3.1.4 Jorge Lagos

A) “El ‘continuum’ en *El túnel* de Ernesto Sábato”⁷

En esta investigación Jorge Lagos analiza la relación amorosa entre Juan Pablo Castel y María Iribarne, teniendo como referencia fundamental el texto *Lecturas de Amor* de Cristóbal Holzapfel (1999), las cinco parejas de conceptos en torno al amor de Octavio Paz, el "continuum" de Zenon de Elea que vincula el concepto a la comprensión racional de lo real y los "interdictos" de Georges Bataille (1992). Propone a partir de la observación de las particularidades de esta relación entre los personajes la manifestación de la experiencia del "continuum", que consiste en salirse de la dis-continuidad, anhelar la continuidad del ser, la persistencia más allá de sí mismo y fusión con el otro, remitiéndonos con ello a una ciclicidad de orden cósmico o divino. Por eso, señala, la profunda y abundantísima simbología del maridaje entre amor y muerte, pues la salida de nuestra individualidad implica la muerte, lo cual ratifica que entre amor y muerte hay una relación indisociable.

3.1.5 Noemí Hernández Muñoz y María del Mar Vique Domene

A) “Estudio comparativo de *El túnel* y *el extranjero*”⁸

Este estudio busca establecer conexiones y diferencias entre *El túnel* (1948) de Ernesto Sabato y *El extranjero* (1942) de Albert Camus, atendiendo a la dimensión filosófica de ambas obras. A lo largo del artículo se desarrollan lo que Muñoz y Vique consideran los temas de mayor relevancia derivados de la concepción existencialista de las

⁷ Lagos, Jorge. 2004. “El ‘continuum’ en *El túnel* de Ernesto Sábato” en *Estudios Filológicos*. N° 39. Págs. 167-178.

⁸ Hernández, Noemí y Vique, María del Mar. 2011. “Estudio comparativo de *El túnel* y *el extranjero*” en *Philologica Urcitana. Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología* (Vol. 5). Págs. 37-63

obras. Las conclusiones a las que arriban establecen que, aunque se tratan los mismos temas y las historias son bastante semejantes, existen notorias diferencias entre ambas novelas. Se plantea que ambos autores plasman dos temas fundamentales: la profunda soledad del ser humano y el absurdo de la existencia. Pero cada uno de estos temas tiene una importancia distinta. Mientras que Camus hace girar su texto en torno al segundo de ellos, Sábato se centra en el primero. Por otra parte, en las novelas resulta destacable la forma en que la filosofía se convierte en literatura. Los autores reflejarían en sus ficciones sus ideas y preocupaciones, pero ninguna de las dos resultaría una mera “novela de tesis”. La literatura no estaría ni en *El túnel* ni en *El extranjero* al servicio de la filosofía.

3.2- Estudios vinculados a la obra de Roberto Bolaño

3.2.1 Juan Carlos Galdo

A) “Fronteras del mal / genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño”⁹

Juan Carlos Galdo señala que en 2666 de Roberto Bolaño se expresa una serie de motivos que ya habían aparecido de manera central en su obra narrativa. El escritor había explorado a fondo el tema del mal (el mal absoluto lo llamó él) en la figura del capitán de la fuerza aérea chilena Carlos Wieder, y también en los personajes de *Estrella distante* (1996), *La literatura nazi en América* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000).

Galdo realiza una revisión de las principales partes de la novela y señala que la explicación de las raíces del mal queda a cargo de Albert Kessler, el criminólogo norteamericano que es invitado a Santa Teresa para instruir a la policía local sobre los asesinos en serie. Dice Kessler a su interlocutor: “Usted dirá: todo cambia. Por supuesto

⁹ Galdo, Juan Carlos. 2005. “Fronteras del mal / genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño”. *Hipertexto*. N° 2. Págs. 23-34.

todo cambia, pero los arquetipos del crimen no cambian, de la misma manera que nuestra naturaleza tampoco cambia” (Bolaño, 2004: 338). En 2666 vuelve a reaparecer esta preocupación por el mal recurrente en toda la obra de Bolaño. Varias de sus consideraciones giran en torno a lo que Georges Bataille llamaría “el verdadero Mal, el Mal puro”, vale decir el sadismo, en el que el asesino, dejando a un lado la ventaja material, goza con haber matado.

3.2.2 Daniuska González González

A) “Roberto Bolaño. El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia”¹⁰

Este ensayo, en palabras de González, trata de construir en la escritura de Roberto Bolaño (1953-2003), a través de un lenguaje muy particular, la *práctica histórica del mal*. El mal histórico en la escritura de Bolaño es un rayo potente que agrede las historias y los personajes, el contexto narrativo mismo. En algunas de las novelas de Bolaño como *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999) y *Nocturno de Chile* (2000) González identifica la estructuración de los rompientes históricos más aterradores, las partículas implosivas que germinan como una aberración sobre la convivencia, el *pathos* que destruye y queda como huella histórica marcada. En la narrativa de Bolaño se respira un aire de ocultamiento, de entramados soterrados del mal. Su escritura textualiza –y expone– todo el proceso interior que transcurre en los destellos históricos de las novelas, los cuales no dejan de alumbrar, en ningún momento, aunque sean tergiversados en una realidad brutal.

¹⁰ González: Daniuska. 2003. “Roberto Bolaño. El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia”, *Atenea* N° 488. Págs. 31-45.

B) “Un asunto tenebroso. La construcción del sujeto literario en Roberto Bolaño”¹¹

En este artículo Daniuska González realiza una aproximación a lo que según ella define la construcción del sujeto literario en Roberto Bolaño. Señala que el trabajo que realiza Bolaño con los sujetos declina hacia visiones específicas de la maldad, que permiten una conformación en gradación del horror, un espectro donde la expresión aguda o insustancial del mal atraviesa diferentes actitudes. Se trata, en palabras de la autora, de engazarlos en un imaginario contemporáneo del mal, en las acciones, los rasgos y los desequilibrios de un espacio y de un tiempo que los han configurado a su semejanza, que no es otra que la del *artificio metódico del desequilibrio, la energía del enmascaramiento*, -para utilizar terminologías de Baudrillard-, la insustancialidad. González agrega que dentro de los modelos de sujetos que Bolaño construye, se produce uno coincidente con el tiempo contemporáneo, con sus vacíos y ese mal característico, metamorfoseado, de prácticas insustanciales. También habla de un escritor fracasado, un sujeto hiriente, en disensión consigo mismo y con su literatura, como si padeciera una enfermedad del yo, sólo interesado en el resultado del proceso creativo que, supuestamente, le proporcionará éxito y fama. Una tipología particular de “monstruo”, movida por la ambición y la medianía de su escritura.

¹¹ González González, Daniuska. 2008. “Un asunto tenebroso. La construcción del sujeto literario en Roberto Bolaño”. *Anales de Literatura Chilena*. N° 10. Págs.165-178.

3.2.3 Alexis Candia Cáceres

A) “2666: La magia y el mal”¹²

El “Paraíso Infernal” es el concepto principal de este artículo, que está fundado en el contrapunto entre la magia y el mal. Si el mal está regido por fuerzas tales como el frenesí sádico, lo siniestro o la violencia, la magia tiene como fuerzas esenciales el erotismo y la épica. Para mostrar los alcances formales de 2666, Candia realiza un estudio sobre la base de la noción de palimpsesto y de nueva novela total. El *Paraíso Infernal* de 2666 está compuesto, sobre todo, por la energía del mal que violenta a los personajes que cruzan la novela. Para resolver la manera en que se manifiesta el mal en 2666, Candia emplea la tesis de Benard Sichère en *Historias del mal*, donde establece que cada época inventa sus propios protocolos para afrontar el mal. 2666 adoptaría el enigma del mal; sin embargo, más que la respuesta a patrones culturales determinados es una exploración de las facetas que adopta la maldad en Occidente. De ahí que sea posible apreciar lo siniestro, el frenesí sádico y la violencia de la parte maldita. Candia agrega que pese a la amplia gama de tonos que emplea Bolaño para retratar el mal existe un límite que es necesario consignar, esto es, que la perversión se desarrolla al interior de la subjetividad. Desde esta perspectiva, sus novelas sólo se pueden entender a la luz del trabajo de Sade, debido a que los textos sadianos son los que marcan la irrupción del mal radical, entendido como lo impensado de la razón moderna, que no da espacio para la influencia del cristianismo. Concluye Candia consignando que 2666 está determinada por un juego de contrasentidos que cierra el ciclo novelístico de Roberto Bolaño.

¹² Candia Cáceres, Alexis. 2006. “2666: La Magia y el Mal”. *Letra*. N° 38. Págs. 121-139.

B) “Todos los males el mal. La estética de la aniquilación en la narrativa de Roberto Bolaño”¹³

En este artículo Alexis Candia realiza un estudio de las manifestaciones del mal en las novelas de Roberto Bolaño, las que tienen como denominador común la presencia de la aniquilación, es decir, de aquella fuerza que tiende a destruir a los seres humanos. Para esto analiza gran parte de las novelas de Roberto Bolaño, desde *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984) hasta *2666* (2004). Candia concluye que Bolaño genera en sus novelas una “Estética de la Aniquilación” que fija las múltiples formas de devastación de mujeres y hombres, lo que lleva a convertir parte importante de sus novelas en un recorrido por la violencia y el horror que ha sacudido la cultura occidental en el último siglo.

C) *El “Paraíso Infernal” en la narrativa de Roberto Bolaño*¹⁴

El libro, en términos generales, estudia la producción novelística de Roberto Bolaño, abarcando la totalidad de sus novelas, y se nutre de la producción cuentística, poética y ensayística para arribar a sus conclusiones. El texto consta de cinco capítulos. Algunos de los títulos de estos capítulos nos recuerdan ensayos que el autor había publicado con anterioridad en revistas nacionales. Es el caso del primer capítulo titulado “Todos los males el mal. La ‘Estética de la Aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”. Si bien este capítulo tiene el mismo nombre que el artículo publicado por Alexis Candia en la *Revista Chilena de Literatura* en Abril de 2010 no corresponde a una

¹³ Candia Cáceres, Alexis. 2010. “Todos los males el mal. La estética de la aniquilación en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*. N°76. Págs. 43 – 70.

¹⁴ Candia, Alexis. 2011. *El “Paraíso Infernal” en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago: Cuarto propio.

reproducción simple del mismo sino a una versión nueva más extensa, precisa y completa, que profundiza lo que él denomina “Estética de la aniquilación”, es decir, la tendencia bolañiana de mostrar lo más oscuro de la vida humana, lo más perverso e infame.

El “Paraíso Infernal”, concepto que proviene de Enrique Lihn, en el cuento “Huacho y Pochocha”, permite a Candia poner de manifiesto dos constantes que parecerían regir sus novelas y que examina en los cinco capítulos del libro: el espejeo de la oscuridad del ser humano (mal y abyección) y la exploración de los aspectos mágicos de la existencia (sexo, épica, juego y bruma dionisiaca). De esta forma, señala, las letras bolañianas están fundadas sobre un contrapunto entre la “magia” y el mal. “Bajo esta perspectiva, es posible sostener que la obra de Roberto Bolaño puede considerarse como un ‘Paraíso Infernal’, esto es, como un espacio literario en que conviven los elementos más sórdidos con los más ‘mágicos’ del hombre” (Candia, 2011: 34). La ‘magia’, que Candia considera como el arte de hacer cosas extraordinarias y lograr por medio de operaciones ocultas efectos en apariencia contrarios a las leyes naturales, si bien es importante considerar no es lo que más destaca en la producción de Bolaño: “No se puede soslayar que la exploración del mal tiene un papel preponderante en sus textos” (Candia, 2011: 34). Bolaño, señala, ejecuta un juego de contrasentidos en sus novelas, los que dan testimonio de la luz y la oscuridad que rodean a las mujeres y a los hombres.

Candia concluye que las obras de Bolaño constituyen un elaborado y complejo entramado literario, un juego de luces y sombras que da forma al “Paraíso Infernal” que articula y da sentido a su producción novelística.

3.2.4 Alejandra Oyarce

A) “Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño”¹⁵

Alejandra Oyarce expone que la inscripción de la obra de Roberto Bolaño en la tradición literaria chilena es un problema que la crítica periodística y, en menor medida, la crítica académica no termina de resolver. Así, en su trabajo, se hace cargo de este problema y postula la evidencia de esta inclusión a través de la técnica de “cortes estratigráficos”, concepto que toma del trabajo de Michel Houellebecq y que implica un trabajo de precisión y observación de un determinado texto, lo que permite entenderlo y sintetizarlo.

El primer corte estratigráfico que realiza, sobre un segmento específico de la crítica literaria nacional, le permite observar que entre la crítica literaria chilena y la obra de Roberto Bolaño existe una relación problemática. Esto lo visualiza al reactualizar una pregunta que Alberto Fuguet plantea en su trabajo “21 notas sobre la nueva narrativa”, que forma parte de *Nueva narrativa chilena* (1997) y que abre un debate que permite apreciar el mecanismo de selección y omisión/exclusión con que operaría la crítica literaria chilena, lo que parece afectar la aproximación de una parte de la crítica a la obra de Roberto Bolaño.

Oyarce señala varios ejemplos de críticos que omiten y niegan la posibilidad de pertenencia de Roberto Bolaño a la tradición literaria chilena, pese a que siempre destacan su importancia y su talento. En consecuencia, nota que la dificultad que implica abordar la obra de Bolaño en relación a la literatura chilena se produce por varias razones. En primer lugar, porque Bolaño desarrolla su proyecto literario principalmente fuera de Chile, distancia que induciría a la exclusión. En segundo lugar, porque la figura de Bolaño resulta compleja para la crítica chilena; esto se comprende al revisar el duro cuestionamiento que

¹⁵ Oyarce, Alejandra. 2012. “Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño”. *Acta Literaria* N° 44. Págs. 9-33.

el escritor desarrolla con relación al mundo literario nacional y, sobre todo, la visión crítica que manifiesta con relación a los procedimientos arbitrarios y excluyentes que, a su juicio, predominan en nuestro país a la hora de construir el canon, ideas que despliega notoriamente a lo largo de su obra literaria. En tercer lugar, porque se tiende a considerar sólo la escritura narrativa del autor, sin considerar la producción poética que involucra más de dos décadas de su carrera como escritor. En cuarto lugar, y en relación con el punto anterior, se tiende a no considerar que poesía, narrativa y ensayo, son dimensiones de la escritura que, en el proyecto literario bolañeano, resultan inseparables. Al seguir con sus observaciones, Oyarce nota que la vinculación entre la obra de Roberto Bolaño y la literatura chilena puede hacerse aún más visible al examinar el vínculo literario de la obra bolañeana con el trabajo realizado por algunos poetas chilenos, el que no sólo se agota en la innegable conexión con la figura y obra de Parra, sino que se extiende además a otras propuestas poéticas nacionales.

En este contexto, Oyarce propone un segundo corte estratigráfico que le permite entrar en la producción narrativa de Bolaño, específicamente en *Los detectives salvajes*, verdadero núcleo de su propuesta narrativa. Desde allí reconoce la inscripción de la obra de Roberto Bolaño en la literatura chilena, al observar que entre ésta y su escritura se abre un espacio de diálogo fundamental que se manifiesta a través de la estrecha conexión entre su proyecto literario y el de Juan Luis Martínez. Ellos comparten una serie de procedimientos y búsquedas comunes, y pueden ser relacionados desde un soporte teórico específico y mediante el corte estratigráfico más profundo: la poesía.

3.2.5 Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (edit.)

A) *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra*¹⁶

El texto reúne 15 estudios centrados en la producción literaria de Roberto Bolaño, además de una introducción a su producción novelística, una entrevista y una selección bibliográfica de gran interés. La mayoría de los estudios está enfocado al análisis de las novelas más emblemáticas de Roberto Bolaño como *2666*, *Nocturno de Chile*, *Los detectives salvajes*, *Amberes* y *Llamadas telefónicas*. Estos estudios exploran temáticas que van desde el estilo escritural de Bolaño, las cualidades de sus personajes, los cruces de sus novelas con los contextos en que fueron gestadas y el lugar de las novelas dentro de la nueva tradición literaria hispanoamericana. Los estudios incluidos en el texto son:

- José Manuel López de Abiada: “Hacia Bolaño. Una introducción”.
- María José Bruña Bragado: “El poeta-detective-asesino, personaje recurrente y *alter ego* en la narrativa de Roberto Bolaño”.
- Wilfrido H. Corral: Bolaño: “los seis grados de separación del paradigma”.
- María Esperanza Domínguez: “Silencio y música en *Nocturno de Chile*: una estética de la reticencia”.
- Scott Esposito: “Educar a los huérfanos de Bolaño”.
- Dunia Grass: “De Sergio González a Álex Rigola, pasando por Roberto Bolaño: cortesías y transtextualidades. A propósito de *2666*”.
- Milene Hostettler-Sarmiento: “Búsqueda, errancia y degeneración en *Los detectives salvajes*”.

¹⁶ VV.AA (edit). 2012. *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayo sobre su obra*. Madrid: Editorial Verbum.

- Marco Kunz: “Cuando Bolaño ‘habla’ mexicano: en torno a la oralidad fingida en *Los detectives salvajes*”.
- Augusta López Bernasocchi-José Manuel López de Abiada: “Hacia *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Guía de lectura”
- Luis Martínez de Mingo: “2666 personajes en busca de un destino”.
- Pablo Moíño Sánchez: “Novela-nieve, poema-río: sobre *Amberes y gente que se aleja*”.
- Andrés Neuman: “La fuente y el desierto”.
- Julio Peñate Rivero: “El territorio literario de Roberto Bolaño en *Llamadas telefónicas*”.
- Patricio Pron: “Roberto Bolaño como personaje y su lugar en la constitución de una nueva tradición literaria hispanoamericana”.
- Uwe Stolzmann: “Entrevista a Roberto Bolaño”.
- Helena Usandizaga: “Poesía y prosa en la obra de Roberto Bolaño”.
- Jorge Volpi: “Los crímenes de Santa Teresa y las trompetas de Jericó. Reflexiones sobre ficciones y fronteras”.
- Juan Manuel López Merino: “Bibliografía Selecta”.

De los anteriormente nombrados, quisiera destacar el estudio de María José Bruña Bragado, quien identifica en el exilio de Bolaño, el inicio del cuestionamiento acerca de la veracidad de la dicotomía platónica del Bien (=Verdad =Belleza) frente al Mal. Así en el correr de las páginas de *Estrella distante*, *La literatura Nazi en América* o *2666* es posible observar una incesante interrogante sobre el bien y el mal, la cultura y la barbarie. Bruña identifica que la provocación consciente que Bolaño pretende mediante la creación de

personajes intelectuales viles y éticamente cuestionables, pero también dotados de una sensibilidad extraordinaria, tiene por objeto:

-La reflexión ya bosquejada de los imperceptibles límites entre el mal y el bien en relación con el arte.

-La adopción de un papel público como francotirador y perturbador del *statu quo*, destructor de nociones como “identidad”, “Nación”, “lengua”, o “ética”.

Bruña concluye que Bolaño se plantea la escritura y el arte como forma de catarsis o salvación. El arte, apunta, no tiene por sentido exclusivamente la representación del horror o lo maligno, pero a veces se encuentra en lo peor, en lo abyecto y, recíprocamente, la pintura del horror revela la apertura a todo lo posible:

Bolaño llama la atención sobre la necesidad, antes aludida y teorizada por Adorno, de hablar del horror, de enunciarlo; necesidad a la que solo se llega cuando se ha explorado en el pozo del mal hasta el fondo (Bruña en VV.AA 2012:50).

Casi al final del texto encontramos la entrevista realizada por Uwe Stolzmann a Roberto Bolaño. Se textualiza un recorrido por la vida de Roberto Bolaño, los acontecimientos que marcaron su personalidad y actitud como escritor, su experiencia con el golpe de estado de 1973 en Chile, su paso por México donde funda el movimiento infrarrealista, su vínculo actual con Chile y su pensamiento respecto de la literatura y la escritura. Es en esta última parte donde encontramos la revelación de interesantes claves de escritura del autor y también del mundo misterioso y criminal (Stolzmann) que crea en sus obras.

3.2.6 Patricia Espinosa

A) *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*¹⁷.

Este libro corresponde a una compilación realizada por Patricia Espinosa de diversos textos que, siguiendo un enfoque crítico, analizan la obra y figura de Roberto Bolaño. Este texto reúne a más de 17 autores que desde visiones distintas, arraigadas en el contexto, el estilo o las temáticas elegidas por el autor, generan lecturas diversificadas y críticas de los principales textos del novelista. La idea de Espinosa fue hacer presentes enfoques metodológicos distintos, para dar cuenta de una interacción teórica que no se dirige a las definiciones sino más bien a la idea de montaje y perlaboración : “Creí necesario recuperar la función crítica, recoger escrituras cuyos tonos, paradigmas, recurrencias, desvíos y contradicciones nos permitan advertir cómo se articula hoy la crítica y desde dónde y cómo se lee a Bolaño” (Espinosa 2003: 16). Patricia Espinoza organiza este texto en 5 frentes:

1-EL CRUCE ESTÉTICO IDEOLÓGICO

-“La imagen de la precariedad en ‘Sensini’ de Roberto Bolaño”, por Guillermo García-Corales.

-“Poética de Roberto Bolaño”, por José Promis.

-“Sobre *Los detectives salvajes*”, por Grinor Rojo.

2- EN LAS FRONTERAS DE LA NOVELA

-“Todos somos monstruos”, por Álvaro Bisama.

-“Los territorios de Roberto Bolaño”, por Pablo Catalán.

¹⁷ Espinosa, Patricia. 2003. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis.

-“La narrativa policial como género de la modernidad: La pista de Bolaño”, por Magda Sepúlveda.

3-LA IDENTIDAD ¿POSIBLE?

-“Roberto Bolaño, escritor para leer”, por Javier Edwards.

-“Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular”, por Camilo Marks.

-“La caída de Chile”, por Iván Quezada

4-SENTIDO Y FRAGMENTACIÓN

-“Roberto Bolaño poeta”, por Jaime Blume.

-“*Tres* de Roberto Bolaño: el crac de la posmodernidad”, por Patricia Espinosa.

-“¿Qué hay detrás de la ventana? (Roberto Bolaño y el lugar de la literatura)”, por Cristian Gómez.

-“Más allá de la última ventana. Los ‘marcos’ de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva”, por Ricardo Martínez

5-LITERATURA Y LECTOR

-“Roberto Bolaño (Santiago, 1953)”, por Roberto Contreras.

-“Bolaño: romantiqueando perros, como un detective salvaje”, por Manuel Jofré.

-“Roberto Bolaño o retrato del poeta perro”, por Marcelo Novoa.

-“El viaje de Pain”, por Darío Oses.

-“Una novela pendiente”, por Alejandro Zambra.

Además de lo anterior, Espinosa incluye un estudio preliminar de su autoría donde enfatiza el estado decadente de la crítica actual. Desde allí se introduce en la figura de Bolaño, sus primeras apariciones en el territorio nacional, su inserción a la escena literaria

latinoamericana, los desafíos de su escritura y las inquietudes temáticas manifiestas en sus textos y personajes.

De los anteriores títulos citados, quisiera destacar algunos que me parecen de especial relevancia para esta investigación.

En el texto “Poética de Roberto Bolaño”, José Promis realiza un resumen de algunas circunstancias biográficas de Bolaño que llegan hasta el lector gracias a las alusiones autoreferenciales de varios relatos. Para Promis estas alusiones son una consecuencia, entre otras, de la manera como Bolaño asume la responsabilidad de la práctica literaria: “Su escritura posee dos direcciones encontradas: nace en un ámbito próximo a su experiencia vivida para ingresar desde allí en el territorio de lo imaginario y desde éste regresa a subvertir sus propios fundamentos” (2003: 51). Promis reconoce también que muchos de los relatos de Bolaño evocan los principios “infrarrealistas” de su juventud que determinan en su escritura situaciones narrativas abiertas en que participan personajes de conducta enigmática o paradójica.

El autor también destaca que Bolaño privilegia desde temprano en su práctica poética, tanto lírica como narrativa, el espacio de alteridad:

Es una dimensión donde los elementos que la conciencia racionalista define como reales e imaginarios entran en insólitas relaciones y donde los órdenes establecidos adquieren una fisonomía diferente (Promis, 2003: 56).

Este “otro” espacio es para él en lugar donde la realidad y el arte se confunden y donde los conceptos del bien y del mal no funcionan de acuerdo a los criterios que la moral impone. De la misma manera:

Los términos de normalidad y anormalidad, como definiciones cómodas para clasificar la realidad, se diluyen y reacomodan para asumir una fisonomía que es expresión pura de lo distinto, de lo anormal que al devenir normal se transforma en extraño, en arte, en poesía (Promis, 2003: 57).

José Promis finaliza su escrito haciendo referencia a la atracción de Bolaño hacia la novela negra. Este tipo de novela, señala, le permite a Bolaño encontrar formas narrativas que le han permitido configurar un mundo imaginario cuyas raíces más lejanas se encuentran en los principios vanguardistas de la década de los veinte y adquieren vigor en los años del “infrarrealismo”, pero que se consolida finalmente a través de su práctica literaria.

Otro de los textos que me interesa destacar es el de Álvaro Bisama titulado “Todos somos monstruos”. Este autor destaca que los libros de Bolaño funcionan como cajas de resonancia, donde converge un universo hipertrofiado que raya en el delirio y que sólo puede ser leído a partir de la acumulación de sus partes. Bisama considera a Bolaño un autor cuyo lector debe hacer la mayor parte del trabajo, principalmente porque bajo sus textos, y constituida con los ropajes de lo efímero, subyace una conspiración, un secreto que requiere de un lector atento en busca de señales de ruta. Esto es analizado por Bisama partir de *La literatura nazi en América* y *Nocturno de Chile*.

Para Bisama la clave de *La literatura nazi en América* está en la declaración de principios respecto de las perversiones de la literatura: “Todos los escritores mienten. Todos los escritores son héroes. Todos los escritores son monstruos y detrás de cualquier epifanía siempre asecha la sangre” (Bisama, 2003: 86).

A partir de *Nocturno de Chile* el autor señala que la escritura representa siempre una especie de pacto fáustico que obliga a sus cultores a pagar - o hacer pagar- en la sangre la dedicación al oficio. El autor hace además alusión al vínculo maligno de su escritura: “Bolaño no habla de las trampas para engañar al diablo sino de lo aburridas pero

enterneadoras que son las letras pequeñas de ese mismo contrato firmado con sangre” (Bisama, 2003: 90).

Camilo Marks escribe “Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular”. En él reconoce la importancia del escritor en el ámbito hispanoamericano y sobre todo entre el conjunto de escritores que sobreviven en la era de conocimiento donde la uniformidad e indiferenciación literarias parecen prevalecer.

Marks, a partir de la referencia a *La literatura nazi en américa* identifica en Bolaño una estética peculiar, una obsesión por lo extraño, a veces por lo rebuscado y retorcido: “En resumen una mente muy propuesta a la exploración de cierta marginalidad y ciertos ámbitos sofisticadamente insólitos” (Marks en Espinosa, 2003: 127). Destaca también en Bolaño el poder y la densidad literaria como artífice narrativo, su dominio sobre el material temático. Es por ello que Bolaño no experimenta inútilmente ni cae en pirotecnias verbales.

Otro de los escritos de interés es el de Cristián Gómez “¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura”, donde a partir de *Los perros románticos*, libro de poesía de Roberto Bolaño, hace referencia a la destrucción de las fronteras de los géneros literarios. Su poesía, señala Gómez, demuestra un desplazamiento del autor hacia su obra narrativa produciéndose una contraposición y/o complementariedad con sus novelas. Pero será la poesía la que le permitirá a Bolaño una mayor efectividad:

El poema le ofrece a Bolaño, entonces, la posibilidad de hablar de los hechos desde el interior, a través de monólogo dramático, a través de una poesía de la experiencia. Y no es que no pueda hacerlo por medio del relato: pero el poema, sin embargo, deja abierta la posibilidad de una empatía y una ensoñación de las que dispone por otros medios (Gómez, 2003: 184).

3.3- Estudios centrados en el vínculo ceguera y mal

3.3.1 Marco Antonio Fonseca

A) “La ceguera como motivo en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago e ‘Informe sobre ciegos’ de Ernesto Sábato”¹⁸.

La investigación que realiza Marco Antonio Fonseca propone analizar el motivo de la ceguera y su representación a partir de la observación de las similitudes y coincidencias que hay en el tratamiento que sus autores le han dado. Expone que en *Ensayo sobre la ceguera* hay tres funciones del motivo de la ceguera: la ceguera como motivo simbólico y alegórico, la ceguera como motivo de deshumanización y de extrañamiento y, finalmente, la ceguera como motivo de crueldad y de maldad. La abyección, que vincula estrechamente con la maldad, surge en el texto en el momento en que el gobierno decide aislar a los enfermos de la ceguera blanca en un manicomio, privándolos del contacto con el mundo exterior, encierro que va generando de manera rápida y fulminante conflictos que no tardan en explotar y producir la catástrofe final: la lucha de los mismos ciegos por el control del manicomio. La figura de los ciegos malvados corresponde a una tradición que presenta a los ciegos como seres extraños y malignos, que a causa de la ceguera han perdido la capacidad de ser “humanos” y por ello están predispuestos a realizar actos que violan las normas de la civilización. Por otro lado, la aparición de tales ciegos en el manicomio representa la pérdida de la moral que “rige” el mundo, que empieza con el gobierno autoritario que recluye a los ciegos de manera arbitraria, y llega a su máxima expresión de

¹⁸ Fonseca, Marco Antonio. 2008. “La ceguera como motivo en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago e ‘Informe sobre ciegos’ de Ernesto Sábato” Tesis Doctoral para obtener el grado de Doctor en teoría de Literatura y Literatura comparada. Departamento de Filología Española. Universidad Autónoma de Barcelona. Bellaterra.

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

El tema del mal, observa Fonseca, descansa precisamente en el motivo de los ciegos y de la ceguera. Los ciegos representan en las novelas de Sábato la encarnación más terrible y aborrecida de la maldad que pretende apoderarse —o ya se ha apoderado— del mundo; esa maldad, que representa una crítica de la imposibilidad de que exista un mundo justo y bueno, tal como lo conciben numerosas ideologías religiosas y sociales que sueñan a los seres humanos llenos de bondad y amor hacia sus semejantes, utiliza como instrumento para sus fines a una secta compuesta exclusivamente por ciegos, de corte gnóstico, anti-cristiano y demoníaco, encargada de perpetuar el mal y de mantener al resto de los seres humanos en un estado de ignorancia y de desconocimiento frente a esta realidad oculta pero latente. El protagonista del “Informe sobre ciegos”, Fernando Vidal Olmos, sería una especie de anti-héroe que se impone la misión de comprobar la existencia de esa secta para alertar al mundo de los peligros que, según él, los ciegos esconden, y que deben ser develados de alguna forma para impedir que su maligno dominio se siga expandiendo.

Marco Antonio Fonseca concluye que la ceguera es vista en el “Informe sobre ciegos”, y en general en toda la obra de Ernesto Sábato, como una subversión alegórica del modelo normal de la concepción del mundo basado en el sentido de la vista, fuente de la racionalidad. Ernesto Sábato busca en la figura de Fernando Vidal Olmos y en su empeinado intento por sumergirse en el mundo de los ciegos las claves para entender el mal que anida en las personas, hallando de paso desahogo a sus propias neurosis y traumas.

Quiero ser enfática en señalar que la tesis de Marco Antonio Fonseca se diferencia en varios aspectos de esta investigación. Si bien expresa ideas que concuerdan plenamente con nuestra propuesta, especialmente cuando analiza la ceguera como motivo de crueldad y maldad, Fonseca no llega a la reflexión profunda sobre el mal que afecta a los personajes ciegos, pues su objetivo, tal como lo indica el título de su trabajo, es explorar la ceguera como motivo en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago e “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato. Por otra parte, las estrategias implementadas y el aparato teórico utilizado en sus análisis son distintos y conducen, en consecuencia, hacia diferentes puertos.

CAPITULO 4

ALLENDE, LA CIEGA Y MACISTE: CUALIDADES EXCEPCIONALES

4.1 Ernesto Sábato y Roberto Bolaño

Ernesto Sábato (1911-2011) pertenece a una generación de escritores caracterizada por tratar temas de orientación existencial (dado el período de post Segunda Guerra Mundial), tales como la angustia, la introspección y los problemas del hombre de la gran ciudad. Sábato es considerado uno de los representantes de la literatura del *boom* latinoamericano aunque también podría no serlo, pues, como señala José Donoso en *Historia Personal de “boom”* (2007), ni críticos, ni público, ni escritores se han puesto jamás de acuerdo sobre qué novelistas y qué novelas pertenecen realmente al *boom*. El *boom* tiene sus antecedentes en la nueva novela que surge en la década de los cuarenta, caracterizada por un quiebre con la literatura realista y la novela utilitarista a la cual se le exigía ser “importante”, “seria”, un instrumento que fuera útil en forma *directa* para el progreso social. Cualquier actitud que se aproximara a lo “esteticista” era considerada un anatema. Toda indagación formal estaba prohibida. La novela, tanto en arquitectura como en idioma debía ser simple, plana, descolorida, sobria, pobre (Donoso 2007: 27).

Quedaban desterrados lo fantástico, lo personal, los escritores raros, marginales, los que “abusaban” del idioma, de la forma: con estos criterios que primaron durante muchos años, la dimensión y la potencialidad de la novela quedaron lamentablemente empobrecidas (Donoso, 2007: 27).

El *boom* asumió el rechazo de los escritores por lo forzadamente “nuestro”, lo que produjo un vacío que los llevó a mirar no sólo fuera de América Hispana, sino también más

allá del idioma en busca de un estímulo literario que les permitiera reflejar la crisis y los desafíos del ser latinoamericano, que surgen como consecuencia de los cambios políticos y sociales que imperaban. Tatiana Bensa en “Identidad Latinoamericana en la literatura del *boom*” señala:

La nueva novela saca del aislamiento a la comunidad literaria latinoamericana. Se innova en el estilo y en la forma pero también en las temáticas. Los temas regionales ceden paso a un escepticismo epistemológico u ontológico especial y la narrativa es ahora fragmentada, dislocada, fantástica reflejando la percepción de una realidad contradictoria, ambigua y caótica (2005: 88).

La nueva novela, señala Bensa, buscará desmarcarse del realismo convencional que había dominado el espectro literario durante la primera parte del siglo XX, y que buscaba a través de la literatura “documentar y exponer una realidad que consideraba observable y asequible” (Bensa, 2005: 88). Surgen temas como el de la identidad, la búsqueda del yo individual y colectivo, que reivindican una perspectiva de la realidad más conectada con el individuo y con su sitio en el continente. Además de las nuevas temáticas y estilos surgen otros elementos que inciden en el desencadenamiento del *boom* literario como los concursos y premios literarios que potenciarán el reconocimiento internacional de los textos y sus autores.

Los escritores del *boom* continuarán con el cuestionamiento a la realidad latinoamericana y orientarán sus propósitos, entre otros aspectos, al juego de conciencia, literatura y realidad, dando paso a manifestaciones literarias heterogéneas, pero que se reúnen en un mismo objetivo: la (re) construcción de una identidad propia: “La novela del *boom* se propone revisar los orígenes y exorcizar a la historia para ver renacer una nueva identidad y limpiar la conciencia” (Bensa, 2005: 90).

Ernesto Sábato, siguiendo los preceptos de la nueva novela, publica en 1948 *El túnel*, y en 1961, en plena era del *boom*, su más reconocida obra a nivel internacional: *Sobre héroes y tumbas*. Para José Donoso esta novela manifiesta cualidades emblemáticas del *boom* como la contradictoria relación entre inteligencia e irracionalidad. Para él, que entonces escribía *El obscuro pájaro de la noche*, lo irracional y lo obsesivo podía tener gran rango literario; los fantasmas de lo irracional, señala, se ocultan en las cosas de todos los días: “nos acosan con sus presencias solapadas” (Donoso, 2007: 95).

Su consagración novelística vendría algunos años después con su obra *Abaddón el exterminador* (1974), donde predomina una visión apocalíptica de la realidad Argentina. Ernesto Sábato publicó, además de novelas, libros de ensayo, donde deja de manifiesto su pensamiento en torno al hombre, la angustia que le aqueja, su incomunicación y su soledad. También producirá una reflexión sobre lo que implica la labor literaria. Su vínculo con la política también definirá una postura radical respecto de la realidad de su tiempo, la profunda crisis que le afecta, que también será plasmada en los ensayos, entre los que se encuentran *Uno y el universo* (1945) y *Hombres y engranajes* (1951). También en *El escritor y sus fantasmas*, expresará su pensamiento respecto de un tema que, señala, le ha obsesionado desde que escribe: ¿por qué, cómo y para qué se escriben las ficciones? Este libro, que él mismo reconoce que tiene algo de “diario de un escritor” (Sábato 2007:5), nos entrega algunas claves para comprender su literatura:

La necesidad de dar una visión totalizadora de Dublín obliga a Joyce a presentar fragmentos que no mantienen entre sí una coherencia cronológica ni narrativa, fragmentos de un complicado y ambiguo rompecabezas; pero de un rompecabezas que nunca aparecerá completamente aclarado, pues muchas de sus partes faltarán, otras permanecerán en las tinieblas o serán apenas entrevistas. Esto no es un arbitrario juego destinado a asombrar a los lectores, es lo que sucede en la vida misma: vemos a una persona un momento, luego a otra, contemplamos un puente, nos cuentan algo sobre un conocido o desconocido, oímos los restos dislocados de

un diálogo; y a estos hechos actuales en nuestra conciencia se mezclan los recuerdos de otros hechos pasados, sueños y pensamientos deformes, proyectos del porvenir. La novela que ofrece la mostración o presentación de esta confusa realidad es *realista* en el mejor sentido de la palabra (Sábato, 2007: 109).

Según Ernesto Sábato, la literatura está profundamente vinculada con la realidad, pero claramente esta realidad está más allá de la imagen estática e invariable de un entorno o contexto que sirve al escritor como punto de partida. La realidad a la cual el autor hace referencia está determinada por la fragmentariedad, por la coexistencia de los diferentes planos donde el hombre existe y desde donde recoge su experiencia, sea ésta imagen, recuerdo, diálogo o pensamiento. Por ello en la literatura lo disímil y lo heterogéneo se unen en una estructura de orden complejo, que no siempre manifiesta la coherencia que esperamos o a la cual estamos habituados, pero que, por esta misma razón, representa la más clara evidencia de la cercanía que se establece con la realidad. Esta certeza es sin duda lo que caracteriza la escritura de Ernesto Sábato.

Sábato además cultivó un especial interés por la pintura, que surge paralelo a su interés por la literatura, pero que dejaría postergado hasta el momento en que su vista comienza a fallar. Esta ruta le permite abordar artísticamente las inquietudes que ya no puede por intermedio de la literatura. Su pintura, como ya lo advierten Miguel Rubio y Abelardo Castillo en “El pinto Ernesto Sábato” (1990), posee cualidades especiales:

Pues aunque su mirada como pintor es una mirada muy personal, y además realizada en el terreno ensimismado y puramente material de la pintura, las referencias y analogías con el universo literario que ha creado son evidentes. No resulta muy fácil mirar sus cuadros sin que la retina se nos llene con las imágenes de sus personajes sonambúlicos deambulando por esa inmensa arquitectura del absurdo que es Buenos Aires y por la nocturnidad de sus propios deseos (VV.AA, 1990: 9).

Tentador resulta pensar en la pintura de Sábato como una “pintura literaria”, como una representación de los mundos, imágenes y sujetos creados en sus novelas. Pero Sábato,

más que volver a insistir sobre lo ya creado, continuará expresando su visión del universo, esta vez a partir de un medio que le ofrece extraordinarias posibilidades. Es allí donde probablemente radica el parentesco entre ambas expresiones. Sábato recibió una influencia directa del romanticismo, del expresionismo, del surrealismo, del arte primitivo, pero también de un deseo de ruptura con una civilización que él considera decadente y enferma. Sus pinturas destacan por la emergencia de formas evanescentes e inorgánicas, penumbras, rostros lúgubres, que nos recuerdan a Munch, Fautrier, Bacon y Cuixart. Sumado a lo anterior, la pincelada pastosa e irregulares bloques de color contribuirán a otorgarle una fuerza expresiva a su pintura y una misteriosa carga emotiva:

Transita por ese bosque impenetrable en que las figuraciones no llegan a conformarse, no son ni siquiera míticas, son como simples pulsiones de imágenes que aparecen un poco en algunas obras de Matta y en los últimos y admirables cuadros de Arshille Gorky. Eso que sólo se puede visitar, recordar o sentir en los límites de la locura, y que sentimos a veces haciendo el amor: un océano de imágenes que surgen y desaparecen, sin convertirse en signos y que desconocemos lo que intentan designar (VV.AA, 1990:12)

Roberto Bolaño es uno de los escritores chilenos más influyentes del último siglo. En sus inicios destacó por su inclinación hacia la poesía, aunque sus mayores reconocimientos los obtuvo de sus novelas, entre las que destacan *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998) y la novela póstuma *2666* (2004).

Numerosos críticos señalan que Roberto Bolaño no puede ser adscrito a ninguna corriente o estilo específico, aunque figura junto a Mario Santiago como fundador del movimiento *infrarrealista*, surgido en México en 1976. El movimiento consistía en un grupo posvanguardista que celebraba el profundo amor por la poesía, fusionado con una actitud contestataria frente a todo lo socialmente establecido, y cimentado sobre una estrecha amistad entre sus dos fundadores y los demás miembros. Chiara Bolognese, en

“Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción”

(2009), da más detalles de las orientaciones del escritor:

El veinteañero Bolaño se sentía fascinado por la realidad marginal, por la alcantarilla de la realidad –la *infrarrealidad*, justamente– de quienes lo han arriesgado todo, y tal vez lo han perdido todo: los desesperados *de* y *por* la literatura, como también lo serán la mayoría de los personajes de sus obras posteriores. Se trata de individuos que encarnan la fusión de arte y vida, enfrentándose con la existencia con realismo pero desde dentro, visceralmente (2009:133).

Las revolucionarias ideas de los *infrarealistas* fueron propiciadas por la angustia, profunda y justificada, debida a la situación histórica compleja que caracterizaba la sociedad mexicana de los años setenta:

El resultado fue un tipo de poesía (y de narrativa, más tarde) que se dirigía inevitablemente hacia el abismo, haciendo incursión en lo porno, la locura, la marginación, la homosexualidad y la violencia: la mayoría de los textos del chileno están protagonizados por los habitantes del caos del infierno, y muchas veces se trata, en particular, del infierno mexicano de la época que abarca desde los años setenta hasta la actualidad (Bolognese, 2009: 137).

Bolaño utilizó muchos episodios de esta primera “época revolucionaria” para construir sus ficciones. Esto se evidencia con claridad en las aventuras de los poetas *realvisceralistas* mexicanos, protagonistas de *Los detectives salvajes* (1998), quienes demuestran estar muy orgullosos de pertenecer a la otra cara del universo cultural y se dedican a la vida bohemia típica de cierta clase de artista e intelectual, suscitando el desprecio de los llamados “integrados”.

Alexis Candia en su libro *El “Paraíso Infernal” en la narrativa de Roberto Bolaño* (2011) señala que las principales influencias del autor fueron Cortázar, Borges, Rulfo y Monterroso, quienes le confieren las primeras orientaciones a sus inquietudes literarias.

Pero Bolaño fue un heredero fiel y a su vez infiel a esa tradición, pues, como señala Candia, tenía el deseo profundo de desmarcarse definitivamente del legado del *boom*:

Roberto Bolaño desarrolla una poética que está marcada, entonces, por el romanticismo alemán, la vanguardia y la Generación Beat. Es dable sostener que la ruptura y la innovación constituyen los ejes fundamentales de su propuesta estética. No se trata solo de romper con la tradición y con el canon sino que sus obras utilizan la más variada gama de técnicas y recursos literarios para trazar tabulas rasas ante la tradición (Candia, 2011: 31-32).

Roberto Bolaño, al igual que Ernesto Sábato, destacará por un profundo vínculo con la pintura y también con la gráfica y otros medios visuales. Pablo Corro Pemjean los denominará “dispositivos visuales”. Para él la referencia pictórica es evidente en la novela *2666*:

El motivo pictórico sirve para precisar de manera compleja, la función y sentido del personaje literario, Benno von Arcimboldi. El más gravitante de los héroes de *2666*, se esconde atrás de su nombre, de su obra, de las suertes de sus apologistas académicos y reaparece en el pasado, como otro, antes de sí mismo, para ganar consistencia retrospectiva (Corro, 2005: 134).

También, los motivos cinematográficos, fotográficos y gráficos son recurrentes en los relatos de Roberto Bolaño. En *Los detectives salvajes* (1998) el texto se ve enriquecido con diferentes dibujos, algunos de los cuales son simples figuras que los personajes Ulises Lima y Arturo Belano realizan para entretenerse durante su viaje por el desierto. Es un juego de interpretación donde las posibilidades son múltiples:

Este juego de preguntas a través de acertijos contruidos de imágenes, continúa por largo rato, en el transcurso de la parte final del viaje de búsqueda de Cesárea Tinajero. La risa se apodera de la escena con la interpretación de los dibujos: un mexicano fumando pipa, un mexicano en bicicleta, un mexicano friendo un huevo (Oyarce, 2012: 23).

En *Una novelita lumpen* también opera un dispositivo visual. El cine denominado “Péplum”¹⁹ constituirá la referencia que nos ayudará a comprender las cualidades que el personaje ciego Maciste posee, o que más bien, en algún momento de su glorioso pasado poseía. Este dispositivo acentuará la decadencia actual del personaje, ya que introduce una referencia que nos brinda la posibilidad de establecer juicios comparativos.

Además de lo anterior, Roberto Bolaño es destacado por muchos críticos por su constante insistencia en desplegar el tema del mal, a partir de los personajes y tramas de sus novelas. Daniuska Gonzalez, Juan Carlos Galdo y Alexis Candia son algunos de los críticos que evidencian en sus investigaciones esta preocupación de Bolaño.

4.2 Visión y mediación

Los personajes ciegos Allende de *El túnel*, la Ciega de “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato y Maciste de *Una novelita lumpen* de Roberto Bolaño son misteriosos, conflictivos y contradictorios. Poseen cualidades que los destacan en el universo de personajes ciegos que podemos encontrar en las literaturas latinoamericana y universal, y manifiestan una convergencia que hace dialogar a los personajes elegidos entre sí.

Allende, la Ciega y Maciste son personajes que exceden la simple carencia de visión y lo que ella implica para el personaje a nivel físico, psicológico o social. Se presentan como seres aislados, dominados por la incomunicación y la incomprensión. Pese a que no son los personajes principales, son determinantes en las acciones y en los desenlaces de los relatos. Manifiestan un pleno dominio del entorno en el cual se desenvuelven y ejercen una asombrosa supremacía respecto del resto de los personajes.

¹⁹ El “Péplum” es un género filmico que puede definirse como un cine histórico de aventura, de bajo presupuesto, de temáticas clásicas y orientado al entretenimiento.

Destaca su sensibilidad a la percepción no visual de los estímulos externos y que comúnmente se explicaría como un producto de la forzosa adaptación al medio tras la pérdida de visión. Sin embargo, esta sensibilidad se torna una cualidad que les permite desarrollarse con independencia y autoridad en los mundos imaginarios de los relatos. Resulta paradójico, por consiguiente, que los personajes ciegos sean precisamente los que tienen mayor claridad de los sucesos más conflictivos en los textos.

La vista, como señala Martin Jay en *Ojos Abatidos* (2007), es el sentido que ha sido predominante en el desarrollo de la cultura moderna occidental. Desde la antigüedad clásica la vista ha gozado de una importancia radical, siendo descrita por algunos filósofos como el sentido supremo. Platón lo consideraba como el mayor don de la humanidad y Aristóteles como el más noble de los sentidos. La visión es, pues, una de las bases del conocimiento desde el pensamiento clásico. El llamado “ocularcentrismo” sufre en las últimas décadas del siglo XX una profunda crisis ante el advenimiento de una sociedad espectacularizada, altamente visual y donde la saturación de imágenes promueve una crisis de la representación. Pareciera ser que Allende, Maciste y la Ciega se suman a la crítica ocularcentrista al presentarse como personajes que carecen del don de la visión, pero que pese a esta falencia desarrollan a la perfección otros sentidos: gozan de una sensibilización táctil y una agudeza del oído que minimiza en parte las consecuencias de su carencia. Con ello se instala la duda de su condición en los personajes que los acompañan. Pero los personajes más que sumarse a la crítica, se instalan en la crisis, pues su ceguera se torna una cualidad que nada tiene que ver con la ignorancia; es pura certidumbre, que les da la ventaja frente al resto de los personajes, pues se oculta tras las apariencias de la (oscura) ceguera el resplandor de la claridad absoluta.

Esta cualidad también es detectada por Alexis Candia en su libro *El "Paraíso Infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño* (2011). Candia la denomina "magia", haciendo el alcance de que este concepto está lejano a la idea de "magia" expresada en *Las crónicas de Narnia* de C.S. Lewis o "lo mágico convertido en lo maravilloso" de Alejo Carpentier. Él señala:

La magia puede considerarse como el arte de hacer cosas extraordinarias y lograr por medio de operaciones ocultas efectos en apariencia contrarios a las leyes naturales. Así, puede considerarse tanto como un sistema de leyes naturales como una guía de conducta (2011: 35).

Candia sostiene que la producción de Bolaño se sustenta en la exploración de la "magia" que reconoce implícita en sus personajes, pero también en la exploración del mal. La conjunción de ambos elementos es lo que, para el autor, impide que las novelas de Bolaño se desplomen en el abismo. Siguiendo lo señalado por Candia, esta cualidad "mágica" de los personajes ciegos desafía los códigos naturales establecidos y fractura la regla. Se impone como una realidad al margen de lo cotidiano que se dirige a lo sagrado y lo divino. Estas cualidades nos invitan a recordar al más famoso de los personajes ciegos que precisamente manifiesta especiales cualidades y mantiene un vínculo con lo divino. Me refiero a Tiresias, quien queda ciego debido al castigo impuesto por la diosa Atenea; en compensación, se le otorga el don de ver el futuro. Este don lo sitúa en un plano privilegiado, ya que su "visión" le permite acceder a los misterios que sólo estaban reservados para los dioses. En la tragedia griega *Edipo rey*, el don de "ver" permitirá que Edipo descubra el misterio que rodea su nacimiento, sus crímenes involuntarios, y también la conciencia de sí mismo y de la aberración que rodea a quienes más ama: su esposa e hijos. Tiresias será un "mediador" entre lo humano y lo divino; por sus dotes proféticas,

entre el presente y el futuro; por su extrema longevidad, entre la vida y la muerte. Este vínculo entre los personajes ciegos en estudio y la tragedia de *Edipo Rey* no sólo es posible a partir de la figura de Tiresias, sino también, como señala Ángela Dellepiane en su estudio “Sobre héroes y tumbas: Interpretación literaria y análisis estructural”, a partir de la figura de Edipo, cuyo drama se vincula de modo muy cercano al que viven Juan Pablo Castel, Fernando y Bianca: “En *Edipo Rey*, la tragedia de Edipo consiste, precisamente, en tener que sondear su pasado, salir de su engaño y someterse al castigo” (Dellepiane en Giacoman, 1973: 94). El drama que afecta a los personajes, sea Edipo o los recién mencionados, sólo puede ser resuelto con la “mágica” figura de Tiresias, Allende, la Ciega y Maciste. Estos personajes ciegos, si bien no poseen dotes proféticas como Tiresias, son capaces de sobrepasar sus limitaciones. Sus atributos se revelan en momentos determinados de las novelas y corresponden a una particular “visión” que se manifiesta en los personajes, que perturba y desconcierta a quienes tienen la oportunidad de evidenciarla, y al rol de “mediador” que adoptan dada la posición extraña y contradictoria que asumen en relación al resto de los personajes.

En *El túnel*, Allende, esposo de María Iribarne, recibe en su casa la visita de Castel, amante de María, quien va en búsqueda de una carta que ésta había dejado para él. Este es el primer encuentro entre el esposo de María y su amante. Castel es recibido en primera instancia por un mucamo, quien lo dirige a la biblioteca de la casa. En este lugar, Castel se siente inquieto, nota una extraña presencia, sospecha que alguien lo vigila:

De pronto tuve la impresión de que alguien *me observaba* en silencio a mis espaldas. Me di vuelta y vi a un hombre en el extremo opuesto de la salita (Sábato, 2000: 50)²⁰.

Allende, desde el primer momento, es una figura enigmática para Castel. Éste tiene la certeza de que Allende es ciego, pero duda de su condición y sospecha que posee una cualidad que contradice su naturaleza. Al momento de recibir la carta, Castel no puede obviar el comportamiento de Allende:

Tomé la carta e iba a guardarla cuando el ciego agregó, *como si hubiera visto* mi actitud:

-Léala, no más. Aunque siendo de María no debe de ser nada urgente.

Yo temblaba. Abrí el sobre, mientras él encendía un cigarrillo, después de haberme ofrecido uno (Sábato, 2000: 51)²¹.

Al finalizar la visita de Castell, es el propio Allende quien nos invita a pensar en una cualidad especial:

-Tengo que irme.

-Caramba, cómo lo lamento -comentó Allende-. *Espero que volvamos a vernos.*

-Sí, sí, naturalmente -dije.

(Sábato, 2000: 52)²².

La afirmación de Allende constituye una confirmación de la presencia de una cualidad anormal. Sus deseos de *volver a ver* a Castel resultan contradictorios y, más aún, la aprobación sin reproche y atisbo de duda de Castel. La “visión” de Allende, si bien no es comparable con las dotes proféticas de Tiresias, evidenciará una capacidad privilegiada de conocimiento de su entorno que le permite tener claridad absoluta de los acontecimientos que le rodean. Allende ve, pero no es la visión a la cual estamos acostumbrados, y que es posible gracias a la presencia de la luz que define y otorga cualidades visuales a los objetos.

²⁰ La cursiva es mía.

²¹ La cursiva es mía.

²² La cursiva es mía.

Es la visión que acontece en la oscuridad, que no necesita la luz porque no tiene por objetivo el simple reconocimiento de los objetos sino el conocimiento de otros aspectos de la realidad que se encuentran velados para el común de las personas. Es la visión en medio de las tinieblas, que además evidencia en el personaje una cercanía con lo más oculto y misterioso de nuestro mundo, con los dominios del mal. La demostración de esta visión en Allende es la que obtiene Castel cuando en el desenlace de la novela, luego de asesinar a María, descubre su “rostro oculto” y revela sus “secretos”. Este rostro será un rostro ya conocido por Allende y explica su reacción frente a los hechos:

-¡Vengo de la estancia! ¡María era la amante de Hunter!

La cara de Allende se puso mortalmente rígida.

-¡Imbécil! -gritó entre dientes, con un odio helado. Exasperado por su incredulidad, le grité:

-¡Usted es el imbécil! ¡María era también mi amante y la amante de muchos otros! Sentí un horrendo placer, mientras el ciego, de pie, parecía de piedra.

-¡Sí! –grité- ¡Yo lo engañaba a usted y ella nos engañaba a todos! ¡Pero ahora ya no podrá engañar a nadie! ¿Comprende? ¡A nadie! ¡A nadie! (Sábato, 2000: 135).

Una exclamación extrañamente contenida y discordante con la impactante verdad puesta al descubierto deja de manifiesto el poder transgresivo de Castel y el dominio superior de Allende de los acontecimientos perversamente declarados:

Me hice a un lado y tropezó contra una mesita, cayéndose. Con increíble rapidez, se incorporó y me persiguió por toda la sala, tropezando con sillas y muebles, mientras lloraba con un llanto seco, sin lágrimas, y gritaba esa sola palabra: *¡Insensato!* (Sábato, 2000: 135).

Allende no reclama la falsedad de los argumentos de Castel, sino su falta de sensatez, prudencia y buen juicio frente a los hechos. Castel no comprende que lo oculto y misterioso en María pertenece a una zona a la que la visión de Allende tiene acceso. El llanto seco y la ausencia de lágrimas que Castel visualiza en el rostro de Allende son una

demostración de este hecho, ya que sin duda pueden leerse como una consecuencia de un llanto que se encuentra ya agotado, superado.

En el “Informe sobre ciegos” Fernando Vidal buscará insertarse en los dominios de lo que él considera constituye “la secta” de los Ciegos. En este proceso realizará varios seguimientos; uno en particular lo guiará por un sótano hacia un pasadizo que posee una portezuela misteriosa que estaba sin llave. Fernando atraviesa esa portezuela y es allí donde se inician sus encuentros con la Ciega, quien, dada la irrupción de Fernando en terreno prohibido, aparece como su “carcelera”. Es ella quien además lo sorprenderá en diversos momentos con su “visión”. Este hecho no deja de ser enigmático, debido a su condición.

Una helada corriente eléctrica sacudió mi cuerpo: el haz de luz iluminó ante mí una cara.

Una ciega *me observaba*. Era como una aparición infernal, pero proveniente de un infierno helado y negro (Sábato, 2006: 327)²³.

La Ciega estará en constante contacto con Fernando. Aparecerá luego de una jornada de intentos por escuchar detrás de la puerta, para finalmente echarse sobre la cama y fumar: “Desde ese instante, empecé a fumar como una chimenea, con el resultado de que el ambiente se fue enrareciendo más y más” (Sábato, 2006: 342). Pese a la espesura, Fernando se sorprenderá con la capacidad de la Ciega para identificarlo aún en medio del celaje provocado por los cigarrillos: “Como si en el vano de la puerta hubiera, enhiesta y silenciosa, una serpiente con sus ojos clavados en mí” (Sábato, 2006: 363). Esta afirmación realizada por Fernando claramente evidencia que la Ciega, contrario a su condición, tiene la capacidad de localizarlo, aún en condiciones de nula visibilidad.

²³

La cursiva es mía.

En otro momento descrito en la novela, Fernando volverá a confirmar las cualidades especiales de la Ciega. En el contacto final señala: “Cerré los ojos como si quisiera así evitar lo que habría de producirse, hasta que la sentí a los pies de la cama *observándome*” (Sábato, 2006: 378)²⁴. Fernando, además, tiene la certeza de que la Ciega sabía de su existencia mucho antes de su encuentro y que lo había estado ESPERANDO. Esto permite evidenciar que unida a esta condición especial, al igual que en el caso de Allende, existe una capacidad que excede un simple hecho visual y se relaciona con un conocimiento diferente de su entorno, lo que le permite tener claridad absoluta de los acontecimientos que lo rodean. Esta capacidad es la que le permite a la Ciega ESPERAR a Fernando, adelantándose a los eventos y preparándose para ellos.

En *Una novelita Lumpen* de Roberto Bolaño, Maciste demuestra gran seguridad y autonomía en el desplazamiento por los diferentes espacios de su casa. Esto sin duda podría pensarse como una consecuencia lógica de los largos años que ha permanecido en el encierro y que se traducen en un dominio que le permite una posición aventajada respecto del resto de los personajes. Pero esta posición no sólo será una consecuencia del tiempo de permanencia en la casa. Se evidencia un dominio mayor. Bianca, cuando aún es una simple “exploradora” en el territorio de Maciste, obtendrá las primeras evidencias de una “visión superior”:

La voz de Maciste me condujo hasta una habitación en el primer piso, iluminada por una débil bombilla semioculta en la esquina. Sé que subí unos escalones, pero también sé que bajé unos escalones. La voz de Maciste iba siempre por delante de mí, indicándome escuetamente el camino (Bolaño, 2009: 88).

²⁴

La cursiva es mía.

Bianca reconoce que Maciste es capaz de desplazarse en la casa y además encontrarla en plena oscuridad. En medio de la más absoluta negrura Bianca será sorprendida por Maciste. Ella señala:

A veces, mientras buscaba la caja fuerte y recorría las habitaciones moviendo algunos objetos que luego volvía a dejar en su lugar, oía, o mejor dicho sentía, la presencia de Maciste, vestido con la bata negra o desnudo, que se movía a través de la oscuridad de la casa siguiendo mis pasos, los ruidos casi imperceptibles que yo iba dejando, hasta aparecer de pronto a mis espaldas y agarrarme e inmovilizarme, pese a mis precauciones, a la agilidad que ponía en mis desplazamientos (Bolaño, 2009: 111).

En otro momento del texto Bianca intentará ocultarse de Maciste. Para ello no responde a su llamado, se lleva una mano a la boca y respira por la nariz. Pero esta operación no tendrá éxito: “pues sabía que él empezaría a buscarme, aún más silencioso que yo, deslizándose por los oscuros pasillos de la casa hasta localizarme gracias a mi respiración o al calor que emitía mi cuerpo, nunca lo supe, y entonces todo recomenzaba” (Bolaño, 2009: 128).

Maciste exhibirá conductas que hacen a Bianca dudar seriamente de su ceguera, ya que para ella no son las que un ciego “normal” tendría:

Maciste salió del gimnasio caminando como lo haría cualquier persona. Durante unos momentos me pregunté si no me había equivocado en mi anterior apreciación, aunque es bien sabido que los ciegos en un espacio conocido se mueven sin ninguna dificultad (Bolaño, 2009: 96).

Estas evidencias generan en Bianca una gran incertidumbre e inseguridad. El éxito de su búsqueda depende de la falta de visión de Maciste, quien posee todo los signos de su condición, pero su comportamiento contradice toda certeza respecto de ella. En otro momento del texto, nuevamente Maciste sorprende a Bianca:

Casi siempre llevaba gafas oscuras. A veces, sin embargo, se las quitaba y *me miraba o hacía como que me miraba*. Entonces yo temblaba y cerraba los ojos y lo abrazaba o trataba de abrazarlo, cosa que siempre me resultaba difícil debido a su diámetro (Bolaño, 2009: 120)²⁵.

Un día Bianca insiste en preguntarle a Maciste por los motivos de su ceguera. Este era un tema muy complejo para él y al cual evitaba referirse. Bianca retoma maliciosamente el cuestionamiento y la reacción de Maciste volverá a fundar nuevamente sus sospechas. Ella le pregunta: “-¿Y quién conducía? En ese momento Maciste enfocó sus ojos ciegos en mis ojos, *como si realmente me viera*, y dijo que no le apetecía seguir hablando del tema” (Bolaño, 2009:129)²⁶. Maciste, luego de este incómodo momento, decide retirarse: “Lo vi levantarse con algo de dificultad y alejarse *sin vacilar* en dirección a la puerta abierta” (Bolaño, 2009: 129)²⁷.

En otro momento de la novela, Bianca sorprende a su hermano llorando y comparte este suceso con Maciste. Nuevamente, Bianca experimentará la sensación de que Maciste puede verla:

Acabábamos de hacer el amor y cuando terminé de decir lo que tenía que decir Maciste volvió su cara enorme y blanca hacia mí y nuevamente *tuve la impresión de que me miraba* (Bolaño, 2009: 139)²⁸.

La “visión” de Maciste también se manifestará en presencia de la comida y el sexo, como ingredientes añadidos. Bianca señala: “A veces, mientras me duchaba, Maciste se sentaba en un taburete de madera y se ponía a comer sus bocadillos ahí” (Bolaño, 2009: 102). En esta observación de Bianca hay una certeza solapada. El hecho de que Maciste se ubicara en el baño a comer justo en el momento en que Bianca toma un baño no deja de ser curioso. Nos invita a cuestionarnos el motivo que éste tendría para ocupar tan “fisgona”

²⁵ La cursiva es mía.

²⁶ La cursiva es mía.

²⁷ La cursiva es mía.

²⁸ La cursiva es mía.

posición. La puerta de cristal pareciera funcionar para Maciste como un lente óptico que le permite ver con mayor claridad el espectáculo del cuerpo desnudo de Bianca. Ella continúa su relato y reconoce que en el momento en que es “observada” algo cambia en Maciste: “Cuando abría la puerta de cristal y lo veía comiendo me daba no sé qué, parecía otro, un desconocido, y yo también parecía otra y eso no me gustaba” (Bolaño, 2009: 103). El extrañamiento que sufre Bianca es una clara comprobación de la cualidad que posee Maciste. Bianca se siente “otra” y este cambio perfectamente puede ser el resultado de la pérdida de su preciado anonimato, tan conveniente y adecuado a sus propósitos.

En la novela de Bolaño, Bianca, además, porta un don que estrechará el vínculo con Maciste. Éste se revelará en su primer encuentro y tiene sus orígenes en la tragedia de sus padres:

Entonces se despojó de su bata y lo vi desnudo por primera vez. Me dijo:

-Ven aquí y apaga la luz.

-No hay ninguna luz encendida- dije.

-¿Puedes ver en la oscuridad?

-Más o menos- dije.

-Qué curioso. ¿Desde siempre?

-No-dije-.Si esto me hubiera pasado de niña, me habría vuelto loca. Desde hace poco. Desde el accidente en que murieron mis padres (Bolaño, 2009: 95-96).

La visión de Bianca es semejante a la que experimenta Maciste. La trágica muerte de sus padres, que condena a su hermano y a sí misma al abandono y la pobreza, marca su entrada al lado más sombrío de la realidad, donde su percepción se ve alterada. Bianca reconoce que esta capacidad excede la que el resto de los sujetos posee y que además representa un hecho que no cualquiera soportaría. Es la visión en medio de las tinieblas, la visión en la oscuridad, pero que extrañamente se percibe como un continuo de luz, un

estallido de claridad. Esta otra luz reveladora de misterios resplandece cuando todo se apaga y el reino de desconocido se hace visible.

Allende, la Ciega y Maciste, además de exhibir como atributo una “visión” que les otorga dominio y conocimiento, que cuestiona su condición, asumen un rol determinante en el desarrollo de los acontecimientos y en el posterior desenlace de las novela. Son “mediadores”, lo que los situará en el centro de todos los conflictos.

Allende es utilizado por María como intermediario para contactarse con Castel. Se ubica en un lugar determinado por dos polos: la carta dejada por su mujer y el amante de su esposa: “Sacó una carta de un bolsillo y me la alcanzó. -Acá está la carta -dijo con sencillez, como si no tuviera nada de extraordinario” (Sábato, 2000: 51). Allende constituye el puente físico que María tiende hacia Juan Pablo; un puente peligroso, considerando que el contenido de la carta podía constituir la evidencia de la infidelidad de María.

Allende es también un “mediador” en la seducción que María ejerce sobre Juan Pablo. María es una figura profundamente seductora, está siempre inserta en el juego de la seducción. En un inicio María operará para Juan Pablo bajo la lógica del placer, para pasar posteriormente a una lógica de desafío y muerte, tras asumir la soberanía de un juego en el que inicialmente solo actuó como elemento. Jean Baudrillard, en *De la seducción*, explica la manera en que la seducción opera:

Es lo que trasluce en el juego más banal de la seducción: me muestro esquivo, no me harás gozar, soy yo quien te hará jugar, y quien te hurtará el goce. Juego movedizo, donde es falso suponer que solo es una estrategia que solo es una estrategia sexual. Más que nada estrategia de desplazamiento (*se-ducere*: llevar aparte, desviar de su vía), de desviación de la verdad del sexo; jugar no es gozar. Ahí hay una especie de soberanía de la seducción, que es una pasión y un juego del

orden del signo, y es quien gana a largo plazo porque es un orden reversible e indeterminado (Baudrillard, 1993: 27).

María es para Juan Pablo el único destello en la nebulosa que experimenta su mente, pero este destello es el que finalmente lo desvía de su camino. Juan Pablo es seducido por María, por sus omisiones, por su suspenso, por el desconcierto de sus actitudes, por sus decepciones. María, en la medida en que avanza la novela, hace relucir su dominio de la relación. La claridad mental y la estabilidad emocional que Juan Pablo necesita están supeditadas al secreto de la infidelidad, al cual Juan Pablo parece resignarse: “Fuerza soberana de la seductora: ‘eclipsa’ cualquier contexto, cualquier voluntad” (Baudrillard, 1993: 83).

Según Baudrillard, seducir es hacer jugar las figuras unas con otras, hacer jugar entre sí signos que caen en su propia trampa. Este es precisamente el juego que despliega María y que se hace evidente cuando convoca a Juan Pablo a su casa. Son su esposo y su amante las figuras de este juego. La seducción hacia Juan Pablo se intensifica en el sinsentido de su encuentro con Allende, quien se ubica en el centro del efecto prismático de la seducción y eclipsa la presencia de María. A través de su esposo María asegura una especie de intermitencia, se transforma en un dispositivo hipnótico que cristaliza la atención fuera de todo efecto de sentido, pues como afirma Baudrillard: “La ausencia seduce a la presencia” (Baudrillard, 1993: 83).

En el caso de la Ciega del “Informe sobre Ciegos” recordemos que ella custodia la puerta de acceso a la secta de los ciegos. Es la *vigía de un portal* que separa el mundo que conocemos de un desconocido paraíso infernal. Todo lo que Fernando espera revelar está reducido en la figura de la Ciega, quien se constituye en una “mediadora” entre el mundo

que conocemos y el misterioso universo que configura la secta de los ciegos. Esta “mediación” se encuentra determinada por el deseo y la seducción que ejerce la Ciega, quien al igual que María se presenta como una figura fascinante, provocadora y escurridiza. El juego seductor que desarrolla con Fernando se inicia en la incertidumbre de Fernando respecto de su capacidad de observación. Estamos, como señala Baudrillard, frente a la seducción de los ojos: “La más inmediata, la más pura. La que prescinde de las palabras, sólo las miradas se enredan en una especie de duelo, de enlazamiento inmediato [...] encanto discreto de un orgasmo inmóvil y silencioso” (Baudrillard, 1993: 75). La seducción continúa en sus apariciones y desapariciones, que pareciera remitir a la imposibilidad de poseerla. Posteriormente, se evidencia una reversibilidad de esta imposibilidad que culminará en un encuentro carnal violento que tiene el carácter de sucesivos enfrentamientos: “La ley de la seducción es, ante todo, la de un intercambio ritual interrumpido, la de un invite donde la suerte nunca está echada, la del que seduce y la del que es seducido” (Baudrillard, 1993: 28). Fernando es invitado a insertarse en una lógica de desafío, donde claramente el dominio está en manos de la Ciega. Luego de este encuentro Fernando tiene la certeza de que se ha desviado de su rumbo: “En el momento que desperté (por decirlo de alguna manera) sentí que abismos infranqueables me separaban para siempre de ese universo nocturno” (Sabato, 2006: 380). Fernando no logra cumplir el deseo de llegar a la secta: se mantiene seducido por la Ciega en el umbral donde terminará su búsqueda. Esto es propio de la seducción: “Fuerza de atracción y distracción, fuerza de absorción y de fascinación, fuerza de derrumbamiento no solo del sexo, sino de todo lo real, fuerza de desafío” (Baudrillard, 1993: 79).

En *Una novelita lumpen*, Maciste es para Bianca, su hermano y los amigos de su hermano, la única posibilidad de salir de la pobreza extrema en la cual se encuentran sumidos. Es, en consecuencia, el “mediador” del deseo de estos personajes, que dependen de su fortuna y de la búsqueda exitosa de Bianca para cambiar sus destinos.

Y entonces pensaba en la caja fuerte y en el dinero o en las joyas que Maciste guardaba y en la vida que nos esperaba, a mi hermano y a mí (y también de alguna manera a los desgraciados de sus amigos), cuando accediéramos por fin al tesoro, un tesoro que en manos de Maciste resultaba inútil, porque éste, bajo nuestra óptica, tenía todas las necesidades cubiertas y además ya no era joven, y nosotros, en cambio, teníamos toda la vida por delante y éramos más pobres que las ratas (Bolaño, 2009: 131)

Todas las esperanzas de bonanza estaban puestas en que Bianca, en sus visitas semanales a cumplir las necesidades sexuales de Maciste, lograra encontrar la caja fuerte que presumiblemente éste escondía en algún lugar secreto de la casa. Bianca intentará infructuosamente encontrarla, en recorridos inútiles que terminarán por convencerla de que esa caja no existe. Maciste, en este sentido, se encuentra en un punto central, entre la fortuna y el fracaso de los protagonistas. El secreto que él esconde es un elemento seductor, es juego de desafío, es lo no dicho que sin embargo circula: “Algo que no quiere decididamente ser dicho y que, siendo un enigma, posee enigmáticamente su propia resolución, y, en consecuencia, sólo aspira a quedar en el secreto y en el goce del secreto” (Baudrillard, 1993: 78). Nunca hay revelación, ni siquiera “secreción” del secreto que guarda Maciste y de allí viene su fuerza, su poder. Sobre el deseo que es voluntad de poder y posesión en Bianca, se alza la seducción, que lleva a Bianca a desviarse de sus propósitos, a traicionar a su grupo y a pensar en la posibilidad de iniciar una vida junto a Maciste:

Y así me veía telefoneando una vez a la semana, los viernes, por ejemplo, a un taxi para que nos pasara a buscar a la puerta y nos llevara a un buen restaurante donde

cenaríamos sin ninguna prisa, conversando de los temas más diversos, o al centro, donde yo compraría ropa para él en una de esas tiendas de tallas grandes, y luego ropa para mí, e incluso hasta me imaginaba yendo al cine con Maciste y describiéndole las imágenes de las películas, como dicen que hacen los acompañantes de los ciegos (Bolaño, 2002: 112)

Estas divagaciones pronto se transformarán en un choque estrepitoso con la realidad, cuando Bianca, después de soñar por instantes con la vida en común que podría tener con Maciste, retoma el objetivo principal de sus visitas:

Pero lo cierto es que muy pocas veces dormí en su casa y también es cierto que después de soñar un rato con nuestra vida en común yo me ponía a pensar dónde demonios podía estar la caja fuerte (Bolaño, 2009:112).

A partir de lo analizado, es evidente que estamos en presencia de personajes que manifiestan cualidades sorprendentes. Estas cualidades de los personajes ciegos los distinguen de otros personajes literarios y cuestionan radicalmente cualquier intento de establecer semejanzas con su referente “real”. Estamos frente a personajes ciegos que si bien siguen ciertas cualidades y patrones de comportamiento que les otorgan verosimilitud, en determinado momento de las novelas revelan condiciones que exceden la norma y que cuestionan radicalmente la posibilidad de establecer un modelo a partir de lo conocido. Los personajes carecen de la visión, que es efectiva cuando la luz revela las cualidades visuales de los objetos, pero, a cambio de ello, están dotados de un atributo “mágico” (Candia) que emerge cuando la luz disminuye y las tinieblas y la oscuridad ejercen su dominio. Esta es la “visión” privilegiada de lo que se mantiene velado para el común de las personas, que le otorga acceso a lo misterioso y prohibido, que les permite superar la incomunicación e ignorancia comúnmente asociadas a su condición y que los transforma en personajes alejados de la norma. Por otra parte, la “mediación” que Allende, la Ciega y Maciste despliegan al interior de los textos, constituye un hecho paradigmático que contribuye a

confirmar la excepcionalidad de los personajes debido al insólito rol que asumen respecto al resto de los personajes. Este rol los situará en el centro de las disputas en las novelas, como obstáculos a superar para el cumplimiento de los deseos de Juan Pablo, Bianca y Fernando y también como facilitadores de la seducción ejercida por los personajes femeninos al interior de los textos.

Estamos, en resumen, frente a ficciones que presentan todos los signos de lo real, pero que decididamente manifiestan la decisión por traspasar los límites de lo establecido.

4.3 Los personajes como figuras de borde

Allende en *El túnel*, la Ciega en “Informe sobre ciegos” y Maciste en *Una novelita lumpen* se sitúan en el extremo opuesto de lo que podemos considerar una percepción generalizada, ampliamente aceptada e incluso sobre-entendida de la condición de cieguera. Exceden el modelo real, lo problematizan y lo cuestionan. Son figuras anormales, fenómenos de borde, extrema dimensión de la manada (Deleuze y Guattari 1997: 250). La figura del anomal, como señalan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, difiere del “anormal”, que “califica lo que no tiene regla o que contradice la regla” (1997: 249) y también difiere de la “anomalía”, que designa lo desigual, lo rugoso, la aspereidad, el máximo de desterritorialización: “Lo anomal sólo puede definirse en función de caracteres, específicos o genéricos; pero lo anomal es una posición o un conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad” (Deleuze y Guattari, 1997: 249). El anomal, explican, es un elemento preferencial de la manada, pero que no tiene nada que ver con el individuo favorito; no es el representante de una especie, modelo o ejemplar único que representaría los caracteres de la

perfección en su estado más puro. No es individuo ni especie, sólo contiene afectos. Deleuze y Guattari señalan como ejemplo de esta figura de borde a los brujos, quienes siempre han ocupado la posición anomal, ya que habitan los lindes, están en el borde del pueblo o entre dos pueblos y establecen una relación de alianza con el demonio: “Con el anomal, la relación es de alianza. El brujo está en una relación de alianza con el demonio como potencia del anomal” (Deleuze y Guattari, 1997: 250).

Allende, la Ciega y Maciste son ejemplos claros de la figura del anomal referido por Deleuze y Guattari. La primera evidencia de ello es su participación en los textos. Estos tres personajes son secundarios en las novelas, pero establecen alianzas importantes con los protagonistas, las cuales determinan el desarrollo de las acciones y el desenlace de las novelas. Allende en *El túnel*, ante los ojos de Juan Pablo Castel, es precisamente esta figura de borde, dimensión extrema de la humanidad. Ocupa una posición, radicalizada por su ceguera, que dista de la normalidad acostumbrada y a la cual se sumarán cualidades que le provocan extrañeza, rechazo y suspicacia. Algunas de estas cualidades corresponden a las ya analizadas, pero también se suman a ellas cualidades vinculadas a su conducta, a su aspecto físico y al lugar en el que vive. Recordemos el momento en que Castel visita la casa de María y conoce a Allende. Pese a ser una persona cordial, Allende es una inquietante figura para Castel, le provoca incomodidad e incluso rechazo. Castel piensa: “No veía el momento de huir de aquella sala maldita” (Sábato, 2000: 52). Esto se explica porque, como señalan Deleuze y Guattari, el anomal rehúye los sentimientos familiares y los caracteres específicos y significativos: “Tanto las caricias como las clasificaciones humanas le son extrañas” (Deleuze y Guattari, 1997: 250).

La Ciega en “Informe sobre ciegos” constituye para Fernando una dimensión desconocida de un mundo extremo, que es el mundo de los ciegos. Es la representante de un grupo que constituye un fenómeno de borde, que habita en los subsuelos y se moviliza por los secretos pasajes de lo desconocido. Es, por lo tanto, una figura anomal. Su rol como salvaguarda de la puerta de entrada a la “secta de los ciegos” acentúa su posición diferente respecto de Fernando y constituye la única evidencia que éste tiene del misterio que intenta develar:

En cualquier caso, habrá borde de manada, y posición anomal, cada vez que, en un espacio, un animal se encuentre en la línea, o trazando la línea en relación a la cual el resto de los miembros de la manada están en una mitad, izquierda o derecha: posición periférica, que hace que ya no podamos saber si el anomal está todavía en la banda, ya está fuera de ella, o en su cambiante frontera” (Deleuze y Guattari, 1997: 251).

La Ciega se desplaza por el borde con libertad. Este borde, en el texto de Sabato, está dado por los subsuelos, pasadizos intrincados y misteriosas habitaciones en penumbra donde intentará internarse Fernando y donde la Ciega, como habitante habitual, ejercerá plenamente su dominio. También habrá momentos en que Fernando dudará de su posición, cuando por fin establezca un contacto más cercano con ella.

Maciste en *Una novelita lumpen* es, desde un primer momento para Bianca, una figura anomal. Si bien un día ocupó el centro glorioso de la manada, poco a poco se fue desplazando hacia los límites, hecho sin duda promovido por su ceguera y su deterioro físico y psicológico. Maciste atiende al llamado de las fuerzas del mal que determinan su residencia definitiva en una dimensión extrema donde ya nadie reside, donde domina la sordidez y ni siquiera la luz penetra. Esta dimensión extrema está dada principalmente por el espacio de su impenetrable morada, donde convergen el aislamiento, el hermetismo y el

misterio. Esta es la zona donde Bianca debe acceder para intentar descubrir el tesoro que Maciste esconde y donde experimentará el extraño y contradictorio deseo de territorialización. Bianca ansía por momentos permanecer en este espacio que le resulta cómodo y placentero. Este deseo es el que nos permite comprender también a Bianca como una figura anómala, que puede desplazarse desde el centro a los bordes, según sea su conveniencia. Este deseo de territorialización es el que también experimenta María en *El túnel*, aunque este territorio difiere radicalmente del de Bianca, ya que en María no corresponde a un lugar sino más bien a la propia figura de Juan Pablo, que es donde habita y establece esporádicas permanencias. Ambas protagonistas, por lo tanto, son también ocasionales habitantes de los lindes, figuras de borde, cautivas del deseo continuo e incesante de desplazamiento.

Allende, la Ciega y Maciste, además de establecerse en los textos como un fenómeno de borde y ocupar una dimensión limítrofe de la manada, constituyen “lo otro extremo”, que no es simplemente el opuesto, sino además lo radicalmente contradictorio. Son “alteridades radicales”. Esto, recordemos, ya era advertido por Jose Promis a propósito de la escritura de Bolaño en su texto “Poética de Roberto Bolaño”, que integra el libro *Territorios en fuga* (2003) de Patricia Espinosa:

Es una dimensión donde los elementos que la conciencia racionalista define como reales e imaginarios entran en insólitas relaciones y donde los órdenes establecidos adquieren una fisonomía diferente (Promis en Espinosa, 2003: 56).

En estas “insólitas relaciones” es que se mezclan los conceptos del bien y del mal, los cuales no funcionan de acuerdo a los criterios que la moral impone. Tampoco lo hacen los conceptos de normalidad y anormalidad como definiciones cómodas para clasificar la realidad: “Se diluyen y reacomodan para asumir una fisonomía que es expresión pura de lo

distinto, de lo anormal que al devenir normal se transforma en extraño” (Promis en Espinosa, 2003: 57).

El tema de la alteridad, como señalan Marc Guillaume y Jean Baudrillard en *Figuras de la Alteridad*, se ha transformado en una obsesión en Europa y son numerosos los trabajos de gran interés que han surgido a raíz de esta obsesión, como los de Emanuel Hirsch, Paul Ricoeur, Tzvetan Todorov y Julia Kristeva, entre otros. Según los autores existe un componente en el otro que ya iría desapareciendo o estaría en vías de desaparición: la *alteridad radical*.

En todo otro existe el prójimo, ese que no es yo, ese que es diferente de mí, pero al que, sin embargo, puedo comprender, ver y asimilar, y también una alteridad radical, inasimilable, incomprensible e incluso impensable (2000: 12).

El pensamiento occidental, señalan Guillaume y Baudrillard, continúa tomando al otro por el prójimo, reduciendo el otro al otro prójimo y también con ello lo radicalmente heterogéneo e inconmesurable en el otro. Pero en el otro, explican, se esconde una alteridad ingobernable, amenazante y explosiva. Para Rüdiger Safranski, recordemos, esta amenaza se convierte en un abismo que se abre en el hombre y es evidencia de la presencia del mal. La presencia de esta inquietante alteridad está en el origen de las singularidades, los accidentes, las catástrofes. Son sitios de caos que hacen bifurcar la historia y modifican el destino individual y colectivo. La alteridad radical constituye siempre una provocación y, por lo tanto, está destinada a la reducción y al olvido en el análisis, la memoria y la historia (2000: 12-13).

Es posible vincular lo que señalan Guillaume y Baudrillard con la reflexión que realiza Michel Foucault sobre la infamia en la literatura. Foucault identifica la presencia de

existencias insustanciales, vidas sin gloria que pertenecen a esos millones de existencias destinadas a no dejar rastro y cuyo enfrentamiento con el poder, punto más intenso de estas vidas, les otorga visibilidad:

Ellos son algo solamente a través de aquello mediante lo cual se les quiso destruir: ni más ni menos. Tal es la infamia estricta, la que, por no estar mezclada ni con el escándalo ambiguo ni con la sorda admiración, no se compone de ningún tipo de gloria (1996: 127).

Esas existencias radicales ocupan un lugar extremo, contradicen la lógica del ordenamiento institucional que insiste en invisibilizarlas y eclipsarlas para así mantener su dominio. Pero estas existencias se niegan a permanecer ocultas e inmóviles. Su naturaleza amenazante y explosiva busca el enfrentamiento enérgico con el poder. Como señala Michael Foucault:

Vidas que sobreviven gracias a la colisión con el poder que no ha querido aniquilarlas o al menos borrarlas de un plumazo, vidas que retornan por múltiples meandros azarosos (Foucault, 1996: 127).

Algunos de estos “meandros azarosos” que permiten el retorno de estas existencias los constituyen los textos en estudio. Son los personajes ciegos Allende, la Ciega y Maciste, existencias rebeldes e ingobernables, indignos representantes de la memoria de los hombres, mezcla de sombría obstinación y perversidad, excluidos de los órdenes de la sociedad, que resurgen precisamente en el enfrentamiento con las leyes que son ignoradas, manipuladas y retorcidas de su ceguera.

Allende, la Ciega y Maciste constituyen una “radicalidad infame”, que cifra lo repulsivo, lo abyecto y lo deplorable. Esto es reconocible cuando por ejemplo examinamos el espacio definido para su habitar. En el caso de Allende y Maciste este espacio está

determinado por una condición de marginal confinamiento. Pese a recibir visitas y contactos esporádicos esta condición se mantiene inalterable a lo largo de la novela. Estos espacios además inspiran en el resto de los personajes sensaciones diversas, extrañas y enigmáticas, principalmente asociadas al rechazo e incomodidad. Recordemos nuevamente el momento en que Castel visita la casa de Allende. Pese a no existir elementos que inciten de modo directo estas sensaciones en el personaje (sólo llama la atención de Castel el tamaño anormal de los libros en la sala), Castel sólo piensa en abandonar pronto ese lugar, pues percibe ese espacio como una “sala maldita”, un espacio perverso e infernal que no comprende y ansía abandonar.

La oscuridad y abandono de la casa de Maciste serán para Bianca las primeras evidencias de la propia condición en que se mantiene el personaje respecto del mundo. Las sucias habitaciones y los deteriorados muebles escondidos tras las viejas sábanas serán sin duda un reflejo de su estado interior y potenciarán en Bianca el rechazo que siente en su primera visita a la casa.

En el “Informe sobre ciegos” el espacio que los ciegos habitan se presenta radicalizado y absolutamente opuesto al que habitan el resto de los individuos. Un lugar inferior será el reservado para los ciegos, al margen del poder y donde se manifiesta la resistencia de lo que se niega a ser regulado:

¡Abominables cloacas de Buenos Aires! ¡Mundo inferior y horrendo, patria de la inmundicia! Imaginaba arriba, en salones brillantes, a mujeres hermosas y delicadísimas, a gerentes de bancos correctos y ponderados, a maestros de escuela diciendo que no se deben escribir malas palabras sobre las paredes; [...] mientras por ahí abajo, en obscuro y pestilente tumulto, corrían mezclados las menstruaciones de aquellas amadas románticas, los excrementos de las vaporosas

jóvenes vestidas de gasa, los preservativos usados por correctos gerentes (Sábato, 2006: 365).

Este espacio que habitan los ciegos en el “Informe sobre ciegos” es el subsuelo, lugar donde converge todo aquello que normalmente se oculta, se rechaza y se intenta mantener oculto. En la profundidad de las cloacas ya no existen las apariencias. Es el espacio de la revelación, donde se expone lo que genera pudor y se pervierten los órdenes. Es el lugar de los flujos, secreciones, supuraciones, excreciones. Territorio del cuerpo, mezcla del excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc). Es el territorio de la mezcla, lo mixto, lo ambiguo. Todo se mueve, circula o se volatiliza y se disipa. También es lugar donde se producen los desbordes y estancamientos que conducen al caos. Lugar sin límites, sin reglas, que fractura el muro que nos separa de lo abyecto.

Para que haya alteridad, señala Baudrillard, es necesaria cierta reversibilidad, no una oposición de términos separados como yo y el otro, sino el hecho de que ambos estén implicados, que tengan el mismo destino:

La alteridad, en el sentido fatal del término, implica que el riesgo es igual para ambos; la reversibilidad es total, incluso si hay uno que es la sombra y otro que es el ser; esto no tiene importancia, es reversible. En ese caso hay una alteridad radical [...], no una alienación, o una alteridad psicológica intersubjetiva que, a mi parecer, es una forma mucho más degradada de la alteridad (2000: 103).

Esta reversibilidad puede ser reconocida en los personajes en estudio en varios momentos. Allende, en *El túnel*, es para María una persona bastante especial, que genera emociones contradictorias en virtud de las relaciones que establece con ella. Cercanía, apego y cordialidad son reconocibles en María, cuando señala que Allende es para ella “un gran compañero”; una devota admiración es perceptible cuando reconoce que Allende es un

ser radicalmente diferente a ella, lejano a lo que ella es o podría llegar a ser: “por la serenidad de su espíritu que me parece muy superior a mí en todo sentido, que a su lado me siento un ser mezquino y culpable” (Sábato, 2000: 75). El pathos de la culpa que induce Allende en María es posible de ser asociado al sentimiento que un feligrés experimenta frente a la figura de un Dios o un santo. María reconoce en Allende la presencia de una alteridad radical que se vincula con lo *sagrado*, con fuerzas sobrenaturales de carácter apartado o desconocido. Para Roger Caillois lo sagrado pertenece a ciertas cosas, seres, lugares, tiempos que suscitan sentimientos de temor, veneración y que se presentan como algo prohibido. Su contacto se hace peligroso: “Un castigo automático e inmediato caería sobre el imprudente lo mismo que la llama quema la mano que la toca; lo sagrado es siempre, más o menos, ‘aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir’” (Caillois, 1984: 13). Se torna evidente, a partir de lo anterior, que la reversibilidad de la relación entre ambos es efectiva, pues María es para Allende una figura enigmática y, al igual que él, de carácter apartado y desconocido. Lo sagrado, además, se vincula con una especie de fascinación que es precisamente la que experimenta Allende frente a María, quien también constituye tentación suprema y el más grande de los peligros. Por ello impone prudencia. Esto explica el comportamiento contemplativo que presenta Allende frente a María y la reversibilidad de la relación que mantiene con ella.

La Ciega, al igual que Allende, es percibida por Fernando bajo lógicas totalmente opuestas que se tornan reversibles. La ciega es percibida por éste como una “hierofántida”, figura sagrada que representa ante todo una energía peligrosa, incomprensible, difícilmente manejable, eminentemente eficaz. El mundo de lo sagrado, continuando con lo que señala Caillois, es el mundo de lo peligroso o lo prohibido; el individuo no puede aproximarse sin

poner en movimiento fuerzas de las cuales no es dueño y ante las que su debilidad se siente desarmada. En su extremo opuesto, lo profano se presenta como el dominio del uso común: el de los gestos que no necesitan precaución alguna y que se mantienen en el margen, a menudo estrecho, que se le deja al hombre para ejercer sin restricción su actividad.

El peligro y la prohibición bastan para engendrar el deseo de aproximación, deseo que es intenso en Fernando. Pero al mismo tiempo que se desea la aproximación, se guarda una respetuosa distancia. El cuerpo de Fernando es estremecido por la presencia de la Ciega:

Una especie de fiebre iba subiendo en mi cuerpo como un líquido hirviendo en una vasija, al mismo tiempo que un resplandor fosforescente iba haciendo a la Ciega cada vez más visible en medio de las tinieblas (Sábato, 2006: 327).

Fernando reconoce a la Ciega como una figura profundamente seductora, una *fascinans* que corresponde a una forma embriagadora de lo sagrado, de vértigo dionisiaco, de éxtasis y unión transmutadora, que atrae irresistiblemente (Caillois, 1984: 34) y desata su naturaleza instintiva. Esto es evidente en el encuentro final, en el choque violento y descarnado de Fernando con las fuerzas de lo indómito, lo peligroso y lo prohibido.

En Maciste la radicalidad y reversibilidad están dadas, en una primera instancia, en la imposibilidad de fijar su identidad. Maciste es paradójicamente múltiple. Se le menciona en el texto con una diversidad de nombres que evidencian en él una fractura de la identidad del Yo. Dicha fractura estará profundamente vinculada con un pasado glorioso como actor, que vuelve continuamente a traer parte de la gloria al presente:

Su nombre real era Giovanni Dellacroce. [...] su nombre artístico era Franco Bruno [...] La gente lo llamaba Mister Universo, pues había obtenido este título dos veces,

ambas al principio de la década de los sesenta, o Maciste, que fue el personaje que interpretó en cuatro o tal vez cinco películas (Bolaño, 2009: 85).

Maciste es muchos, pero ninguno a la vez. En la diversidad de nombres con los cuales se lo identifica pervive aún parte de su pasado glorioso, pero también en ellos asoma su decadencia, lo que radicaliza la actualidad del personaje. Para complementar esta visión podemos establecer un vínculo con el personaje cinematográfico que se describe en la novela y que representó en innumerables ocasiones. Maciste, como personaje literario, es evidentemente una cita directa de uno de los más antiguos y gloriosos personajes del cine italiano “Péplum” que, recordemos, corresponde a un cine histórico de aventuras y destinado al entretenimiento. Representaba un personaje mitológico muy parecido a Hércules, que utilizaba su descomunal fuerza para realizar hechos heroicos al estilo de las más grandes epopeyas: “Su sentido de la justicia le hace poner la fuerza y la contundencia de sus puños al servicio de los desfavorecidos” (Lapeña, 2007: 178). Oscar Lapeña en “La infancia en el *péplum*. Primeros apuntes” (2007) señala como sus principales cualidades:

- 1-Visión del Mundo antiguo donde prima la espectacularidad.
- 2-Corte decadente de gobernantes y civilización, sobre todo en el terreno de la moral y las costumbres.
- 3-Polarización de la moral, donde el villano es sinónimo de maldad absoluta y en contraposición, el héroe encarna los valores rotundos de la bondad.
- 4-Atributos físicos del héroe exaltados que le aseguran la victoria frente al enemigo.

Maciste en la novela constituye la cara opuesta del personaje heroico: una visión degradada, pervertida y desmoralizada del personaje cinematográfico. Si en su pasado

como personaje cinematográfico Maciste era el benefactor que luchaba por liberar a su pueblo y para ello estaba dispuesto a someter a las bestias o enemigos, en el presente lucha contra su propia soledad y su precariedad. No emulsiona su cuerpo para destacar las definidas líneas que lo estructuran, emulsiona el joven cuerpo de Bianca, en los encuentros sexuales, como si intentara que parte de su gloria reviviera en estos enfrentamientos corporales.

La fama, la gloria, los éxitos decaen estrepitosamente cuando su ceguera se hace presente. Tenemos como consecuencia pura energía nostálgica. Su ceguera marca el momento en que probablemente bifurca su historia y cambia su destino; determina su salida del cine y su entrada al anonimato, al aislamiento absoluto, a lo oscuro y lo siniestro:

La mayoría no lo llamaba de ninguna manera porque Maciste no salía nunca de su casa y nadie lo conocía y muchos que lo habían conocido, en persona o de nombre, ya lo habían olvidado (Bolaño, 2009: 79).

Para Bianca, la ceguera de Maciste constituirá un motivo de sorpresa, ya que cuando le visita recién se percata de la particularidad de su cliente. Ninguno de sus cómplices le había hecho mención de lo que ella considerará un importante antecedente:

Me quedé sin saber qué decir, no por su respuesta, sino por haberme dado cuenta de que estaba delante de un ciego. Los amigos de mi hermano no me lo habían advertido. Pensé, con rabia, que eran unos hijos de puta e hice el gesto de coger mi chaqueta y salir corriendo de aquella casa (Bolaño, 2009: 94).

La reacción de Bianca al advertir la ceguera de Maciste permite plantear que para ella esta condición marca una distancia entre Maciste y el resto de los individuos. No es lo mismo servir sexualmente a un ciego que a un vidente, como tampoco es lo mismo robarle el dinero a un ciego que a un vidente. Pero pronto esta inesperada característica se transformará en un beneficio para ella, lo que le permitirá gozar de mayor libertad, comodidad y desarrollar más convenientemente la búsqueda del dinero que Maciste

aparentemente esconde en algún lugar de la casa. Pese a que la ceguera de Maciste es una condición que la lleva inicialmente a dudar del cumplimiento de su misión, finalmente resulta ser favorable a sus propósitos.

También Maciste manifiesta una reversibilidad determinada por una cercanía a dos grandes potencias, heterogéneas y radicalmente contradictorias: El bien y el mal. Esta cercanía era explorada por Maciste primero en sus películas, aunque él tiene la certeza de que ésta cercanía las trasciende:

A veces había sido el malo de la película y otras veces el bueno de la película, porque eso es ley de vida, decía, al principio uno casi siempre es el bueno y al final uno siempre es el malo (Bolaño, 2009: 103-104).

Estas dos potencias serán, al parecer, las dominantes en la vida de Maciste. Bianca reconoce que la propia casa de Maciste constituía una “promesa” y una “enfermedad” que la conducen a ella misma a circular por contradictorios extremos y a experimentar un paradójico estado de tránsito:

Y yo daba vueltas por la promesa y la enfermedad y sentía en la piel cuando mi cuerpo o la velocidad que en ese instante le imprimía a mi cuerpo pasaban de un estadio a otro. La promesa irisada, la enfermedad, una caída o un placer oblicuo, deambulando (Bolaño, 2009: 128).

Maciste estará situado entre la bondad y la maldad absoluta que determinarán en Bianca la emergencia de sentimientos contradictorios de rechazo, odio, repulsión y también de caridad y compasión. Un ejemplo claro es el momento en que Bianca le confiesa su amor a Maciste. Éste, ante la consulta de Bianca sobre sus sentimientos, guarda silencio. Bianca, ante esta situación, que sin duda surge de sus anhelos por acercar esta relación “anormal” a “lo normal”, señala: “durante unos días no puede evitar pensar en él con odio” (Bolaño, 2009: 129).

También hay otro momento en el texto en el que estamos en presencia de sentimientos radicalmente opuestos, choque de las potencias del bien y el mal. La tarde en que Maciste enferma:

Una tarde Maciste se enfermó y yo pasé la noche cuidándolo. Tenía fiebre, no quería que viniera al médico. Me ordenó que le preparara un litro de infusión de manzanilla con limón, que se bebió después acompañada con grandes dosis de miel (Bolaño, 2009: 139).

La compasión que prolifera en Bianca al ver a Maciste enfermo pronto dará paso a la avaricia:

Cuando se quedó dormido me di cuenta de que nunca más iba a tener una oportunidad como aquella para encontrar la caja fuerte. Así que empecé a buscarla otra vez, habitación por habitación (Bolaño, 2009: 139).

Tras una fallida búsqueda por la casa, Bianca experimentará con claridad la contradicción que esta figura de borde, extrema y contradictoria, despierta en ella:

Durante un rato lo estuve mirando, de pie junto a la puerta, sin decidirme volver a la sala. Fue entonces cuando supe sin ninguna duda que no estaba enamorada de él. Todo me pareció claro como el agua y divertido como un programa de televisión y, sin embargo, poco me faltó para que me pusiera a llorar allí mismo (Bolaño, 2009: 140).

Allende, la Ciega y Maciste constituyen un fenómeno de borde, ocupan una dimensión limítrofe de la manada. Constituyen “lo otro extremo”, que no es simplemente el opuesto, sino además lo radicalmente contradictorio. Son “alteridades radicales” que contradicen la lógica del ordenamiento institucional que insiste en invisibilizarlas y eclipsarlas para mantener su dominio. Su “radicalidad infame” cifra lo repulsivo, lo abyecto y lo deplorable. Esta radicalidad, que marca una distancia entre los personajes ciegos y el resto de los personajes, se torna extrema en determinados momentos. Esto sobreviene a consecuencia de una visión exacerbada del personaje y se explica por un vínculo profundo

con lo grotesco. Este vínculo, además, contribuirá a develar una secreta alianza que el personaje establece con lo maligno y lo perverso.

Lo grotesco ha tenido múltiples lecturas a lo largo del tiempo. Los críticos principalmente hacen resaltar la flexibilidad del concepto que pareciera gozar de una movilidad histórica y una maleabilidad insólita. Esto se traduce en una evidente complejidad para establecer una definición exacta del concepto.

Wolfgang Kayser, en *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (1964), señala que existe una tendencia a igualar lo grotesco con lo burlesco y lo crudamente cómico, lo extraño, no natural, aventuresco, gracioso, ridículo y caricaturesco, tanto en la literatura como en la pintura. Lo grotesco, explica, aparecerá en los escritores del siglo XVIII (Corneille, Scarron, Cyrano de Bergerac) en medio de una serie de sinónimos: ridículo, cómico y preferentemente burlesco, y adquirirá un carácter siniestro en el Romanticismo (Jean Paul y Hoffmann). Una ampliación del concepto tuvo lugar cuando este nombre fue aplicado a determinadas figuritas chinescas consideradas igualmente grotescas por el siglo XVIII debido a la mezcla de dominios, de la monstruosidad de sus elementos y de la alteración de sus órdenes y sus proporciones.

Kayser afirma que algunos de los elementos esenciales de lo grotesco son la mezcla de lo heterogéneo, la confusión, lo fantástico. También, la brusquedad y la sorpresa son partes esenciales de lo grotesco, que muchas veces dan pie a situaciones que producen tensiones amenazantes (Kayser, 1964: 225). A modo de resumen, Kayser destaca los siguientes motivos y temas de las obras típicamente grotescas:

1-Lo monstruoso (figuras distorsionadas y mezcladas: infernales, humanas y no humanas) (Kayser, 1964:221).

2-La animalización: Kayser señala que los animales preferidos por el grotesco son las víboras, búhos, ranas, arañas, es decir, animales nocturnos y los reptiles que viven en otras ordenaciones inaccesibles al hombre (Kayser, 1964: 221).

3-Las fusiones complejas de elementos vegetales que producen una impresión grotesca, cuando se presentan en un enredo impenetrable y enmarañado, con una vitalidad siniestra, donde la naturaleza misma ha suspendido la valla entre animal y planta (Kayser, 1964: 223).

4- La mezcla de lo mecánico con lo orgánico, que ofrece la misma facilidad que la desproporción. Semejante enfoque resulta tan familiar al hombre de la actualidad que es fácil para él esbozar un grotesco “técnico”. En este caso el instrumento se convierte en portador de un demoniaco impulso de destrucción y lo mecánico al cobrar vida se va distanciando (Kayser, 1964: 223).

5-Cuerpos tornados muñecos, autómatas y marionetas, rostros petrificados convertidos en caretas y máscaras (Kayser, 1964: 224).

6- Lo humano en una transformación macabra en demente. El encuentro con la locura es una de las experiencias primigenias de lo grotesco que no son insinuadas por la vida. (Kayser, 1964: 224)

La clave en la lectura de lo grotesco, señala Kayser, es que no puede observarse de modo aislado. Necesita de una conexión en la que la forma exterior individual tiene su

lugar y función. Es allí donde adquiere valor expresivo y participa de “lo grotesco” como componente de una estructura y soporte de un fondo:

Sólo en su carácter de antípoda de lo sublime lo grotesco revela toda su profundidad. Pues, así como lo sublime -a diferencia de lo bello- dirige nuestras miradas hacia un mundo más elevado, sobrehumano, así ábrese en el aspecto de lo ridículo-deforme y monstruoso-horroroso de lo grotesco un mundo inhumano de lo nocturno y abismal (Kayser, 1964: 67).

Lo grotesco, por tanto, no es la consecuencia de un fantasear completamente libre. Hay un mundo que funciona como referencia y modelo comparativo que incide en nuestra percepción y potencia la extrañeza.

El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar -que aparentemente descansa en un orden fijo- se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones (Kayser, 1964: 40).

Lo grotesco, afirma, es *el mundo distanciado* y nos otorga un ejemplo que nos ayuda a esclarecer la afirmación:

Podría decirse que, el mundo del cuento de hadas, visto desde afuera, es extraño y exótico. Pero no es un mundo distanciado. Para que así sea, deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es pues nuestro mundo el que ha sufrido un cambio (Kayser, 1964: 224).

En *El túnel* de Ernesto Sábato, Allende es una figura de fusiones complejas que se revelará como una figura extraña marcada por un distanciamiento del mundo; un distanciamiento del orden y una apertura al caos. Hélène Baptiste en su “Análisis estructural comparado de tres novelas: *Sobre héroes y tumbas*, *El túnel* y *El proceso*”

reconoce este aspecto en los personajes de Sábato y es lo que, a su parecer, los determina como “nudos relacionales” en las novelas.

Uno de los rasgos más característicos de lo grotesco, si seguimos a Kayser, es la animalización, la síntesis entre lo humano y animal. Esta síntesis es perceptible, en varios momentos en Allende, quien es definido por esta condición. Castel, luego de su visita a casa de María y su primer encuentro con Allende, se cuestiona los motivos por los cuales su amante le habría hecho ir a aquella casa en búsqueda de la carta. Reflexiona además en torno a la figura de Allende. Reconoce en los ciegos una cualidad animal que le provoca repulsión. Esto, unido a la incómoda situación en la que estaba, potenciará en él sentimientos que darán paso a un fuerte rechazo. Kayser señala que uno de los animales preferidos por el grotesco es la víbora. Curiosamente es este animal el que determinará la percepción de Castel:

Y ese ciego, ¿Qué clase de bicho era? Dije ya que tengo una idea desagradable de la humanidad; debo confesar ahora que los ciegos *no me gustan nada* y que siento frente a ellos una impresión semejante a la que me producen ciertos animales, fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras. Si se agrega el hecho de leer delante de él una carta de la mujer que decía *yo también pienso en usted*, no es difícil adivinar la sensación de asco que tuve en aquellos momentos (Sábato, 2000: 53).

La percepción que tiene Castel de Allende demuestra el carácter grotesco de su figura, que puede tener diversas lecturas. La víbora o serpiente es uno de los animales con mayor carga simbólica en nuestra cultura, apareciendo en todas las religiones y civilizaciones, ya sea asociada a lo benigno o maligno. En la antigua China, la serpiente era el símbolo de la tierra y de constante renovación, pero cuando los adoradores de la serpiente fueron vencidos por los indoeuropeos, ésta habría perdido sus atributos benéficos y fue relacionada con el mal y lo negativo. Esta visión es la que prima en la cultura

occidental que fija sus atributos maléficis principalmente basada en el relato bíblico de Adán y Eva. La serpiente es la que incita al pecado, llama a la tentación y seduce para la traición. Si pensamos en el rol de mediador que asume Allende en el texto y su asociación a la víbora, ésta mediación tendría la misión de propiciar el impulso al mal. Aunque, no debemos dejar de considerar que para Ciorán, la maldición sería anterior a la tentación:

La maldición que nos abrumba pesaba ya sobre nuestro primer antepasado, mucho antes de que se interesara por el árbol del conocimiento. Si estaba insatisfecho de sí mismo, más lo estaba aún de Dios, al que envidiaba sin ser consciente de ello; llegaría a serlo gracias a los buenos oficios del tentador, auxiliar más que autor de su ruina (2003: 10).

Esta última perspectiva unida a la que manifiestan los exégetas de la Biblia que consideran a la serpiente como un animal mágico, una fuente de conocimiento y sabiduría oculta, confirman la complejidad que estructura al personaje y las contradictorias fuerzas que están en disputa.

Allende también manifiesta una clara cercanía con otro de los rasgos típicamente grotescos con que Kayser caracteriza las figuras grotescas. Me refiero a los cuerpos que se tornan muñecos y marionetas. Este aspecto es el que Castel reconoce en Allende en su primer encuentro. Allende es percibido desde el inicio como figura extraña que destaca por una curiosa cualidad: “Me di vuelta y vi a un hombre en el extremo opuesto de la salita: era alto, flaco, tenía una hermosa cabeza” (Sábato, 2000:50). Esta observación de Juan Pablo no es lo que generalmente esperaríamos como una primera impresión luego de que dos personas recién se conocen. Las palabras de Castel revelan la presencia de un carácter “cósmico” asociado al cuerpo de Allende que probablemente Juan Pablo, por su desarrollada sensibilidad, consecuencia del vínculo que mantiene con el ámbito de las artes (él es pintor), puede reconocer.

En el “Informe sobre ciegos” hay una presencia animal que Fernando advierte en los ciegos desde las primeras líneas del texto, cuando él mismo nos introduce en las orientaciones de su investigación: “Me había preocupado siempre y en varias ocasiones tuve discusiones sobre su origen, jerarquía, manera de vivir y condición zoológica” (Sábato 2006: 250). Esta apreciación, señala Fernando, tiene su origen en las pesadillas y alucinaciones de su infancia. Éstas le traerían sus primeras revelaciones que serían determinantes como impulso en el desarrollo de su búsqueda:

Luego, a medida que fui creciendo, fue acentuándose mi prevención contra esos usurpadores, especies de chantajistas morales que, cosa natural, abundan en los subterráneos, por esa condición que los emparenta con los animales de sangre fría y piel resbaladiza que habitan en cuevas, cavernas, sótanos, viejos pasadizos, caños de desagües, alcantarillas, pozos ciegos, grietas profundas, minas abandonadas con silenciosas filtraciones de agua; y algunos, los más poderosos, en enormes cuevas subterráneas, a veces a centenares de metros de profundidad (Sábato, 2006: 251).

Fernando tiene una visión extrema de los ciegos desde su juventud. Identifica en ellos un parentesco con los animales que habitan las profundidades del subsuelo y, en consecuencia, también con el resto de los seres que habitan este espacio lóbrego. Este aspecto, recordemos, es para Kayser característico de los animales preferidos por el grotesco:

Más de una vez en mi vida había meditado en la existencia de aquella red subterránea, sin duda por mi tendencia a cavilar sobre sótanos, pozos, túneles, cuevas, cavernas y todo lo que de una manera u otra está vinculado a esa realidad subterránea y enigmática: lagartos, serpientes, ratas, cucarachas, comadreas y ciegos (Sábato, 2006: 365).

Fernando sitúa en un mismo plano a los ciegos y a aquellos animales que comúnmente son denominados “rastreros” o que habitan las profundidades de nuestro propio mundo. Su percepción sin duda es extrema, pues no existe una simple asociación de

las cualidades animales con las del personaje, sino más bien, para Fernando, el ciego está un paso más allá; exhibe una potente proximidad.

Fernando, además de reconocer su condición zoológica, va a llevar su percepción de los ciegos a una exacerbación de la condición. La falta de visión parece ser para él un estado que determina su exclusión de la normalidad y lo llevará a asociarlos con lo abominable:

Fui penetrando en las regiones prohibidas donde empieza a reinar la oscuridad metafísica, vislumbrando aquí y allá, al comienzo indistintamente, como fugitivos y equívocos fantasmas, luego con mayor y aterradora precisión, todo un mundo de seres abominables (Sábato, 2006: 252).

La percepción exacerbada de Fernando resplandecerá en su relación con Celestino Iglesias. Fernando vigila con paciencia los movimientos de este personaje. Espera que tras el accidente en el cual su rostro y su vista han sido afectados, éste se transforme en un nuevo miembro de la secta y espera ser testigo de este ingreso. Una ambigua sensación de malestar y una cierta aprensión aumentan en Fernando en la medida en que se acerca al cuarto de Iglesias:

Tanto que vacilé un instante antes de llamar: Hasta que casi temblando, dije: “Iglesias” y algo me respondió: “Entre”. Abrí la puerta y en medio de la oscuridad (ya que naturalmente no usaba la luz cuando se encontraba solo) sentí la respiración del nuevo monstruo (Sábato, 2006: 276).

Fernando es testigo de los cambios que experimenta la vida de Celestino, quien, dada su condición, pasará de una vida normal al absoluto confinamiento. Fernando lo visita constantemente después del accidente. Esto le permite percibir el desarrollo de ciertas particularidades en él:

Vigilaba los síntomas puramente físicos, y al darle la mano verificaba si ya su piel había comenzado a segregarse ese casi imperceptible sudor frío que es uno de los atributos que revelan su parentesco con los sapos y, en general, con los saurios y animales semejantes (Sábato, 2006: 301).

Fernando identifica en Iglesias un parentesco con los animales rastreros, muy similar al que Juan Pablo identifica en Allende. Al cabo de tres semanas reconoce el definitivo ingreso de Iglesias a un nuevo reino, cuando su contagio con lo animal ya es definitivo:

Mi experiencia me mostró que también eso se produce de a poco, hasta que un día nos encontramos ante el hecho consumado y espeluznante: ya estamos delante del murciélago o reptil (Sábato, 2006: 276).

La percepción que tiene Fernando de Iglesias es escalofriante. Fernando es testigo de un proceso de transformación que culmina en una figura final que está lejos de responder a una simple asociación: es definitivamente un animal y un nuevo miembro de la secta. Es una nueva figura del mal, como lo señala Tamara Holzapfel en “El ‘Informe sobre ciegos’ o el optimismo de la voluntad”:

La transformación de Iglesias después de su accidente de ceguera es esencialmente la transformación paulatina de un ser bondadoso y humano en algo menos, algo monstruoso y maléfico (Holzapfel, 1973: 152).

Fernando reconoce en Iglesias su proximidad con ciertos animales que habitan las profundidades del mundo. Esto, señala Holzapfel, confirmará su vínculo definitivo con el mal:

Aunque Iglesias no cambia su aspecto exterior, Fernando siente en su presencia una repulsión como ante un murciélago o reptil. La animalización de Iglesias, como la de todos los ciegos sirve para reforzar su asociación con el mal (Holzapfel 1973: 152).

Para Tamara Holzapfel (1973) la animalización en los personajes cifra las relaciones con el hemisferio del mal. Los personajes en su animalidad traspasan su humanidad, se

alejando de la racionalidad y se conducen por el camino de lo instintivo. Acceden con ello a un terreno donde es el mal el que ejerce dominio.

La percepción de Fernando de los ciegos no es exclusiva de su contacto con Iglesias, sino que es un hecho generalizado que determina su visión de todos los afectados por ella. Recordemos que cuando realiza el seguimiento de Iglesias, aparentemente contactado por la secta, ingresa al interior de una casa fantasmal. En sus cavilaciones sobre cómo encontrar la puerta secreta que le otorgará el ingreso a los dominios de la secta, Fernando se pregunta: “¿por qué ha de ser sencillo algo referente a seres tan monstruosos?” (Sábado, 2006: 321).

La Ciega, obsesión de Fernando, exhibirá también singulares características. Fernando señala: “Como si en el vano de la puerta hubiera, enhiesta y silenciosa, una serpiente con sus ojos clavados en mí” (Sábado, 2006: 363). La Ciega, al igual que Celestino Iglesias y Allende, es identificada con la figura de la serpiente, símbolo de la sabiduría y el conocimiento, pero también de lo maligno y lo perverso. La Ciega es por tanto una figura de fusiones complejas que genera una tensión amenazante. La Ciega, además, constituirá un ejemplo claro del *realismo grotesco* propuesto por Bajtín en su trabajo *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Bajtín utiliza el concepto grotesco para denominar convencionalmente al sistema de imágenes de la cultura cómica popular que se desarrolla en la Edad Media y alcanza su máxima expresión en la literatura del Renacimiento. Para Bajtín, un rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, es decir, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto:

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el

coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales (Bajtín, 1994: 25)

La Ciega entablará con Fernando un tipo especial de contacto determinado por una comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre, los órganos genitales y los diferentes flujos corporales. El encuentro violento final provocará una exaltación y una vibrante sensación en Fernando, dadas por el contacto físico que lo llevará a comparar a la Ciega con un animal de poderosa presencia y electrizante potencia:

Inmóvil, quieto como un pájaro bajo la mirada paralizadora de una serpiente, vi cómo se acercaba lenta y lascivamente y cuando sus dedos tocaron mi piel, fue como la descarga de la Gran Raya Negra que dicen habita en las fosas submarinas (Sábato, 2006: 379).

Se produce así entre Fernando y la Ciega una unión que más bien tiene el carácter de un enfrentamiento extraño que desatará los instintos y pasiones más ocultas y desenfrenadas de ambos. La Ciega promoverá un contacto diferente al que hasta el momento se había desarrollado entre ellos y al que incluso Fernando esperaba: “Y cuando por fin pude abrir los ojos vi que estaba desnuda ante mí: de su cuerpo irradiaba un fluido que llegaba hasta mis vísceras y desataba mi lujuria” (Sábato, 2006: 379). El flujo, como señalan Deleuze y Guattari en su libro *El Anti Edipo*, evidencia que el deseo es liberado: “El deseo no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados. El deseo hace fluir, fluye y corta” (Deleuze y Guattari, 1985: 15). La continuidad de lo fluido promueve momentos sucesivos de mayor y menor estridencia. Sometido ya al vértigo de sus sensaciones, Fernando tendrá la certeza de que aquel universo de ciegos resulta ser un instrumento para satisfacer su pasión y finalmente para ejecutar su venganza. El delirante encuentro final con la Ciega corta el flujo inicial que guía el ímpetu de Fernando, pero permite la liberación de los flujos del

cuerpo: “Pero siempre se establece una conexión con otra máquina, en una transversal en la que la primera corta el flujo de la otra o ‘ve’ su flujo cortado por la otra.” (Deleuze y Guattari, 1985:15). Toda la búsqueda desarrollada por Fernando se encuentra reducida al acto carnal con la Ciega, donde acontece una liberación del deseo, de las pasiones ocultas, de los flujos y apetitos sexuales reprimidos, donde la máxima que opera es el placer y donde todo se justifica por su presencia. Fernando es seducido por la Ciega, por el placer que el contacto impensado, violento y desenfrenado le provoca. El duelo sucesivo, el placer, la satisfacción o complacencia, propias del *realismo grotesco*, van a regir la frecuencia y la continuidad de los episodios que conforman el duelo. Finalmente, Fernando sucumbe ante esta “bestia ciega”: “El aire electrizado se llenó de alaridos y debí satisfacer una y otra vez su voracidad como rata fálica, como mástiles de carne” (Sábato, 2006: 380). En este acto resplandece el poder seductor de la Ciega sobre Fernando, a quien sólo le resta responder al vértigo de las sucesivas embestidas de ésta. Excitación e incitación estarán presentes en el enfrentamiento entre estos personajes, instaurando una extraña y paradójica relación entre poder y placer. Esta relación, que parece ser incompatible, es para Michael Foucault en *Historia de la sexualidad* una realidad. Para Foucault el poder no puede ser concebido desde las acepciones clásicas de este término. Para él, el poder no se localiza en una institución o en el Estado, y por tanto no puede ser cedido al soberano porque es una relación de fuerzas. Por lo tanto, el poder, al ser resultado de *relaciones de poder*, está en todas partes. El sujeto, señala, está inserto en relaciones de poder y no puede ser considerado independientemente de ellas. Pero el poder no sólo reprime, también produce efectos de verdad y conocimiento. El poder dispone de unos mecanismos no negativos sino *positivos* que además, señala Foucault, son inductores del placer. Poder y placer se exigen

mutuamente. En este encuentro entre poder y placer tiene lugar lo que Foucault llama mecanismo de doble impulso: “no se anulan; no se vuelven el uno contra el otro; se persiguen, se encabalgan y reactivan” (2007: 63). Luego de una serie de apariciones y desapariciones, la Ciega establecerá con Fernando una proximidad confusa: “Una compleja sensación me paralizaba y me incitaba a la vez, una mezcla de miedo y ansiedad, de náusea y de maligna sensualidad” (Sábato, 2006: 379). Se produce, un encuentro donde a partir de choques sucesivos y arremetidas se establecerá una relación donde el poder se sensualiza y donde a mayor poder, mayor es el placer exigido.

Fernando tiene la certeza de encontrarse en una pesadilla que finalmente terminará con su muerte. Ante sus deseos de evadirla es que Fernando imagina mil formas de escapar a la fatalidad. Fernando deja de manifiesto que una de esas formas, o más bien la única, está en el contacto con la Ciega. Ella es, en este sentido, la única que puede sortear con éxito los caminos que conducen a un fatal destino, sin duda, por su permanencia prolongada en la zona de la malignidad.

Enceguecido y sordo, como un hombre emerge de las profundidades del mar, fui surgiendo nuevamente a la realidad de todos los días. Realidad que me pregunto si al fin es la verdadera (Sábato, 2006: 380).

Maciste es descrito físicamente por Bianca como una figura de proporciones exageradas y cualidades extremas. Esta será la primera evidencia de que estamos frente a un cuerpo de carácter grotesco:

Era grande y gordo. Pero en realidad así no era Maciste: Era grande, sí, alto y ancho. También era gordo. Había sido campeón mundial de culturismo y una parte minúscula de esa gloria aún sobrevivía en algún lugar, no en su cuerpo, posiblemente, sino en sus gestos. Su cuerpo tenía el color blanquecino de los que nunca toman el sol. La cabeza la llevaba rapada o bien se había quedado calvo del todo. Era cortés. Llevaba una bata negra, muy vieja, que le llegaba casi a los

tobillos, y unas gafas oscuras que su cara grande hacía parecer pequeñas (Bolaño, 2009: 93).

Bianca, en uno de sus sueños, verá extremada la visión del cuerpo de Maciste:

Soñé que Maciste era mi novio y que íbamos a pasear por Campo dei Fiori. Yo al principio estaba locamente enamorada de él, pero conforme paseábamos Maciste dejaba de parecerme una persona interesante. Lo veía demasiado gordo, demasiado viejo, demasiado torpe (Bolaño, 2009: 146).

Maciste, además, será percibido por Bianca como una figura extraña. Su cuerpo desnudo exhibirá cualidades que la llevarán a pensar en él como un cuerpo cercano a la muerte, con un evidente carácter “cósico”, semejante a un artefacto: “lo vi desnudo, enorme y blanco y parecido a un frigorífico estropeado (Bolaño, 2009: 119-120).

La desproporción que exhibe el cuerpo de Maciste y su carácter cósico serán cualidades en las cuales insiste Bianca en este particular sueño:

Maciste echaba a andar, balanceándose (porque en realidad estaba muy gordo y era muy grande), y se perdía entre la gente, aunque esto, debido a su altura, tardaba en suceder y sólo hasta el final yo dejaba de ver su enorme cabeza redonda (Bolaño, 2009: 147).

Maciste y Bianca remiten al rasgo sobresaliente del realismo grotesco propuesto por Bajtín: la degradación. Su relación es comunión pura con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales. Sus encuentros están dominados por el coito, la absorción de alimentos, el desplazamiento de fluidos y la satisfacción de necesidades.

Una noche mientras hacíamos el amor, Maciste me preguntó de qué color era su semen. Yo estaba pensando en las monedas de oro y la pregunta, no sé porque me pareció de lo más pertinente. Le dije que sacara su pene. Luego le quité el condón y lo masturbé unos segundos. Me quedó la mano llena de semen.
-Es dorado-le dije- Como oro fundido (Bolaño, 2009: 132).

4.4 Los personajes y su devenir

Un fluir permanente hacia otros estados marcará el ingreso de estos personajes a una zona donde los órdenes de lo inmutable se desvanecen y la inamovilidad es reemplazada por la transferencia y el continuo cambio. Este fluir en los personajes corresponde a un devenir. José Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía* señala que el galicismo “devenir” es ya de uso corriente en la literatura filosófica en lengua española. Su significación no es, sin embargo, unívoca. A veces se usa como sinónimo de “llegar a ser”; a veces se considera como el equivalente de “ir siendo”; a veces se emplea para designar de un modo general el cambiar o el moverse, los cuales suelen expresarse por medio del uso de los correspondientes sustantivos: “cambio” y “movimiento” (Ferrater, 1965: 435). Dentro de esta variedad de significaciones parece haber, señala, un núcleo significativo invariable en el vocablo “devenir” que destaca el proceso del ser o, si se quiere, el ser como “proceso”.

El problema del devenir es uno de los problemas capitales de la especulación filosófica. Ello se advierte ya en el pensamiento griego, el cual se planteó la cuestión del devenir en estrecho enlace con la cuestión del ser. De hecho, dicho pensamiento surgió en gran parte como un asombro ante el acontecimiento del cambio de las cosas y como la necesidad de encontrar un principio que pudiera explicarlo. El devenir como tal resultaba inaprehensible para la razón; por ello se requería descubrir la existencia de un *ser* que *deviene* (Ferrater, 1965: 435).

Según Platón, el devenir es una propiedad de las cosas en tanto reflejos o copias de las ideas. Tales cosas eran justamente llamadas “lo engendrado” o “devenido”. Fue Aristóteles, sin embargo, quien dio sobre estas significaciones las mayores y más influyentes precisiones. Él identifica y enuncia seis clases de devenir: generación o génesis, destrucción, aumento, disminución, alteración y traslación o desplazamiento. José Ferrater

Mora reconoce en la ontología tradicional, tanto griega como escolástica, un excesivo “estaticismo” en sus planteamientos (que derivaría en un excesivo estatismo del concepto devenir). Lo contrario identifica en algunas filosofías donde es posible reconocer atisbos de un “dinamicismo” como el revelado dentro del pensamiento romántico. Ya en el curso del siglo XX Ferrater Mora reconoce que han irrumpido diversas filosofías para las cuales el devenir es una realidad primaria, y ser existe solamente en la medida en que deviene. En algunos casos, señala, se ha llegado a concebir el ser como una inmovilización del devenir.

Desde la perspectiva de Gilles Deleuze y Félix Guattari el concepto de devenir marca notables diferencias respecto de lo que comúnmente se asocia con el término. Corresponde a un “proceso” que no está determinado por “parecer”, ni “ser”, ni “equivaler”, ni “producir”. No es una semejanza, una imitación o una identificación. Tampoco una correspondencia de relaciones entre dos sujetos. Devenir no es un tipo de evolución o, al menos, no es una evolución por descendencia y filiación; por lo tanto, no es progreso ni regreso según una serie: no es producir, producir una filiación, producir por filiación (1997: 244-245). Según Deleuze y Guattari el devenir es de otro orden, implica otro tipo de correspondencia: el de la alianza (1997: 245).

El devenir además es *involutivo*, forma de evolución que se hace entre heterogéneos y no produce otra cosa que sí mismo.

Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más *próximas* a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene (1997: 275).

El devenir como proceso complejo implicará una coalición entre partículas (multiplicidades) sometidas a relaciones dinámicas de flujo constante. Esas relaciones

constituyen un proceso de deseo que define el devenir. El devenir “algo” no implica imitar a ese “algo”, ni siquiera transformarse en él o adquirir su forma, sino más bien emitir partículas que entran en relación de movimiento y de reposo; es decir, producir una colectividad molecular, crear la entidad molecular.

Sí, todos los devenires son moleculares; un animal, una flor o la piedra que devenimos son colectividades moleculares, haecceidades, no formas, objetos o sujetos molares que conocemos fuera de nosotros, y que reconocemos a fuerza de experiencia o de ciencia o de costumbre. Pues bien, si esto es verdad, también es válido para las cosas humanas: hay un devenir-mujer, un devenir-niño, que no se parecen a la mujer o al niño como entidades molares bien distintas. (Deleuze y Guattari, 2007: 277).

Ahora bien, si todos los devenires son ya moleculares, es conveniente apuntar que para Deleuze y Guattari todos los devenires comienzan y pasan por el devenir-mujer. Este devenir es el primer segmento molecular, luego vienen los devenires animales que se encadenan con él y el resto de los devenires que se precipitan todos hacia el final inmanente del devenir, su fórmula cósmica: el devenir imperceptible.

El llamado devenir animal, forma particular del devenir que Deleuze y Guattari examinan con mayor detención, indica una zona de vecindad o indiscernibilidad entre el hombre y el animal, que permite un pensamiento del hombre como potencia y recusa el análisis tradicional que busca establecer una esencia del hombre a partir de un universal o una forma inmutable. A los devenires animales, señalan, no hay que atribuirles una importancia exclusiva, más bien corresponde a segmentos que ocupan una región media.

En un devenir-animal siempre se está ante una manada, una población, un poblamiento, una multiplicidad. *Manada y contagio*, por ahí pasa el devenir animal.

Allende, la Ciega y Maciste constituyen individuos excepcionales, pero nada tienen que ver con el individuo favorito. No son representantes de una especie, modelo o ejemplar

único. Cifran un fenómeno, pero un fenómeno de borde, como ya lo he propuesto. Los personajes emiten partículas que entran en una relación de movimiento y de reposo, se produce una alianza entre partículas (multiplicidades) sometidas a relaciones dinámicas de flujo constante que además determinan su devenir.

Allende en *El túnel* establece un tipo de relación con María que corresponde a una alianza e implicará una asociación entre partículas (multiplicidades) sometidas a relaciones dinámicas de flujo constante, lo que disolvería el imperio de la institución “familia”. En el primer encuentro de Castel con Allende, cuando éste visita la casa de María en búsqueda de la carta, hay un contacto especial entre Castel y Allende. Pese a ser su primera visita y la primera vez que entablaba relación con Allende, éste le recibe de una manera muy amable:

-¿Usted es Castel, no? -me dijo con cordialidad, extendiéndome la mano.
-Sí, señor Iribarne- respondí, entregándole mi mano con perplejidad, mientras pensaba qué clase de vinculación familiar podría haber entre María y él (Sábato, 2000: 50).

La evidente equivocación de Juan Pablo provoca en Allende una expresión de ironía. Pero esa ironía no tan sólo puede leerse como una reacción normal en virtud del error, sino también puede ser la consecuencia de una situación que parece incongruente o tiene una intención que va más allá del significado más simple o evidente de las palabras o acciones. Cuando Allende entrega la carta a Castel, éste hace lectura de ella. Allende le pregunta:

-Nada urgente supongo.
Hice un gran esfuerzo y respondí.
-No, nada urgente.
[...]
-Así es María- dijo, como pensando para sí. Muchos confunden sus impulsos con urgencias. María hace, efectivamente, con rapidez, cosas que no cambian la

situación. ¿Cómo le explicaré? Miró abstraído al suelo, como buscando una explicación más clara. Al rato dijo:
-Como alguien que estuviera parado en un desierto y de pronto cambiase de lugar con rapidez ¿Comprende? La velocidad no importa, siempre se está en el mismo paisaje (Sábato, 2000: 51-52).

La reflexión de Allende no deja de ser inquietante. Identifica en María una lógica distinta a la del resto, que opera sobre la base del movimiento, donde el desplazamiento y la velocidad están presentes y son fundamentales. La velocidad, que para Allende permite caracterizar a su esposa, nos permite pensar en María como un cuerpo movedizo e inestable. Queda además de manifiesto en sus palabras que la velocidad a la que se mueve María probablemente es inconmesurable y su desplazamiento un constante retorno; sólo ello explica el que “siempre esté en el mismo paisaje”. María es un individuo excepcional, una figura nómada y una anomalía, dada su posición o conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad. María cruza los extremos y “fluye” en las diversas relaciones que entabla. Esto explica por qué Castel en la novela nunca pueda poseerla completamente. Pese a que estos movimientos no afectan o modifican su entorno, son una constante para María y, por lo tanto, condición necesaria de su existencia. María es la extrema figura con quien Allende establece alianza para su devenir.

La furia de Allende tras el asesinato de María hace que éste establezca una segunda alianza, con otro grupo, un nuevo borde orientado por un contagio entre animal y hombre, en el seno de la manada.

-¡Sí!- grité- ¡Yo lo engañaba a usted y ella nos engañaba a todos! ¡Pero ahora ya no podrá engañar a nadie! ¿Comprende? ¡A nadie! ¡A nadie!
-¡Insensato!-aulló el ciego con una voz de fiera y corrió hacia mí con unas manos que parecían garras (Sábato, 2000: 135)

Las evidencias de su devenir animal son advertidas por Castel. El aullido, la voz de fiera y las garras que Castel reconoce en Allende son irradiaciones de su devenir que nos permiten comprender la efectividad y radicalidad de éste. Tal como señalan Deleuze y Guattari:

Sólo se deviene animal si se emite, por medios y elementos cualesquiera, corpúsculos que entran en relación de movimiento y de reposo de las partículas animales, o lo que viene a ser lo mismo, en la zona de entorno de la molécula animal (Deleuze y Guattari, 1997: 277)

Todos los devenires, señalan Deleuze y Guattari, se precipitan hacia el final inmanente del devenir, su fórmula cósmica: el devenir imperceptible. Lo imperceptible, lo anorgánico, es lo que determina a Allende tras la revelación final de Castel. Su curiosa y contenida exclamación “¡Insensato!”, marca la última estancia de su devenir molecular. La duda abismante que genera esta exclamación en Castel comprueba que Allende, al finalizar la novela, establece una nueva alianza, dada por los infortunados acontecimientos finales: Allende deviene imperceptible. Devenir imperceptible implica “ser como todo el mundo”; y para ello se necesita ascesis, sobriedad, involución creadora, confundirse con las paredes, eliminar lo que resalta demasiado, lo vistoso, la queja y el reproche, el deseo no satisfecho, la defensa, el alegato. Es precisamente la queja y el reproche lo que Allende suprime en este último instante. Frente a la fatalidad, Allende envía a Castel un desconcertante mensaje que evidencia su disolución en el mundo y es la clave para poder comprender su sentido. Castel se ve enfrentado a un hecho que espera algún día comprender. Allende se suicida.

En estos meses de encierro he intentado muchas veces razonar la última palabra del ciego, la palabra *insensato*. Un cansancio muy grande, o quizá oscuro instinto, me lo

impide reiteradamente. Algún día tal vez logre hacerlo y entonces analizaré también los motivos que pudo haber tenido Allende para suicidarse (Sábato, 2000: 137).

Este estado final tiene una profunda vinculación con la idea de “continuum” que Jorge Lagos desarrolla en “El ‘continuum’ en *El túnel* de Ernesto Sábato”. Recordemos que Lagos, desde la perspectiva de las cinco duplas de Octavio Paz, desarrolla la idea del “continuum” como un anhelo de salir de la discontinuidad hacia la continuidad del ser, donde se busca una prolongación más allá de sí mismo en una fusión que remite finalmente a la muerte, que es finalmente el fin de Allende.

La Ciega, en “Informe sobre ciegos”, también produce una alianza entre partículas sometidas a relaciones dinámicas de flujo constante. Cada uno de los momentos en que la Ciega está presente en el texto es enigmático y está marcado por una zona de vecindad o indiscernibilidad con particulares animales. Anteriormente, al mencionar el carácter grotesco de este personaje, reconocí una cercanía del personaje con lo animal. Esta cercanía principalmente fue identificada en los momentos en los cuales el personaje adquiría cualidades “como” las de un determinado animal, aunque esto no modificaba su esencia. Pero esta cercanía aparece también de un modo diferente en el texto y obedece a otro orden: es una alianza entre humano-animal, es relación de movimiento y reposo entre partículas, por lo que constituye un devenir.

El primer encuentro de Fernando con la Ciega, tras atravesar la portezuela misteriosa y penetrar en la habitación donde ésta se encontraba, está marcado por el misterio. Una helada corriente recorre y sacude su cuerpo. Tras levantar la linterna Fernando ve a la Ciega por primera vez. La imagen es desconcertante y de inmediato

comprende que no está frente a una figura común, sino frente a una figura que adquiere ribetes mitológicos: “Ignoro el tiempo que, antes de desmayarme, permanecí petrificado por la mirada pavorosa y gélida de aquella medusa” (Sábato 2006: 327). Antiguamente la cabeza de la Medusa era identificada por su monstruosidad y caracterizada por una lengua que se proyectaba, colmillos de jabalí, globos oculares que miraban fijamente al que la observaba y serpientes que se retorcían en su cabellera. La percepción que tiene Fernando de la Ciega se condice con el rol que ésta cumple para sus pares, ya que al igual que la figura mitológica, la Ciega custodia el hermetismo de la secta y constituye un mecanismo de defensa de los huéspedes indeseados. También esta percepción nos entrega los primeros indicios de una naturaleza que desde lo humano establece un agenciamiento con lo animal.

La Ciega continuamente está desplazándose y adoptando muchas posiciones posibles respecto del resto de los personajes y, en particular, respecto de Fernando. Es una anomalía, un elemento preferencial de la manada con quien Fernando finalmente establece alianza. El encuentro final, lúbrico y violento, estará marcado por el devenir animal de la Ciega: “Con esperanza que debería llamar negra- la que debe existir en el infierno- , comprendí que aquella serpiente se echaría sobre mí” (Sábato, 2006: 379). Fernando se ve obligado a rendirse ante la figura hipnótica y salvaje que lo seduce: “Como una bestia en celo corrí hacia una mujer de piel negra y ojos violetas, que me esperaba aullando” (Sábato, 2006: 379).

En el transcurso de este encuentro, su comportamiento se torna cada vez más violento y descarnado: “Sobre su cuerpo veo todavía su sexo abierto, entré con furia en

aquel volcán de carne, que me devoró. Luego salí y ya sus fauces sangrientas ansiaban un nuevo ataque” (Sábato, 2006: 379).

En este mismo encuentro Fernando reconoce en la Ciega la evidencia de una nueva alianza establecida que trasciende lo animal y se dirige a la multiplicidad: “En medio de una tempestad, entre relámpagos, fue prostituta, caverna y pozo, pitonisa” (Sábato, 2006: 380). Fernando descubre en la Ciega una zona de vecindad o indiscernibilidad entre ella y nuevos cuerpos que erupcionan tras el choque violento de sus cuerpos. Uno de estos nuevos cuerpos está dado por el devenir “pitonisa” que considero es el más importante de los que reconoce Fernando. La Pitonisa o también llamada Pitia es un personaje que suele presentarse tanto en los relatos antiguos como en las leyendas y mitologías. En Grecia, estas sacerdotisas eran sumamente importantes para las grandes jerarquías, dado que gracias a ellas se podía llegar a conocer la voluntad de los dioses. Esta es precisamente la certeza que adquiere Fernando tras el encuentro con la Ciega. Es, en éste último encuentro carnal y violento, donde son revelados los secretos de su búsqueda: adquiere claridad de los propósitos y avizora el fin de su existencia. Por otra parte, las sacerdotisas preparaban numerosos rituales antes de entrar en conexión con los dioses. Tras estos rituales, y previo a expresar las revelaciones de los oráculos, la pitonisa entraba en trance, acompañada de movimientos frenéticos y estados de locura. Estos estados están implícitos en el acto descrito en la novela, en las arremetidas y en la colisión de los sexos. Fernando reconoce en la Ciega un nuevo estado intenso, que lo lleva a experimentar un delirio bestial, donde el entorno participa y se modifica en virtud de este nuevo estado:

Sacudido por los rayos, temblaba aquel territorio arcaico. Por fin la luna estalló en pedazos, que incendiaron los inmensos bosques, desencadenando la destrucción

total. La tierra se abrió y se hundió entre cangrejales. Seres mutilados corrían entre las ruinas, cabezas sin ojos buscaban a tientas, intestinos se enredaban como lianas inmundas, fetos eran pisoteados en medio de la bazofia.

El universo entero se derrumbó sobre nosotros (Sábato, 2006: 380).

La Ciega, colectividad molecular en movimiento constante, está además determinada por una evanescencia fantasmal. Esto es perceptible con especial claridad en momentos posteriores al primer encuentro con Fernando: “Luego se fue, *desapareciendo* por la puerta que estaba abierta. La cerró tras de sí y oí el ruido de la llave” (Sábato, 2006: 334)²⁹. Sólo en la habitación Fernando volverá a rememorar su primer encuentro con la Ciega y la particularidad de su cualidad etérea: “Cada cierto tiempo volvía a pensar en la Ciega, en su *desaparición* y en el encierro consiguiente (Sábato, 2006: 341)³⁰. El cuerpo de la Ciega se transforma en anorgánico, adquiere una naturaleza inexplicable. Se reduce a una figura abstracta que se conjuga con otras, elimina toda semejanza con otros cuerpos para entrar en una zona de indiscernibilidad: deviene imperceptible. La Ciega se desplaza y fluye, involuciona en pura relación de velocidad y lentitud, puro afecto, aunque curiosamente sin traspasar el umbral de la percepción de Fernando: “Sentí que aquella mujer se acercaba a mi cama. Más que sus pasos, que no alcanzaba a oír; como si estuviera descalza, eran mis sentidos exacerbados y mi instinto lo que me lo anunciaba” (Sábato, 2006: 378). La percepción de Fernando evidencia la presencia de un contagio. Sus sentidos exacerbados y su instinto son las más claras evidencias de que el devenir animal comienza también a dominarlo y le permite fortalecer su alianza con la Ciega.

²⁹ La cursiva es mía.

³⁰ La cursiva es mía.

Maciste, al igual que Allende y la Ciega, es una figura extrema de la manada. Bianca, en su primer encuentro con Maciste, reconoce en él una alianza establecida entre el personaje y el animal que además se nutre de la oscuridad:

Como si esta, la oscuridad fuera un bozal del que tiraba con furia, con ganas de salir al porche y comerse de dos bocados a los amigos de mi hermano que en ese momento, los muy cobardes, le decían que ellos ya no tenían nada que hacer allí, que esperaban que todo fuera bien, y luego se iban deseándonos buenas noches (Bolaño, 2009: 88).

Bianca advierte además en Maciste una alianza con una sombría figura submarina, que además es una de las preferidas por lo grotesco:

Una voz, la de Maciste, dijo que me quedara quieta, que no avanzara ni retrocediera, y luego saludó a los amigos de mi hermano, un saludo escueto, hola, ¿Cómo están?, y en ese cómo están yo intuí una fragilidad enorme, una fragilidad parecida a una mantarraya que caía desde el techo, como si aquel recibidor oscuro estuviera en el fondo del mar y la mantarraya nos observara desde arriba, a mitad de camino entre el fondo y la superficie (Bolaño, 2009: 87).

Maciste, en un momento específico de la novela, experimenta un nuevo devenir. Una noche Bianca le dice que está enamorada de él y le pregunta qué siente por ella. Maciste no le contesta y, herida, Bianca le señala que lo que ellos tenían se iba a acabar pronto: “Se lo dije en el recibidor, mientras con una mano apretaba el pomo de la puerta. Al abrirla y dejar entrar la luz de una farola de vía Germánico me di cuenta de que estaba sola (Bolaño, 2009: 129). Maciste es, en este momento del texto, pura presencia, pese a su ausencia. Este hecho marca la evidencia del devenir de Maciste, su fórmula cósmica, el devenir imperceptible. La queja, la defensa y el alegato que pudiese haber generado la declaración de Bianca se suprimen. No hay preguntas, no hay reproches. Maciste se reduce a una línea abstracta, con el fin de encontrar su zona de indiscernibilidad con otros trazos

(Deleuze y Guattari, 1997: 282). Bianca percibe con claridad que algo especial sucede en casa de Maciste. Es ahora desplazamiento, flujo, pura relación de velocidad y lentitud:

Yo no estaba desbocada, al contrario, lo que yo sentía era una quietud extraña, como si antes de llegar a la vieja casona de Maciste en vía Germánico hubiera corrido y huido durante seis meses e incluso años, pero a partir del momento en que traspuse el umbral de su casa [...], todo se hubiera detenido (o yo me hubiera detenido en seco) y las cosas pasaran ahora a otra velocidad, una velocidad imperceptible que equivaldría a la quietud (Bolaño, 2009: 119-120).

A partir del análisis realizado en este capítulo es posible confirmar que estamos en presencia de personajes que, dados sus particulares atributos, constituyen figuras de entramado complejo, de difícil lectura y depositarias de una densidad que nos lleva a cuestionar su verdadero sentido al interior de los textos, su enigmática alianza con las fuerzas de la oscuridad, lo oculto y lo maligno.

La “visión” que los personajes manifiestan evidenciará un conocimiento de sus entornos que les permite tener claridad absoluta de los acontecimientos que los rodean. La “mediación” que los personajes asumen en diversos momentos de las novelas y la seducción del cuerpo bajo la cual sucumben nos permitirá apreciar una cualidad extraordinaria que eclipsa las búsquedas iniciales de Juan Pablo, Fernando y Bianca, desviándolos de la verdad.

Es posible, además, identificar la correspondencia de los personajes con las categorías destacadas por Juan Cruz Mendizábal en su libro *Luces y sombras: el ciego en la literatura Hispánica*. Allende, la Ciega y Maciste son ejemplos claros del 6° grupo que el autor denomina: La ceguera tradicional y la experimentación de la ceguera. Esto porque los personajes se presentan a simple vista como invidentes normales, con todas las características propias asociadas a la condición. Sin embargo, en el transcurso de las

novelas se exhibe un “cambio de luz”, pasando de una percepción de la condición como una desventaja a la experimentación del gozo de no ver. La Ciega además estaría dentro del 1º grupo que el autor denomina: “El ciego, lazarillo de videntes”, pues se presenta como guía o maestra de lo sórdido, de lo que no vemos o no queremos ver, que conduce a Fernando a un despertar que permite el enfrentamiento con una realidad desconocida y abyecta.

Los personajes, además, acentúan lo que Kenneth Jernigan en su ensayo “Blindness: is literature against us?” (1974) señala como una perspectiva de la ceguera absolutamente conflictiva y contradictoria, si pensamos en los personajes desde el punto de vista de un lector que establece como punto de partida su entorno inmediato y su experiencia. Se produce una fractura, un choque estrepitoso de lo que constituye el referente real y lo que el texto otorga como imagen literaria.

Las cualidades que los personajes adquieren sin duda son enigmáticas, más aun cuando se relacionan de modo tan cercano a la figura mítica y literaria de Tiresias que, como sabemos, juega un rol fundamental en la revelación de la verdad para Edipo. Resulta natural entonces preguntarnos si hay también en estas cualidades de los personajes Allende, la Ciega y Maciste alguna verdad que espera ser revelada y si hay, como en la tragedia griega *Edipo Rey*, un trasfondo perverso y maligno oculto en esa verdad. Enrique Pajón Mecloy lo intuye en su libro *El ciego como figura literaria*. El ciego, para el autor, se convierte en una figura propicia para representar la línea reflexiva que ha de llevar al hombre a la cumbre de sus aspiraciones espirituales y en ese proceso el personaje ciego se aleja de la similitud y la norma, adquiriendo cualidades, muchas veces contradictorias y de maligna inclinación: “el ciego es así, por circunstancias, un signo claro de la conquista del

sí mismo, a veces en el aspecto positivo de lo bueno, a veces en el negativo de la perversidad” (Pajón, 2013: 84).

Parte de la respuesta al cuestionamiento planteado comienza a esbozarse cuando analizamos las evidencias que nos permiten leer a los personajes como figuras anormales. Allende, la Ciega y Maciste exceden el modelo real, lo problematizan y lo cuestionan. Constituyen un fenómeno de borde, extrema dimensión de la manada (Deleuze y Guattari 1997: 250). Ocupan una posición, radicalizada por su ceguera, que dista de la normalidad acostumbrada y a la cual se sumarán actitudes que provocan en el resto de los personajes extrañeza, rechazo y suspicacia. Son también, elementos preferenciales, ocupan una determinada posición respecto de su colectividad, posición de borde, extrema dimensión de su manada; “figuras de la alteridad” que, como señalan Marc Guillaume y Jean Baudrillard, por su simple presencia, siempre provocativa, marcan un punto de caos que hace bifurcar el destino individual y colectivo. Deleuze y Guattari reconocen en las figuras anormales una relación de alianza con el demonio como *potencia* del anomal. Esta afirmación nos permite vislumbrar la presencia de una fuerza o energía maligna contenida en los personajes que es el producto de un pacto que se ha establecido con el mal. Este pacto es también reconocido por Wolfgang Kayser y es posible identificarlo en la perspectiva grotesca examinada en los personajes que, como se señaló con anterioridad, acentúa su carácter radical. Allende, la Ciega y Maciste son figuras de fusiones complejas. La mezcla de lo heterogéneo, síntesis entre lo humano y animal, monstruo y muñeco, que caracteriza a los personajes, producen al interior de los textos “tensiones amenazantes” (Kayser, 1964: 225). Fijan una ruptura rotunda y definitiva con cualquier tipo de modelo u orden establecido, pese a que poseen rasgos que los traen a nuestra memoria constantemente. Se desplazan o devienen con fuerza

desde las sobrentendidas concepciones hasta la máxima superación y aniquilación de ellas, evidenciando una radicalización concentrada fundamentalmente en la ceguera y en los contenidos maléficos y perversos que se desbordan de ella. Para Kayser esto tiene un sentido claro:

Se ha divisado lo oscuro, descubierto lo macabro y pedido explicaciones a lo incomprensible. De estos hechos se desprende nuestra última definición: la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoniaco en el mundo (Kayser, 1964: 228).

Esta afirmación de Wolfgang Kayser nos confirma la alianza que se establece con los poderes del mal. El grotesco es para Kayser un método estético que intenta expulsar el mal que nos aqueja y que no podemos comprender. También es un intento de dominio y manejo de lo maléfico. Es el personaje ciego el facilitador de esta tarea, que además afecta e involucra a los autores en estudio y claramente a la literatura.

4.5 Los personajes y la negación

A partir de lo analizado es posible constatar que los personajes Allende, la Ciega y Maciste exhiben cualidades excepcionales que nos hacen dudar de la veracidad de su condición. Wolfgang Iser en *El acto de leer*, establece que como lectores elegimos nuestras normas, que, en realidad, corresponden a lo que la sociedad ha establecido sobre la base de la convención. Estas normas quedan desprendidas de su contexto funcional al ser introducidas en el contexto que edifica la escritura literaria. Las convenciones o normas sociales, despragmatizadas en el espacio novelesco, determinan nuestra percepción de los

personajes y las acciones, así como la relación que podemos establecer con nosotros mismos y el entorno social. Mientras estas normas sean percibidas como tales en el contexto literario se incrementa la fractura que niega la validez de las normas elegidas. Esto provoca una crisis que vuelve frágil toda idea preconcebida de la condición de cieguera, hasta el punto de producir un quiebre que niega cualquier intento de leer a los ciegos a partir de su referente real y la doxa socialmente dominante. Esta validez tachada marca un espacio vacío en la norma seleccionada y paraliza las expectativas del lector. Este fenómeno da paso a lo que Iser denomina *negación*, concepto que nos permite comprender la asimetría entre texto y lector, que los personajes ciegos provocan a consecuencia de sus cualidades excepcionales. Queda claro que el carácter excepcional de las cualidades surge a partir de una lectura que desacredita y cuestiona nuestras convenciones más arraigadas: “La negación se convierte en señal de la atención incrementada, pues la actividad esperada de la norma queda bloqueada” (Iser, 1987: 324).

La negación, señala Iser, produce un espacio vacío dinámico, una validez tachada, que marca la necesidad de desarrollar una actitud determinada, que le permita al lector descubrir lo callado en la negación. Esto acentúa la atención del lector paralizando las expectativas que habían sido despertadas. Anulan la validez de aquello que plantean, lo niegan y de esta manera se produce el vacío³¹.

El ciego débil y desvalido se transforma en un personaje de gran fortaleza y dominio tanto de los acontecimientos como de su entorno. De inspirar lástima y compasión

³¹ Esto es lo que Iser denomina negación primaria. Las negaciones secundarias son provocadas por la falta de conexión entre diferentes segmentos del texto. Esta desconexión provoca también espacios vacíos. Estas negaciones se activan porque conducen la constitución del sentido del texto en contra de las orientaciones de los hábitos del lector.

(convención social) se pasa drásticamente a un personaje que infunde dudas, extrañamiento y desestabiliza el imperio de la luz, el “ocularcentrismo”, que rige en el ámbito extratextual. De solitario, dependiente e inactivo pasamos a una figura anómala que se singulariza por establecer alianzas y devenir en el flujo turbulento del deseo no controlado por los poderes hegemónicos.

La negación de la norma socialmente admitida tiene, en efecto, la misión de seducir al lector, atraerle por la extrañeza y el desacomodo que provoca en sus modelos preestablecidos. Despierta múltiples cuestionamientos y también el interés agudo por obtener respuesta a ellos. Se establece, en consecuencia, un tipo de comunicación especial entre lector y texto, que propicia una relación participativa.

Tener que suprimir las propias expectativas, producidas por el texto, significa que entre las narraciones surgen espacios vacíos. Pues en la expectativa desmentida, se pierde la buscada coherencia de los monólogos. Estos espacios vacíos poseen una naturaleza particular, porque en principio niegan poder ser ocupados por la representación del lector. Todo intento de imaginarse un contexto pleno de sentido, a la vista de la expectativa desmentida, más bien hace que cobre valor lo que el lector mismo en principio se imagina como contextos plenos de sentido (Iser, 1987: 333)

Los personajes, además, dominados por una necesidad de satisfacción de sus instintos hacen resplandecer con fuerza la transgresión, que se torna experimentable no tan solo para el escritor sino también para el lector. La potencia encubierta que desafía lo establecido, se revela así mediante la coparticipación del lector que las negaciones inducen. Esa potencia es el mal.

CAPÍTULO 5

EL PERSONAJE CIEGO Y LAS ARTES VISUALES: DIÁLOGOS Y

REESCRITURAS

Para introducirnos en este capítulo considero conveniente partir con una referencia a los conceptos de “diálogo” e “intertexto”.

Mijaíl Bajtin señala que la vida es dialógica por naturaleza: “vivir quiere decir participar en un diálogo: preguntar, poner atención, responder, estar de acuerdo” (2000: 165). En el ámbito literario este diálogo se traduce en un conjunto de voces que afloran en el texto y que es posible percibir las; a veces, infinitamente lejanas, anónimas, casi impersonales (que acompañan los matices léxicos, los estilos, etc.); y, a veces, muy cercanas, resonando simultáneamente al momento del habla. Esta emergencia de voces es lo que Bajtin denomina *relaciones dialógicas*, que son muy particulares y no pueden ser reducidas ni a las relaciones lógicas, ni a las del sistema de la lengua, ni a las psicológicas, ni a las mecánicas, ni a otro tipo de relaciones, ya que se trata de una clase específica de relaciones de sentido entre enunciados completos (o enunciados vistos como completos, o enunciados potencialmente completos) detrás de los cuales están o se expresan los sujetos discursivos reales o potenciales, autores de estos enunciados.

Estas relaciones dialógicas no sólo se producen entre sujetos discursivos sincrónicos, sino que es posible generar ese encuentro aun cuando sus enunciados estén temporal y espacialmente distanciados:

Dos enunciados alejados uno del otro en el tiempo y en el espacio y que no saben nada uno del otro, si los confrontamos en cuanto a sentido y si manifiestan en esta confrontación alguna convergencia de sentidos (aunque sea un tema parcialmente común, un punto de vista, etc.) revelan una relación dialógica (Bajtín, 2002: 316).

Bajtín además señala que las relaciones dialógicas no deben ser simplemente reducidas a una controversia, lucha, discusión o desacuerdo. El estar de acuerdo sería una de las formas más importantes de las relaciones dialógicas, ya que el consentimiento, señala Bajtín, es muy rico en cuanto a aspectos y matices. Algunos de los ejemplos que cita para estas relaciones son los textos de Rabelais, Swift y Dostoievsky.

Julia Kristeva, retomando algunas de las conclusiones a las que arriba Mijaíl Bajtín en torno a la naturaleza dialógica del hombre, las relaciones dialógicas de los enunciados, sujetos discursivos y el dialogismo inherente al propio lenguaje, acuñó en 1967 el término *intertextualidad* para referirse a la relación que se establece *entre textos literarios*. Kristeva señala que todo texto se construye como un mosaico de citas y que todo texto es transformación y absorción de otro texto: “el texto literario se inserta en el conjunto de los textos, es una escritura- réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto (s)” (1981: 235). Según Kristeva, la palabra funciona en tres dimensiones (sujeto-destinatario-contexto) como un conjunto de elementos sémicos en diálogo o como un conjunto de elementos ambivalentes, que se presentan ordenados por dos principios de formación: el monológico (cada secuencia siguiente está determinada por la anterior) y el dialógico (secuencias trasfinitas inmediatamente superiores a la secuencia caudal anterior). En suma, Kristeva señala que todo texto literario emerge situado en un corpus (conjunto de textos

literarios existentes) que puede ser evocado (reminiscencia) o transformado (intimación) en el acto de la escritura, por lo que el propio texto emergente pasaría a formar parte de este corpus.

También Roland Barthes realiza una importante contribución al concepto de intertextualidad. Este autor concibe el texto como un tejido de significantes que constituyen la obra, el afloramiento mismo de la lengua, cuya importancia no radica en el producto sino en la manera en que se hace. En este modo de hacer, señala, la literatura toma a su cargo muchos saberes, los hace girar, sin fijar ni fetichizar ninguno, trabaja en los intersticios de la ciencia, por lo que la considera resplandor mismo de lo real. Conformar, por lo tanto, un campo múltiple e infinito, un entrelazado perpetuo, “donde el sujeto se deshace como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela” (Barthes, 2004: 104). Agrega que la literatura no es nunca un “diálogo”, afirmación que fija una radical distancia del pensamiento de los autores anteriormente mencionados. La literatura conformaría una especie de “islote” más bien neutro, desde el cual pareciera es posible obtener una visión panorámica de los alrededores, cercanos o distantes (pero siempre infinitos). Esa emergencia neutra es la que define la noción de intertexto para Barthes: “esto es precisamente el intertexto, la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito, no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida” (Barthes, 2004: 59). Existe en el pensamiento de Roland Barthes una apertura, que se manifiesta en que el texto infinito es para el autor no sólo el lugar donde se encuentra el texto literario, sino el conjunto de los textos existentes: literarios, filosóficos, pictóricos, musicales, etc.

A partir de lo expuesto y principalmente lo señalado por Roland Barthes es que considero interesante producir un desvío del ámbito exclusivamente literario y conectarnos con el texto infinito, en especial con la realidad del personaje ciego en el medio plástico-visual. Este medio, como es evidente, es distinto al literario en varios aspectos. Uno de estos aspectos se da en la recepción. La imagen plasma con claridad la perspectiva del autor respecto de un determinado motivo o tema, disminuyendo en muchos casos la actividad constructiva del espectador. Será interesante explorar las cualidades que el personaje ciego adquiere en dos artistas que han incluido a los personajes ciegos en sus obras y que son considerados maestros de su disciplina. Me refiero al pintor Pablo Picasso y al ilustrador Alberto Breccia. Sus personajes ciegos, pese a estar algunos basados en clásicos de la literatura, demuestran un grado de autonomía que hace que muchas veces sea difícil reconocer algún indicio de su hipotexto (Genette). Las cualidades con que estos personajes son representados resultan particularmente significativas para este estudio, principalmente porque ambos artistas exploran profundamente las estrategias plásticas y visuales que les permiten potenciar al máximo estas cualidades.

5.1 Las pinturas de la Etapa Azul de Pablo Picasso

Pablo Picasso fue un destacado pintor español, cuya trayectoria lo sitúa en un lugar privilegiado en la historia del arte contemporáneo, tanto por su capacidad técnica como por haber creado (junto a Georges Braque) el estilo cubista, que será la ruptura definitiva con la tradición artística que había dominado en el arte occidental desde el Renacimiento. Picasso desarrolla una prolífica labor artística que se extiende desde el cubismo hasta la escultura

neofigurativa, del grabado o el aguafuerte a la cerámica artesanal o a la escenografía para ballets. Se suele dividir la trayectoria del pintor en períodos, dependiendo principalmente del estilo que cultiva. En la llamada “Etapa azul” de Picasso, que comprende aproximadamente los años 1901 y 1904, exhibe una particular fascinación por el azul y por los personajes ciegos. La angustia se plasma en estos cuadros de fría atmósfera, donde el artista explora las posibilidades expresivas a partir de una reducción radical de colores, para generar representaciones cargadas de intensidad. Cuatro son las pinturas que corresponden a representaciones de ciegos y que pertenecen a este periodo: “La Celestina” (Fig 1), “La comida del hombre ciego” (Fig 2), “Viejo con guitarra” (Fig 3), “Ciego y Lazarillo” (Fig 4), todas fechadas en 1903.





Fig. 1. Pablo Picasso. 1903. "La Celestina".

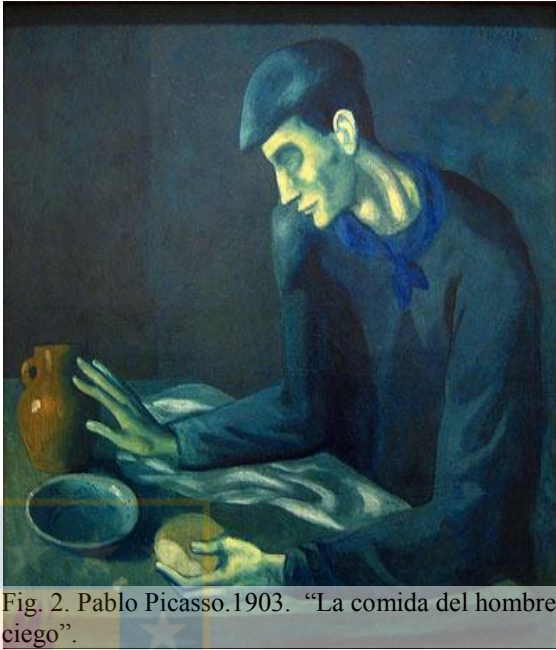


Fig. 2. Pablo Picasso. 1903. "La comida del hombre ciego".



Fig. 3. Pablo Picasso. 1903. "Viejo con guitarra".



Fig. 4. Pablo Picasso. 1903. "Ciego y lazarillo".

Dos de las pinturas de Picasso corresponden a diálogos establecidos con clásicos de la literatura española de los siglos XV y XVI. Me refiero a la pintura “La Celestina”, que establece una relación dialógica con *La Celestina* de Fernando de Rojas, y “Ciego y Lazarillo” que dialoga con *Lazarillo de Tormes*. Ya he descrito las características generales de estas pinturas. Voy a referirme ahora a los personajes literarios. Rojas dota al personaje “La Celestina” de una importante individualidad, lucidez y perversidad. “La Celestina” se presenta con un pasado pecador, una “vieja y puta” que se enriquece con la sabiduría que la experiencia le ha proporcionado: conoce las debilidades e irreflexiones de los demás y se aprovecha de ellas. Su punto débil es la avaricia, y esa debilidad es la que finalmente terminará con su vida. Sempronio, criado de Calixto en la tragicomedia que textualiza el deterioro definitivo de los ideales medievales, describe a la Celestina de la siguiente manera:

Una vieja barbuda, que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas **maldades** hay; entiendo que pasan de cinco mil virgos los que han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere (Rojas, 1984: 29).

En el *Lazarillo de Tormes* “el ciego” es descrito como un mendigo astuto y sagaz que engañaba e inventaba una serie de dotes para usufructuar: “en su oficio era un águila” (Anónimo, 2004: 27). El ciego es el primer amo de Lázaro, quien lo instruye en la perfidia y las artimañas para conseguir dinero: “jamás tan avariento y mezquino hombre no ví; tanto me mataba a mi de hambre, y sí no me demediaba de lo necesario” (Anónimo, 2004: 28). Es del ciego de quien recibe Lázaro los más brutales castigos, pero éste también buscaría la forma de cobrar venganza: “Yo siempre le llevaba por los peores caminos y adrede, por le hacer mal daño: si había piedras, por ellas; si lodo, por lo más alto” (Anónimo, 2004: 34).

Es posible considerar que existe una cierta analogía entre las cualidades de los personajes que se expresan en los textos y lo que Pablo Picasso expone como imagen en un contexto visual. No es posible exponerlos en condición de equivalencia, puesto que el nuevo medio le otorga nuevas cualidades que radicalizan y potencian sus rasgos

Sin duda son llamativas las características que adquieren los personajes de estas cuatro pinturas y parece inevitable establecer un vínculo entre ellas. Las extremidades exageradamente lánguidas, la extrema delgadez de los cuerpos, la precariedad de sus apariencias y la fría y angustiante atmósfera generada nos llevan a interrogarnos por el origen de esta degradada visión. Si bien el uso del color azul no es un aporte exclusivo del artista (ya era utilizado por los artistas simbolistas para exaltar la tristeza y la desesperación), es un hecho que para su pintura constituye un elemento de gran tensión y potencia expresiva. Hay quienes señalan que la utilización del azul se debería a la escasez de recursos económicos, lo que determina una paleta de colores reducida en sus pinturas. La hipótesis más aceptada es la que proviene de la Historia del Arte que fija los orígenes de este periodo en el suicidio de su amigo Carlos Casagemas el 17 de febrero de 1901. Este hecho parece marcar el deseo del artista por figuraciones y atmósferas lóbregas y sombrías. Es el propio artista quien confirmará este hecho: “Fue al pensar en Casagemas [...] que me puse a pintar en azul” (VV.AA, 2011: 31). Esta es la confesión que hace Picasso a Pierre Daix, su primer biógrafo, que nos permite concluir que para Picasso el color azul será el instrumento de duelo perfecto ante la muerte del amigo. Será un reflejo de la pesadumbre y el abatimiento, así como también de la precariedad y la miseria que entonces le afectaba.

Para Jean-Michel Weiss y Maurice Chavelli el color azul ha sido desde siempre el color del espíritu y el símbolo de contemplación. Además se asocia con el inconsciente por

su carácter secreto y de interiorización (VV.AA, 1995: 199). También es el color del Tuat, el infierno egipcio. Tiene un vínculo con la espesura de la noche, lo siniestro y lo maléfico, como lo reconocen Bernardac y Du Bouchet, que, en *Picasso Genialidad en el arte* (2011), escriben:

El azul es color de la noche, del mal, del cielo. Es un color profundo y frío; un color en armonía con el pesimismo y la miseria, con cierta desesperación, en contraposición al amarillo y al rojo, colores cálidos que expresan la vida, el sol y el calor. Este período se encuentra bajo el signo de la melancolía (VV.AA, 2011: 30).

El color azul, pensado como el color del mal en correspondencia con la ceguera de los representados, constituye una presencia enigmática. También lo es la apariencia de los ciegos, forjada sin duda por una concepción extrema y radical de la forma.

En “La Celestina”, Picasso nos presenta a una mujer madura que, aunque no es ciega, posee un solo ojo y un rostro angustiante, que se asoma blanquecino en la oscuridad de un gran capuchón. Las líneas de expresión están bien definidas y contribuyen a endurecer el rostro de la mujer. Ella mira con su ojo fuera del cuadro. A sus espaldas un fondo azul de mediana intensidad genera un contraste con la oscuridad del capuchón, lo que sin duda ayuda a destacar el dramatismo del rostro de la mujer. En “La comida del hombre ciego”, un joven de rostro entristecido mantiene en su mano izquierda un pan y tantea con su mano derecha una jarra con agua. El contraste entre la pequeña cabeza del representado y sus amplios hombros y brazos alargados permite destacar el carácter expresionista de su cuerpo. Su rostro, que presenta oscurecidas en extremo las concavidades de sus ojos, y los surcos de su cuello evidencian las intenciones del artista de plasmar la extrema delgadez del cuerpo. En “Viejo con Guitarra”, un anciano de rostro plañidero, de evidente delgadez y extremidades lánguidas, toca la guitarra sentado, con sus piernas cruzadas y pies descalzos.

Viste algo similar a una bata. La posición que este personaje adopta es bastante particular y nos induce a pensar en un cuerpo abatido, que se torna evidentemente pesado. En “Ciego y lazarillo” no existe variación respecto de los personajes anteriores; se presenta también un personaje lánguido, de rostro angustiante y de evidente delgadez. La destacada representación de la estructura ósea de sus pies es una clara muestra de ello. Sin embargo, este personaje expresa mayor precariedad, tanto por su vestimenta como por el largo de su barba y la posición que adopta. A excepción de las pinturas anteriores, el personaje no se encuentra solo, sino en compañía de un niño, un lazarillo que presumiblemente le sirve de guía. El niño se presenta envuelto en una manta y arrimado al anciano. Prueba un bocado, tal vez la última ración de comida que les queda y que fue cedida por el anciano. Este hecho subvierte el relato original, donde el ciego es presentado como un hombre sin compasión y sin moral alguna. En la pintura, la piedad aflora en la ración que es cedida por el anciano y en su posición de arrimo, con la que acoger y contener al niño que le acompaña. Enigmático es el motivo por el cual el pintor realiza este gesto. La certeza de que este hecho cuestiona cualquier intento de leer esta pintura a partir de su referente literario instala un misterio, pero también la certeza de un interés por refutar el dominio del mal en el ciego. El mal, que se instala en las cualidades corporales de los representados, entra en conflicto con la piedad que demuestra el anciano, instalando un sinnúmero interrogantes. Las cualidades de los representados los sitúan fuera de los cánones, en lo precario y marginal, por lo cual aún transitan por el espacio de la transgresión.

Además de lo descrito, sorprende en las representaciones de Picasso la importancia que le otorga a las manos de los representados. Bernardac y Du Bouchet intentan aproximarse a los orígenes y particularidades de esta presencia, comprobando la

importancia que tiene la vista para Picasso por el hecho de ser pintor y la fatalidad que implica la falta de ella.

El invidente no tiene vista, pero sí tacto, por lo que Picasso da a sus manos gran importancia. Como para un pintor, todo el trabajo reside en la vista, todo el poder en el ojo, la ceguera es la peor de las enfermedades (2011: 31).

Para James G. Ravin y Jonathan Perkins, en su artículo “*Representations of Blindness in Picasso’s Blue Period*”, la importancia que le otorga Picasso a las manos tiene una explicación:

But we would argue that the blind characters in the Blue Period Paintings were not created simply to make the viewer feel sorry for them. Picasso found an intensity of other senses in his depiction of the blind. In *The Old Guitarist* and *The Blind Man’s Meal* different senses appear to be enhanced as compared with the lack of sight (VV.AA, 2004: 638).

Las cualidades que destaca Pablo Picasso, que para los autores están determinadas por una intensidad de los sentidos que se desarrollan en ausencia de la visión, van más allá de ser un simple énfasis, hablan de una clara concepción grotesca de la forma. Las extremidades no sólo varían sus proporciones, sino además funcionan de una manera distinta; se contorsionan, se deforman, alterando notoriamente la estructura y funcionamiento de un cuerpo que ya no es un cuerpo, sino más bien, una nueva y grotesca figura. Se traspasan así los límites de lo establecido y fracasa todo intento por leer estas representaciones desde una perspectiva arraigada en los modelos. Las figuras corresponden a una dramática y angustiante exaltación de la precariedad y la desdicha por medio del cuerpo, donde la ceguera sin duda constituye un elemento que favorece la degradación de los representados. El artista se sitúa con ello en un espacio donde se fractura la ley, se

diluyen los cánones y se liberan las potencias encubiertas: el espacio de la transgresión. Se otorga acceso a lo precario y lo abyecto.

5.2- El “Informe sobre ciegos” ilustrado por Alberto Breccia

Alberto Breccia, nacido en Montevideo, es considerado uno de los mejores dibujantes de la historieta Uruguay y especialmente Argentina, lugar en que desarrollaría gran parte de su carrera. Su primer gran personaje fue *Vito Nervio*, que ilustró en 1945. Un hito en su carrera lo constituye el encuentro con Héctor Oesterheld, con quien realiza *Sherlock Time* en 1958 y *Mort Cinder* entre 1962 y 1964. A partir de este encuentro su trabajo se inclina hacia una revolución de las técnicas del relato historietístico, valiéndose de muchas experiencias formales que posteriormente serán incorporadas por las vanguardias a las artes visuales.

Breccia ilustró las tapas de una gran cantidad de libros (más de 30) y también realizó las gráficas interiores de muchos otros. Se distinguen en su obra tres grupos de ilustraciones: por un lado, aquéllas en que utiliza un marcado trazo realista (como por ejemplo *Ivanhoe*, *La Isla del Tesoro*, *El Jorobado* o *Miguel Strogoff*); luego están los textos que siguen una línea más cercana a lo humorístico, donde desarrolla un trabajo de pocos trazos pero fuertemente expresivos (como se aprecia en *Heidi*, *Otra Vez Heidi* y *El Maravilloso Viaje de Nils Holgerson*); y, finalmente, están los dibujos que pueden ser definidos como una combinación de los dos grupos anteriores, es decir, que están entre lo realista y lo humorístico (los libros *Tom Playfair*, *Percy Winn*, *Enrique Dy*, *Ocho Primos*, *Bajo las Lilas*, las novelas del ciclo de *Tom Sawyer*).

El ilustrador siempre mostró una fuerte inclinación por el género de terror, que se manifiesta en su interés por poner en escena cuerpos transgresores y una marginalidad que lo conduce a la búsqueda de los medios gráficos adecuados para otorgar mayor expresividad a sus representaciones.

El año 1973 es considerado de gran importancia en su producción, ya que asume el importante desafío de trasladar “Los mitos de Chtulhu”, del escritor americano Howard P. Lovecraft, a imágenes. La tarea no fue sencilla, ya que transformar en imágenes la casi irrectudibilidad de las descripciones del escritor y otorgarle una estructura a una narración sin elementos añadidos significó una desafiante tarea de síntesis y condensación del horror lovecraftiano; se requiere y se busca, pues, una ilustración que logre captar la esencia etérea de sus fantasmas y pesadillas. Para ello su estrategia fue alejarse de una adaptación tradicional y clásica e introducirse en un trabajo de experimentación y de incorporación de nuevas técnicas como los entramados mecánicos, collages, efectos ópticos, que había probado en trabajos anteriores como *Richard Long* y *El Eternauta*. Así, logra plasmar con frenesí expresionista los delirantes episodios narrados, sin doblegar el discurso de las imágenes al literario, otorgándole a cada viñeta el valor preciso que permitiera que el recorrido visual fuese suficiente para captar el argumento. Breccia, en este trabajo, demostrará con gran maestría las potencialidades expresivas de la gráfica.

El “Informe sobre ciegos”, trasladado desde la narrativa a la historieta por Alberto Breccia, fue publicado por primera vez en España en 1993. Posteriormente se re-editaría y con ello ganaría en 1994 el premio a la mejor obra extranjera publicada en España en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona.

Con una mezcla de escepticismo y picardía, señala Carlos Sampayo en la introducción al “Informe sobre ciegos” ilustrado, Alberto Breccia confesaba su intención de hacer un trabajo gráfico sobre esta producción de Ernesto Sábato; esto ante la posibilidad de una respuesta negativa del autor. Efectivamente, pasarían más de 15 años antes de que Sábato aprobara definitivamente los bocetos que Breccia le presentó y que eran rechazados por la poca fidelidad que, en opinión de Sábato, manifestaba la historieta respecto del texto. Por medio de diferentes estrategias gráficas Breccia se propuso el desafío de captar la atmósfera inquietante y enfermiza que sugiere el texto original. Parte del universo imaginado por el lector y sugerido por el escritor es recreado y materializado a partir de elementos gráficos, logrando imágenes alucinantes y angustiosas, muy superiores, según algunos, a las formuladas en el texto. Algunas de ellas, además, se verán potenciadas por el medio expresivo.

No pretendo juzgar la calidad de la historieta generada por Breccia que, agreguemos, no es posible de ser definida a partir de la aplicación de criterios literarios o pictóricos, sino que debe ser considerada en un espacio distinto y propio. Me oriento a destacar los elementos que son elegidos por el autor, aquéllos que son magistralmente representados y aquéllos que se desprenden del texto de Sábato pero que constituyen elementos nuevos que se dirigen a la instauración de una realidad enriquecida y complejizada.

La Historieta de Breccia comienza de la misma manera que el texto de Sábato, con la reflexión y el cuestionamiento que se hace Fernando Vidal: “-¿Cuándo comenzó esto que ahora va a terminar con mi asesinato?-”. Las primeras viñetas de Breccia describen el encuentro de Fernando con la ciega. Fernando, caracterizado con un cuerpo muy delgado y

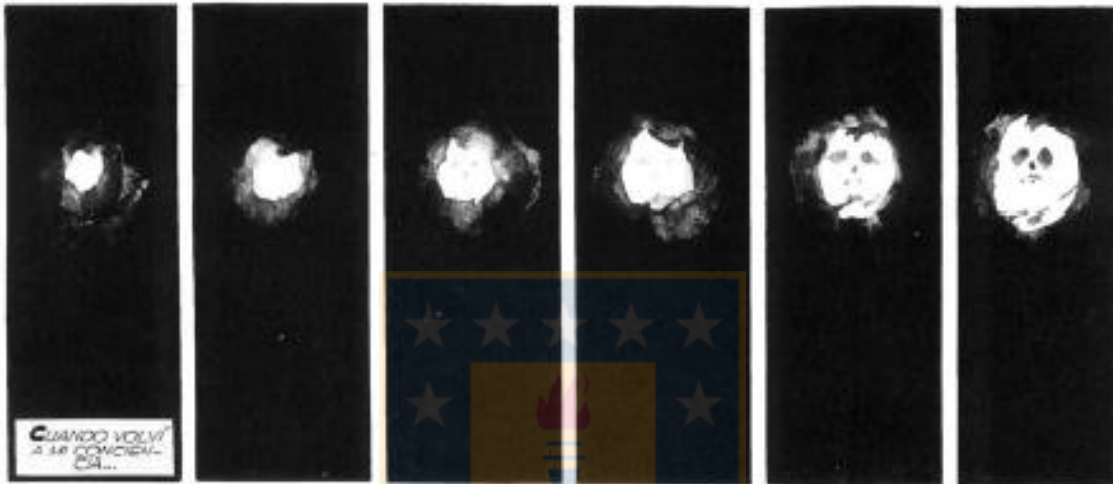
de rostro mustio y famélico, exhibe en su rostro el asombro y la angustia por esta terrorífica presencia, que marcará el inicio de la etapa final de su existencia, cuando se ocupa de vigilar y estudiar “La secta”. La ciega es presentada con un cuerpo grueso, abultado y deforme. Sus ojos no sólo delatan la condición de ceguera, sino también se reconoce la ausencia absoluta del órgano visual. En su lugar la cavidad ocular se define por medio de un espacio negro, lo cual evidentemente añade a su figura una cualidad terrorífica, cadavérica y fantasmal.

A lo largo de la historieta, Vidal al igual que en el texto de Sábato, hace referencia a la pertenencia de estos seres a una sociedad secreta, a un dominio subterráneo y a un intento por vencer las defensas que le impedían llegar a las regiones prohibidas, donde habitarían estos seres. Estas referencias estarán seguidas de gráficas, donde los ciegos serán representados usando gafas negras, trajes oscuros y bastones. La representación de Celestino Iglesias, tras su accidente por la manipulación de ácidos en un laboratorio, que determina su ceguera y su deformado rostro, sigue también los mismos patrones que el resto de los personajes ciegos representados, aunque la evidencia de la crudeza de las marcas de su accidente contribuirán a mostrar un personaje que además de terrorífico y fantasmal se presenta repugnante, espantoso y escalofriante.

Si bien el texto de Sábato determina y nutre la gran mayoría de los elementos destacados por la historieta de Breccia, tanto visual como escrita (viñetas), es evidente que estamos en presencia de un nuevo texto. Es indiscutible que la lectura que realiza Breccia del texto de Sábato potencia ciertos rasgos de los personajes ciegos que no están en consonancia con los aspectos virtuosos de la condición, sino, por el contrario, con los

detrimentos y malogros del estado que enigmáticamente van a emerger desde las cualidades físicas del personaje: “Al ilustrarlo, Breccia no ayuda a paliar la dificultad sino que, por el contrario, agrega oscuridad a un mundo de tinieblas” (Sampayo en Breccia 1993: 5). De lo desagradable que expresaba el texto se pasará a lo radicalmente repulsivo en el ámbito visual y de lo misterioso a lo inasible, en la representación evanescente de sus cuerpos.





La historieta brecciana [...] no será bajo ningún punto de vista una “literatura dibujada” que tenderá a desambiguar un referente, a esclarecer un texto escrito, como expresa Masotta, sino una expresión plástica en donde las imágenes expondrán abiertamente, a través de su técnica vanguardista, la imposibilidad de instaurar una representación autoconclusiva de ciertos problemas que plantean los textos literarios que el autor retoma para llevar a cabo sus transposiciones (Martínez, 2009: 21).

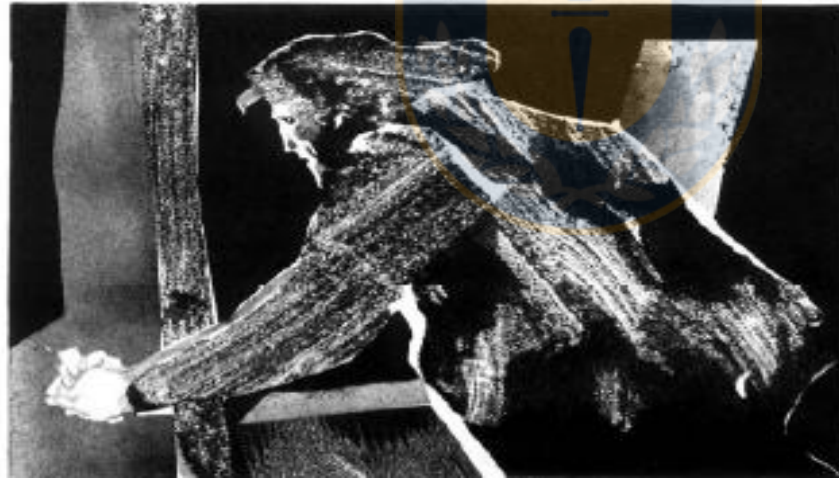
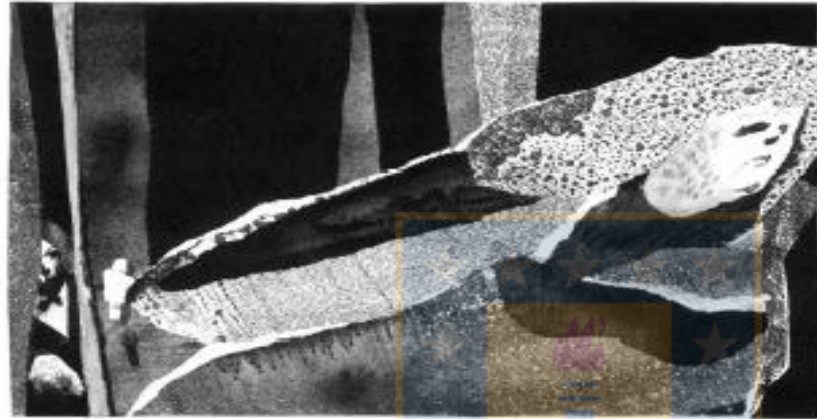
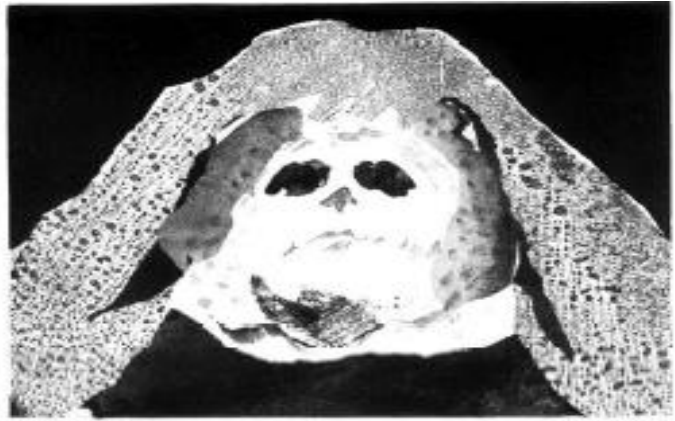
El estilo con que Breccia trabaja los espacios y los personajes al interior de las viñetas es bastante particular. Si bien no difiere en gran medida de su estilo específico, marcado por la expresividad de la línea, el manifiesto contraste entre diversos tratamientos gráficos y la potenciación de la imagen por medio de la textura y los juegos de figura y fondo, sin duda sorprende por llevar al extremo estos elementos y destacar un carácter terrorífico no sólo de los personajes ciegos sino del texto completo.

El universo sin contrastes de Fernando Vidal Olmos se vuelve, para Alberto Breccia, una ciénaga diluida donde los trazos que la definen (aceptemos que la definen) traducen la furia de la impotencia frente a poderes inamovibles. En la elección del artista de estos tonos, del texto mismo, está la necesidad de exorcizar los demonios de lo desconocido dados a atacar al lector desde el texto de Ernesto Sábato (Sampayo en Breccia, 1993: 5).

Breccia transforma lo que puede considerarse un relato anecdótico en una manifestación de la historieta del horror, similar a las transposiciones que realizara de *Los mitos de Chtulhu* de H. P Lovecraft durante la década del setenta, etapa de mayor experimentación formal. En el Lovecraft de Breccia estas modulaciones del horror hallarán expresión en una experimentación plástica sin precedentes en la historia de la historieta. Esta misma experimentación es la que se retoma en el *Informe sobre ciegos*, donde lo horroroso se verá representado mediante la técnica del monotipo, con una imagen que construye a partir de contornos difusos, se ajusta al carácter de irrepresentabilidad que la experiencia de lo horroroso implica. El horror, señala Luciana Martínez en su artículo “En

busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia”, habita un umbral que está más allá de la armonía de lo bello; el horror es el temor a lo desconocido, a aquello que no puede materializarse mediante formas conocidas y que como tal es irrepresentable: “Los ciegos imaginados por Sábato, perseguidores de Vidal Olmos son recreados por Breccia como una ráfaga, algo inaferrable; lo más terrorífico es su falta de expresión, su palidez que abomina de los espejos, su obstinación en quién sabe qué propósitos” (Sampayo en Breccia, 1993:5).





Esta técnica es central en el texto en estudio, pero también será una estrategia que utilizará a lo largo de sus transposiciones, ya que hará posible la presentación de una forma inacabada, desfigurada por el empleo de la técnica misma:

El cual le permitirá presentar aquello que no es susceptible de ser representado, aquello cuyo alejamiento de las formas realistas, indeterminación morfológica y relación con lo colosal, no avalará una representación sino meramente una presentación, en tanto se trata justamente de la presencia de lo que no puede presentarse, de aquello que, no pudiendo presentarse, sin embargo se presenta (Martínez, 2009: 30).

Esta presencia es la que Breccia intenta plasmar mediante la gráfica e involucrará, como señala Martínez, una experiencia de lo sublime-numinoso como también una experiencia de lo siniestro, ya que nos revelará aquello que, siendo lo más íntimo del sujeto, debiera haber permanecido velado, pues constituye el pasado bárbaro y terrible que en todo momento amenaza con sumergir al sujeto nuevamente en sus dominios (Martínez 2009:25). Son, por lo tanto, los personajes ciegos de Breccia presencias sublimes, numinosas y siniestras, que devienen a lo ilimitado; constituyen una experiencia entre lo divino y lo demoniaco y revelan el horror de un modelo que en esencia constituye parte de nuestra realidad, pero que se presenta radicalmente transformado, que deviene a lo fantasmal, a la animalidad, la desintegración y la disolución total.

Es posible, a partir de lo expuesto, recoger algunas ideas que se desprenden de la evidencia analizada y se dirigen al establecimiento de conclusiones más amplias respecto del personaje ciego, no sólo como representación literaria o visual sino también como fenómeno que traspasa límites y cuya presencia es fraguada por condicionantes que están en una lógica y consonancia.

Pablo Picasso y Alberto Breccia presentan una perspectiva de la ceguera que confirma y profundiza el enigma del mal que nos preocupa y que tiene su propia singularidad en las Artes Visuales. Esto determina el ingreso de estos artistas al terreno de la transgresión, a los oscuros dominios del mal. Lo repulsivo, lo detestable, lo que nadie quiere ver es representado, adquiere rostro y cuerpo. Estos cuerpos con clara orientación grotesca se presentan distorsionados, deformados, retorcidos, radicalmente afectados. Se evidencia en ellos una presencia maligna, que se ve exacerbada por su ceguera. Los artistas trabajan el medio visual de modo magistral buscando potenciar aquellas cualidades que permitan otorgarles un halo de tenebrosa oscuridad. Las representaciones pictóricas constituyen las más claras demostraciones de la soberanía que ejercen los artistas y su renuncia voluntaria al interés propio, por el exquisito placer perverso de lo abyecto que se abre también al lector quien es invitado a su encuentro. El drama de la libertad se instala en los autores y les permite discernir sobre las figuras del mal dispersas en el seno de su comunidad y cargar sobre sí el peso del mal difundido en todas partes (Sichère, 1996: 225) para expresarlo en la literatura, en la pintura y el comic. Su hipermoral los sitúa en una posición privilegiada y de un gran compromiso, les permite el ingreso soberano al peligroso imperio del mal y a su experiencia.

CAPÍTULO 6

CEGUERA, MAL Y SOBERANÍA

Álvaro Bisama en su texto “Todos somos monstruos”, que forma parte de *Territorios en fuga* de Patricia Espinosa (edit.), destaca que los libros de Bolaño funcionan como cajas de resonancia, donde emerge un universo hipertrofiado que raya en el delirio, donde el lector debe hacer la mayor parte del trabajo principalmente porque tras los textos, y constituida con los ropajes de lo efímero, subyace una conspiración, un secreto que requiere de un lector atento capaz de encontrar señales de ruta. Este secreto destella con intensidad en el trasfondo maléfico de los personajes donde subyace una potencia encubierta que desafía lo establecido y extrema las percepciones.

Surge a partir de lo señalado por Bisama y lo analizado en el capítulo anterior el cuestionamiento por el mal que afecta e involucra a los personajes en estudio, a los autores y evidentemente a la misma literatura. Este mal es el que irrumpe en el relato del *Génesis*, la maldición de la inaptitud para la felicidad que, según Ciorán, nos abrumba y pesaba ya sobre nuestro primer antepasado, mucho antes de que se interesara por el árbol del conocimiento. Tentación inevitable, seducción extraordinaria que para André LaCoque promueve una separación con el Otro, convierte al hombre en *individuo*, es decir, fractura y fisura del ser. Es el mal que se manifiesta en el hombre como egoísmo del yo, imposibilidad de encuentro con el Otro y que también reside en la voluntad concebida como lugar originario de lo bueno, pero también como lugar originario de la maldad (Kant, 1969). Para Richard Berstein esto se justifica en el hecho de que no nacemos moralmente

buenos o malos; nos *volvemos* moralmente buenos o malos en virtud de las decisiones que tomamos. Es también el mal que se origina en la libertad humana (Rüdiger Safranski, 2002), donde además está implícito el drama que proviene de la incertidumbre de un sujeto llamado “humanidad” que supuestamente puede dirigir las cosas hacia el bien o hacia el mal, y que determina a la libertad como un peligro y un evidente riesgo de extravío. Es el mal que depende de nuestra moral, que acompaña la realidad humana a lo largo de su existencia y que se vincula en el origen inexplicable de todo lo que nos rodea: “porque el mal está ligado al enigma de un surgimiento no integrado entre las simples cosas del mundo y su instalación en el espacio y el tiempo” (Ricoeur, 2006: 13). Este mal que constantemente se renueva, se energiza y se disipa es el mal que seduce al escritor, que resurge en sus letras cuando la fuerza de nombrarlo se nos ha escapado. Recordemos que para Jean Baudrillard la negación del consenso universal sobre todas las cosas, que hoy domina, le confiere energía al mal, la energía satánica del réprobo, *el fulgor de la parte maldita*:

Así pues, el verdadero problema, el único problema es: ¿dónde se ha metido el Mal? La anamorfosis de las formas contemporáneas del Mal es infinita. En una sociedad que a fuerza de profilaxis, de eliminación de sus referencias naturales, de blanqueamiento de la violencia, de exterminio de sus gérmenes y de todas las partes malditas, de cirugía estética de lo negativo, sólo quiere vérselas con la gestión calculada y con el discurso del Bien; en una sociedad donde ya no existe ninguna posibilidad de nombrar el Mal, éste se ha metamorfoseado en todas las formas virales y terroristas que nos obsesionan (1991: 90).

Una de esas formas virales y terroristas es la literatura. El escritor, en este sentido, juega un rol fundamental. Se le ha concedido la difícil tarea de nombrar el mal, de narrarlo y figurarlo en la literatura. Este, sin duda, es un acto de voluntad, de valentía y responsabilidad porque sabemos que ingresa en un terreno inestable donde existen más

dudas que certezas y donde su aporte se vislumbra como fundamental. Bernard Sichère en su libro *Historias del Mal* señala:

El escritor piensa en el mal, acecha el mal que anida en el seno de su comunidad y propone sus propios exorcismos a esa comunidad virtualmente infinita de sus lectores, pero en primer lugar a sus contemporáneos. Esta posición muy singular que ocupa el escritor hace de él un testigo irremplazable y más que un testigo aún, lo convierte en alguien que discierne las figuras del mal dispersas en el seno de su comunidad, en alguien en suma que carga sobre sí el peso del mal difundido en todas partes para ponerlo en música y en pensamiento (Sichère, 1996: 225).

Existe, según esto, un gran compromiso en la literatura y también en el escritor. La literatura permite la liberación “contenida” y “controlada” de energías satánicas que evitan un estallido y liberación sin límites, y previenen la catástrofe. El escritor, en consecuencia, asume una posición soberana respecto del mal, que le permite operar con su poderosa seducción y el deseo de secreta liberación, evitando con ello la dispersión desbocada de sus energías. Esta posición soberana es la única que puede asegurar el éxito de esta tarea.

Georges Bataille en *Lo que entiendo por soberanía* explica que la cuestión moral, que está detrás de los cuestionamientos que a diario nos hacemos, está en el centro de la experiencia humana. Junto a ella, la satisfacción inmediata de nuestros deseos y la postergación de ese deseo. El ceder a la satisfacción parece una disposición propia de los animales y de los seres humanos que no han conseguido desprenderse de la animalidad; en cambio la postergación parece ser exclusiva del hombre, de aquel que puede ser considerado maduro y razonable. El animal, señala Bataille, vive en el mundo en un estado de inmediatez temporal donde todos los seres son iguales. Vive siempre en el presente, sin preocuparse del futuro. Esto porque desconoce que en algún momento ha de morir. No tiene, por lo tanto, conciencia de sí como ser finito, como ser separado de los otros. La ley,

en este sentido, es la encargada de ejercer control sobre la inmediatez animal y condena todo aquello que ponga en peligro la supervivencia del individuo y del grupo. “La ley se presenta como necesaria, incluso bajo pena de muerte, precisamente para hacer frente a la necesidad de la muerte” (Campillo en Bataille, 1996: 18).

Bataille intentará demostrar que tanto la satisfacción como la postergación del deseo, pese a ser contradictorias, son imprescindibles para el hombre. Es más, su humanidad estaría determinada por esta contradicción. Para Bataille, la religión, el erotismo y el arte no hacen sino manifestar ese movimiento de retorno a la animalidad perdida.

Una animalidad transfigurada, divinizada, en la que los hombres creen posible experimentar el “milagro” de una comunicación íntima e inmediata con el resto de los seres (Campillo en Bataille, 1996: 22).

La prohibición, señala Bataille, es tan necesaria como su transgresión y la humanidad se encuentra entre ambas, es decir, entre la razón y el deseo, entre el “bien” entendido como lo conveniente y el “mal” entendido como lo insensato.

La prohibición sería insoportable sin la transgresión que la pone en suspenso, pero la transgresión sería imposible sin la prohibición que la hace a un tiempo culpable y deseable. Por eso, la transgresión, que permite al hombre convertirse en un dios, en un animal sagrado, lo obliga también a llevar sobre sí el peso de la maldición, el estigma de la culpa, precisamente por haber elegido la “parte maldita” (Campillo en Bataille, 1996: 24).

Es por ello que la transgresión necesita ser experimentable, hacerse palpable sin los riesgos y el peligro que implica el someterse sin reservas a ella. Se busca el retorno soberano a la animalidad perdida, a la satisfacción de los deseos y estado de inmediatez. El ser soberano implica para el escritor la negación de su servidumbre y la confirmación de su supremacía ante la muerte.

La soberanía exige la fuerza de violar, ciertamente en las condiciones que definen las costumbres, la prohibición que se opone al asesinato; requiere también el riesgo

de morir. Siempre, la soberanía impone la liquidación, con fuerza de carácter, de todos los desfallecimientos ligados a la muerte, y la dominación del estremecimiento profundo (Bataille, 1996: 85).

En *La literatura y el Mal*, Bataille concluye que producir una obra literaria no puede ser más que una *operación soberana*:

Esto es cierto en el sentido de que la obra exige que el autor trascienda la persona pobre que es, que no está al nivel de esos momentos soberanos; el autor, dicho de otra manera, debe buscar por y en su obra lo que, negando sus propios límites, no participa de su propia *servidumbre*. Entonces puede negar con una reciprocidad inacabable a los lectores sin cuyo pensamiento su obra ni siquiera hubiera podido existir; puede negarlos en la medida en que se ha negado a sí mismo (Bataille, 1981:140).

La transgresión, como una traición a la ley moral, está presente en *El túnel* en la relación entre los personajes y el fatal desenlace de la novela. Allende, en *El túnel*, posee una relación especial con María que está determinada por su condición. Esta relación es un misterio para Castel, quien en los sucesivos encuentros que tiene con María intentará develar todas las dudas que él posee del obsesionante “problema Allende”, como él mismo lo denomina: “Un día decidí aclarar el problema Allende. Comencé preguntándole por qué se había casado con él” (Sábato 2000: 74). A Castel, desde su perspectiva fundada en la norma, le obsesiona el hecho de saber si es que María quería a Allende. Castel carga con los poderes morales que exacerbaban la desviación de la alianza entre María y Allende y actúa sobre la base de los juicios que estos poderes le refieren. María, según esto, es para Castel una figura enigmática y contradictoria, sobre todo cuando éste la cuestiona con relación a sus sentimientos con Allende:

-Dijiste “lo quería”. No dijiste “lo quiero”.
-Hacés siempre cuestiones de palabras y retorcés todo hasta lo increíble- protestó María- .Cuando dije que me había casado porque lo quería no quise decir que ahora no lo quiera (Sábato, 2000: 74).

María define su relación con Allende como algo complejo y su intento de explicación significará para ella un momento de gran incomodidad y amargura. Ella explica que Allende es un gran compañero suyo, que lo quiere como un hermano, que lo cuida, siente una gran ternura por él, lo cual nos induce a pensar en una relación casi maternal. También expresa una admiración hacia Allende, ya que representa para ella un ser superior. La percepción de María traerá consigo solapadas aberraciones que están ya implícitas en el cuestionamiento moral de Castel respecto de su “situación conyugal”, y se harán manifiestas en el momento en que ésta responda a la siguiente pregunta: “Pero volvamos a Allende. Decís que lo querés como a un hermano. Ahora necesito que me respondás a una sola pregunta ¿te acostás con él?” (Sábato 2000: 76). De ser afirmativa la respuesta de María, su relación con Allende estaría definida por un especial tipo de “incesto” que, si bien es cierto no sería “real” (María no es, en realidad, la hija de Allende), sería simbólico e igualmente evidenciaría una inclinación de la alianza que ambos establecen hacia la transgresión. La segunda de las percepciones de María respecto de Allende sugiere la presencia de una nueva transgresión: la sumisión de María ante la figura suprema de Allende. Una delgada estela es la que separa la relación de María de un “acto sádico” de dominio. Esto es confirmado por María:

-He dicho que me acuesto con él, no que lo desee.

-¡Ah! -exclamé triunfalmente- ¡Eso quiere decir que lo hacés sin desearlo pero haciéndole creer que lo deseás!

María quedó demudada. Por su rostro comenzaron a caer lágrimas silenciosas. Su mirada era como de vidrio triturado.

-Yo no he dicho eso- murmuró lentamente.

-Porque es evidente -proseguí implacable- que si demostrases no sentir nada, no desearlo, si demostrases que la unión física es un sacrificio que hacés en honor a su cariño, a tu admiración por su espíritu superior, etcétera, Allende no volvería a acostarse jamás con vos (Sábato, 2000: 76-77).

El juicio condenatorio que moralmente se expresa a consecuencia de una acción impura, es el que en varios pasajes de la novela prorrumpe Juan Pablo, cuando debate con María sobre la relación que ésta tiene con su esposo: “Un día la discusión fue más violenta que de costumbre y llegué a gritarle puta. María quedó muda y paralizada” (Sábato 2000: 68). Este mismo juicio engendrará en Juan Pablo nuevas dudas, que tienen correspondencia con la relación que María establece con él. La sospecha se instala en Castel cuando medita que el engaño a Allende abre también la posibilidad de que su relación sea de una naturaleza falaz:

Le retorció los brazos y la miraba fijamente en los ojos, por si podía advertir algún indicio, algún brillo sospechoso, algún fugaz destello de ironía. Pero en esas ocasiones me miraba asustada como un niño, o tristemente, con resignación mientras comenzaba a vestirse en silencio (Sábato, 2000: 68).

Siguiendo a Paul Ricoeur, en *El Mal: Un desafío a la Filosofía y a la Teología* (2006), todo mal cometido por uno es mal padecido por otro (2006: 26). En consecuencia, según la visión de Castel, el mal infligido por María, “el adulterio”, afectaría directamente a Allende que es su compañero conyugal. Este mal padecido nos podría hacer pensar en Allende como una víctima del engaño. Sin embargo, sabemos que él está lejos de asumir ese papel en la novela. Allende se aleja del martirio y el sufrimiento. El sufrimiento, que recordemos se caracteriza como puro contrario del placer, como no placer, como disminución de nuestra integridad física, psíquica y espiritual (Safranski, 2002), es sustituido en Allende por el deseo y el gozo de las delicias que ofrece la carne. Recordemos que María reconoce a Castel el cumplimiento de su “obligación marital”.

Una experiencia de pasividad, señala Paul Ricoeur, yace en el corazón del obrar mal, cuando el hombre se siente víctima precisamente por ser culpable; y la víctima se siente culpable cuando considera que su sufrimiento es merecido (punición). La punición explica para Castel la aparente pasividad de Allende en el desenlace de la novela y su contradictorio y contenido reclamo. Es la muerte de María el castigo justo, tanto para la propia María culpable del engaño, como para Allende, culpable de aprovechar los beneficios de su ceguera.

En el “Informe sobre ciegos”, la secta es la organización donde la transgresión parece resplandecer. Está conformada por seres descritos como usurpadores, chantajistas morales, que establecen una distancia de aquello que se considera bueno; en consecuencia, siguiendo a Ricoeur (apoyado en la teoría de San Agustín), se instala una realidad contraria a la bondad de Dios y a la bondad de la creación, generándose una distancia óptica entre el creador y la criatura, donde emerge la deficiencia en lo creado, que estaría relacionada con su esencial limitación. Todo ello es llevado a sus límites, sin duda, por la condición de ceguera de los personajes, que superpone a las tinieblas del medio las propias tinieblas de la visión.

La secta habita una región dominada por la oscuridad y el misterio. Este nuevo mundo, llamado “universo tenebroso” por Fernando, se esconde bajos sus pies y guarda los enigmas de un dominio que aparentemente se ejerce también en la superficie: “nos vigilan permanentemente, nos persiguen, deciden nuestro destino, nuestro fracaso y hasta nuestra muerte” (Sábato, 2002: 251). La secta impone un dominio que va de la mano con el terror, que le permite sumar siervos:

Tiene a su servicio hombres y mujeres normales: en parte engañados por la Organización; en parte, como consecuencia de una propaganda sensiblera y demagógica; y, en fin, en buena medida, por temor a los castigos físicos y metafísicos que se murmura reciben los que se atreven a indagar en sus secretos (Sábato, 2002: 251).

Los personajes ciegos simulan una condición que permite, en palabras de Baudrillard (1991), generar una dispersión de las energías malditas, pues aparenta una realidad totalmente entregada a la benevolencia. Esto es precisamente lo que manifiesta el “ciego de las ballenitas” que Fernando vigilaba en el subterráneo de Palermo. Fernando relata que el ciego avanza con su mano extendida para recibir los tributos que con sagrado recelo le ofrecen los infelices oficinistas, mientras en la otra mano guarda las ballenitas simbólicas “una suerte de patente de corso que los distingue del resto de los mortales” (Sábato, 2002: 253). Sin embargo, en la medida en que resuenan sus pasos “iban tomando a cada instante una personalidad más secreta y perversa (2000: 255).

Después de cinco años de búsqueda Fernando consigue permear el circuito que se mantenía hermético hasta ese momento:

Y así, paulatinamente, con una fuerza tan grande y paradójica como la que en las pesadillas nos hacen marchar hacia el horror, fui penetrando en las regiones prohibidas donde empieza a reinar la oscuridad metafísica, vislumbrando aquí y allá, al comienzo indistintamente, como fugitivos y equívocos fantasmas, luego con mayor y aterradora precisión, todo un mundo de seres abominables (Sábato, 2002: 252).

Este acceso constituye para Fernando el “pavoroso privilegio” de entrar en el recinto donde se agita una multitud de seres dentro de los cuales los ciegos comunes eran apenas su manifestación menos impresionante. Esto confirma que la secta que Fernando persigue está lejos de ser una simple agrupación de ciegos con ideales comunes; contiene una realidad desconocida, donde converge lo execrable, el espanto y la transgresión. El secreto que

define a la secta se convierte, como señala Baudrillard (2002), en el mal que tiene que ser abolido, exterminado, pero que finalmente es indestructible. Su energía es la energía del mal, que proviene de la no unificación de la organización con el mundo exterior a ella.

En la Ciega la transgresión está presente de una manera particular. El encuentro final con Fernando pone al descubierto la radicalidad del mal que siempre está ligada a la violencia, al sufrimiento y la muerte. La violencia del encuentro carnal, que tiene las características de un enfrentamiento con constantes arremetidas y ataques sorpresivos, será el espejo de la violencia que la Ciega inflinge sobre sí misma y sobre otros. El encuentro propiciado por la Ciega, necesario para Fernando, constituye una liberación de lo instintivo en los personajes que les permitirá establecer alianza con lo heterogéneo animal. Esta liberación del deseo es reconocida también por Marina Gálvez Acero, en “Sabato y la libertad (1º Parte: El destino psicológico y biológico a través del ‘Informe sobre ciegos’”;

la que explica a partir de la mezcla de elementos sofocleanos-freudianos-surrealistas:

A medida que Fernando va adentrándose en el inconsciente va perdiendo el dominio de lo externo, de la conciencia, con lo que cada vez, más irracionalmente, va dejándose arrastrar por sus deseos (1980: 68).

El deseo y la seducción que caracterizan este encuentro niegan en sí mismos la individualidad temerosa y servil en favor de una síntesis total con el otro que confirma la ausencia del temor a la muerte:

Pues la prohibición de la inmediatez del deseo (impuesta por la moral del trabajo y de la ley) se cumple en interés del propio individuo, para asegurar la integridad y perduración de su propia vida. Y la transgresión de esa prohibición es la que pone al individuo en comunicación con los otros, hasta el punto de poner en cuestión la propia individualidad. De hecho, la transgresión por excelencia es colectiva: es la fiesta, en la que los seres separados saltan por encima de la desconfianza que les

separa y del miedo que les atenaza, y se mezclan unos con otros en una relación que tiene su fin en sí misma (Campillo en Bataille, 1996: 42)

En *Una novelita lumpen* la transgresión está presente con especial claridad en Bianca, quien además permitirá apreciar el fulgor de la transgresión en Maciste. La llegada de los amigos de su hermano marcará el momento en que Bianca ingresará en el camino de la transgresión. La *fornicación* presente tanto en sus encuentros con Maciste como con los amigos de su hermano, quienes son sus visitantes nocturnos, puede considerarse como la evidencia del atentado que la propia Bianca establece contra sí misma y contra su cuerpo. Pero es la propia Bianca quien permite estos encuentros, deja su puerta abierta y espera a su incógnito visitante. Transforma su cuerpo lozano y cansado en un brioso objeto de placer.

Las esperanzas de salir de la pobreza y la precariedad están puestas en un plan macabro que tiene como protagonista a Bianca: “un plan donde la astucia era el principal ingrediente, el golpe perfecto, que nos abriría a los cuatro las puertas de una vida nueva” (Bolaño 2009:79). Ella ofrece su cuerpo a Maciste con el objetivo de romper el hermetismo y aislamiento del personaje y aprovechar esta instancia para ir en búsqueda de un tesoro que supuestamente escondía. El cuerpo de Bianca funciona, en este sentido, como elemento distractor e hipnotizador y le permite registrar la casa.

En los encuentros entre Maciste y Bianca existe un componente erótico, que además potencia la transgresión. Este componente es más complejo de identificar en el encuentro que establece Fernando con la Ciega, principalmente porque el choque bestial que éstos promueven los acerca a la animalidad, a una actividad sexual que es diferente del erotismo:

El hombre, a quien la conciencia de la muerte opone al animal, también se aleja de éste en la medida en que el erotismo sustituye el instinto ciego de los órganos por el juego voluntario, por el cálculo del placer (Bataille, 1970: 28).

Para Bataille el erotismo difiere de la sexualidad de los animales, porque la sexualidad humana está limitada por las prohibiciones. Es por ello que el terreno del erotismo es el terreno de la transgresión: Lo prohibido compromete en la transgresión, sin la cual la acción no tendría el resplandor de maldad que seduce (Bataille, 1970: 47).

En el encuentro entre Bianca y Maciste asistimos a una confirmación de la humanidad de los personajes, favorecida por la importancia que asumen sus cuerpos. Maciste deja al descubierto en los encuentros sexuales la precariedad y decadencia de su cuerpo, ya envejecido y afectado por la soledad, la falta de luz y el olvido. Pese a que la mayor parte del tiempo está en absoluta oscuridad, sabe que Bianca posee un don especial que no le permite ocultarse. En los encuentros con Bianca realiza un extraño ritual, donde aplica ungüentos sobre el cuerpo de la joven, lo que transforma el simple acto sexual en un “momento erótico” de goce del cuerpo y búsqueda del placer.

El momento erótico es la cima de la vida cuya mayor fuerza e intensidad se muestran en el momento en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan. Se trata de la vida, se trata de reproducirla, pero reproduciéndose la vida desborda: al desbordar alcanza el extremo delirio. Esos cuerpos mezclados, que se tuercen, que desfallecen y se abisman en excesos de voluptuosidad, van en sentido contrario al de la muerte que más tarde los consagrará en el silencio de la corrupción (Bataille, 1970: 21).

Este acto es sin duda para Maciste la única posibilidad de experimentar el deseo de continuidad, más allá de lo propio, de sí mismo, lo que Georges Bataille llama “la pequeña muerte”: “La desnudez, la obscenidad, las figuras del desenfreno [...], el sadismo y el masoquismo, son *formas* que adquiere esta soberana voluntad expresiva del deseo de muerte” (Bataille, 1970: 11).

La transgresión en Roberto Bolaño no sólo se observará con claridad en *Una novelita lumpen*, sino, como lo reconoce Alexis Candia en *El "Paraiso Infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño*, constituye un fenómeno que abarca toda su producción literaria:

La narrativa de Roberto Bolaño está marcada a fuego por el sentido de la transgresión [...]. Las mujeres y los hombres que deambulan por el universo bolañiano, una vez consumidos en el deseo, se convierten en seres desbocados que se abren a toda clase de experiencias, limitadas solamente por sus particulares preferencias (Candia, 2011: 116).

A partir de lo analizado es posible constatar que Ernesto Sábato y Roberto Bolaño permiten, por intermedio de sus personajes ciegos y el complejo entramado que los determina, el ingreso soberano a la transgresión, a los oscuros dominios del mal. Como soberanos, evidencian la entrega sin reservas y sin demora al incierto movimiento de la comunicación con el resto de los seres. Su soberanía alude a una superioridad que está lejos de ser la posesión de un poder o saber supremos, pues corresponde a una renuncia voluntaria del interés propio o lo que puede mencionarse como el fin egoísta de la escritura. Pero la escritura no solo se abre a los deseos del escritor, también lo hace a los del lector que permite el ingreso de sus deseos más transgresores. Se desatan sus apetitos más profundos, abyectos e inconfesables. Asistimos a la disolución momentánea de las prohibiciones, lo que le otorga un respiro a nuestro inquieto instinto que busca la liberación y la satisfacción inmediata de los deseos. Esto nos permite por momentos experimentar el plácido desplazamiento entre lo humano y lo animal, que ya se paladeaba en el devenir animal identificado anteriormente en los personajes:

La humanidad-en lo que se diferencia de la animalidad- es una resultante de la observación de determinadas prohibiciones, algunas de las cuales son universales;

por ejemplo, los principios que se oponen al incesto, al contacto con la sangre menstrual, a la obscenidad, al crimen, a comer carne humana (Bataille, 1981: 148).

Se le otorga acceso a los dominios del mal. Esto no significa que el autor se desprenda absolutamente de su escritura, porque como lo confirma José Promis en el texto “Poética de Roberto Bolaño” el autor asume una responsabilidad en la práctica literaria que nace de su experiencia. Desde allí ingresa en el territorio de lo imaginario y desde éste “regresa a subvertir sus propios fundamentos” (2003: 51).

Allende, la Ciega y Maciste nos entregan la experiencia de la violación de la prohibición. En ellos es posible la experiencia de la perversión, de la desviación, del engaño y la embriaguez del encuentro sexual violento y bestial que no busca la reproducción, sino un tipo distinto de comunión donde prima la seducción de los cuerpos que se exponen como objetos hipnóticos de intercambio: el erotismo que permite acercarnos a la temida e incomprensible muerte. La literatura, en este sentido, permite calmar la ansiedad abismal que el enigma de la existencia y de la presencia del mal provocan. Esto, como afirma Ernesto Sábato en *El escritor y sus fantasmas*, marca un sentido para la literatura:

La literatura de hoy no se propone la belleza como fin (que *además* la logre, es otra cosa). Más bien es un intento de ahondar en el sentido general de la existencia, una dolorosa tentativa de llegar hasta el fondo del misterio (Sábato, 2007: 88).

Entre literatura y mal existe sin duda una relación de *complicidad*, probablemente una alianza, un pacto firmado que le permite al escritor ingresar a un terreno maldito que es sinónimo de extravío y perdición, pero desde donde logra resurgir. Las cláusulas de ese acuerdo probablemente no están del todo fijas, pero por lo menos aseguran su retorno soberano. Esta alianza además exige una evidente responsabilidad, que solo algunos están

dispuestos a tomar. Ernesto Sábato y Roberto Bolaño dijeron sí. Alexis Candia en *El "Paraíso Infernal"* confirma esta decisión de Bolaño:

Es posible situar a Roberto Bolaño como parte de los autores que escriben el mal. Bolaño espejea en sus textos las más diversas maneras de ejercer y ejecutar la maldad. La ferocidad sádica, lo siniestro, la violencia de la parte maldita y la barbarie colectiva radical son algunas de las iniquidades puestas en escena en sus libros. ¿Será que como piensa Willian Blake acerca de todos los poetas, Bolaño es sin saberlo del partido del demonio? Creo que no. Bolaño asume la misión de mostrar los elementos más sórdidos de la realidad y en ese escenario el mal tiene un papel hegemónico. Sin embargo, Bolaño detiene el derrumbe de su literatura al filo del abismo [...]. Así que creo que Bolaño no toma partido por Satán, pero me parece que sus novelas murmuran, de una forma u otra, una boda entre el paraíso y el infierno (Candia, 2011: 36-37).

La no toma de partido propuesta por Alexis Candia sólo es posible gracias a la “hipermoral” descrita por Bataille en *La literatura y mal*. Es ésta la que permite al escritor situarse independientemente del orden que rige el mundo, por encima de las leyes y las prohibiciones y acceder a los espacios reservados para la condenación. Esta “hipermoral” es la que le permite al escritor operar con su libertad, frente a la sociedad y frente a su propia moral, sin perderse en el vértigo de la potencia maléfica y en las seductoras figuras que siempre buscarán llevarlo fuera de los límites que determinan sus visiones. Baudrillard señala que no puede negarse que esta liberación le es necesaria a cualquier artista, pero puede ser sentida con mayor intensidad por aquéllos en los que los valores éticos están anclados con más fuerza. Este anclaje, sin embargo, no desplaza a la necesidad de una “hipermoral” que es condición fundamental, pero que, como señala Candia, permite por lo menos el murmullo de una boda entre el paraíso y el infierno (2011: 36-37), donde estamos invitados, como lectores, a participar.

CONCLUSIONES

Esta tesis pretende contribuir, fundamentalmente, al estudio de la obra de Ernesto Sábato y Roberto Bolaño, pero también a la reflexión profunda que se establece entre literatura y mal. Dada la complejidad de las relaciones abordadas, se priorizaron aquellas problemáticas que permiten comprobar de la manera más clara y efectiva la hipótesis planteada y cumplir con los objetivos que dicha comprobación requería.

La cuestión del mal es una inquietante realidad. Pertenece a lo desconocido y recóndito, a aquello que muchas veces excede nuestra capacidad de comprensión y análisis. La incertidumbre se instala en el ser humano en el mismo momento en que se interroga sobre su propia condición, pues no existe una ruta trazada que le asegure respuestas conclusivas. Independientemente del lugar en que las busque, su indagación y sus hallazgos siempre estarán acompañados de un enigma que se abre con cada nueva propuesta. La literatura constituye una de estas rutas dentro de muchas otras posibles, donde, por ejemplo, encontramos las sagradas escrituras o la filosofía que en esta investigación constituyen los puntos de partida para iniciar la reflexión del mal. La *Biblia* y el relato del *Génesis* exhiben una perspectiva culposa del origen del mal y confirman el destino maldito del hombre que tras desafiar a su creador promueve una separación del “Otro”, convirtiéndose en *individuo*, fractura y fisura del ser (LaCoque). Las perspectivas filosóficas (Kant, Hegel, Schelling, Safranki) confirman la responsabilidad del hombre en la cuestión del mal y el drama que significa la libertad de la elección. Los seres humanos, conscientes de la ley moral, muchas veces, se desvían (libremente) de ella. El bien y el mal como máximas de la volición humana se transforman en alternativas que determinan el destino de nuestras vidas. La

ansiada libertad se convierte en un drama, pues hace sentir el peso que significa la libre elección. Se abre con ella también la fatal posibilidad del error, ya que, como señala Safranski, el mal es el precio que debemos pagar por la libertad.

El mal se presenta como la frontera o límite de nuestro conocimiento. Al estar más allá de lo que se puede pensar, señala Ricoeur, se torna necesario un lenguaje simbólico que nos permita representar la experiencia del mal. La textualización del mal constituye un método frente a lo que no podemos comprender y menos poseer. Nos acerca a la ilusión de dominio y nos permite imaginar la finitud y certidumbre de algo que no admite certezas, que constantemente está renovando sus energías y está variando sus formas. Según Bernard Sichère, cada época inventa sus propios protocolos, sus propios códigos para afrontar el enigma del mal y la literatura, en este sentido, contribuye a ello.

La gran cantidad de escritores que recurren a los personajes ciegos en sus textos y la variedad de géneros, estilos y épocas a las que pertenecen no deja de ser sorprendente. Existe una presencia importante y transversal del personaje ciego en la literatura. En las escrituras de Ernesto Sábato y Roberto Bolaño adquieren, en efecto, una especial importancia. El ciego se constituye en una figura literaria que, como señala Enrique Pajón Mecloy, posee un carácter profundo: está más allá de los acontecimientos de la realidad, de los centros gobernados por el poder y de una trascendencia que es profundamente humana. En los textos estudiados los personajes se sitúan en un extremo opuesto a la percepción generalizada, ampliamente aceptada e incluso sobre-entendida de la condición de ceguera. Son ciegos, pero extrañamente son los que mayor claridad poseen de los acontecimientos a su alrededor. Exceden el modelo real, lo problematizan y lo cuestionan. Esto, que parece ser tan contradictorio, confirma que estamos en presencia de un personaje diferente a los

otros, que no puede ser leído a partir de su “referente real”, pues goza de una complejidad y una potencia enigmática. Allende, Maciste y la Ciega manifiestan atributos excepcionales que les permiten mantener el control de lo que sucede a su alrededor. Pese a la ceguera y a lo que comúnmente se asocia a la condición, no es la ignorancia lo que caracteriza sus roles al interior de las novelas pues, sorprendentemente, gozan de una claridad que hace que el resto de los personajes duden de su condición. Se presentan, además, como alteridades radicales, es decir “un otro inasimilable, incomprensible e incluso impensable”. Allende, la Ciega y Maciste son individuos excepcionales, pero nada tienen que ver con el individuo favorito. No son representantes de una especie, modelo o ejemplar único. Constituyen un fenómeno de borde, una extrema dimensión de la manada. Emiten partículas que entran en una relación de movimiento y de reposo, establecen alianzas entre partículas (multiplicidades) sometidas a relaciones dinámicas de flujo constante que dan lugar a sus devenires. Los personajes se constituyen así en un cuerpo fluido: una figura de fusiones complejas, de carácter abismal, marcada por su distanciamiento del mundo.

Allende, la Ciega y Maciste son el lugar donde se materializa una fractura a la ley, son “alteridades infames” que salen a la luz precisamente en el momento en que se genera esa fractura, cuando se produce el choque con lo establecido. Son “cifras” del mal, emblemas portadores de una carga maldita instalada en la literatura. Esto se manifiesta con claridad en la transgresión que expresan los personajes y que cifran contenidos perversos tras una aparente normalidad. La prohibición es para Bataille tan necesaria como su transgresión y la humanidad se encuentra inevitablemente desgarrada entre ambas, es decir, entre la razón y el deseo, entre el bien prescrito como lo conveniente y el mal proscrito como lo insensato. La transgresión, por lo tanto, se torna necesaria para el ser humano, pero

no es posible experimentarla sin sus consecuencias. El escritor ha encontrado un método efectivo, que le permite acceder a aquello que al ser humano le causa un profundo temor porque desconoce sus límites: la oscuridad, lo misterioso, lo perverso, lo maligno. Esto es también lo que le seduce intensamente y que seduce también al lector, quien es invitado, a partir de su interacción con el texto (espacios vacíos, negaciones primarias), a participar de la transgresión.

Entre Ernesto Sábato, Roberto Bolaño, Pablo Picasso y Alberto Breccia existe una conexión que no puede leerse sólo como un producto de la intertextualidad entre los textos analizados (literarios, visuales). Las características de los personajes ciegos representados y su concordancia nos indican que su presencia desborda toda frontera.

El examen de los personajes ciegos, provenientes de la literatura y las artes visuales, confirma que no estamos frente a una representación aislada y furtiva, sino frente a una grafía compleja. Pablo Picasso y Alberto Breccia desde sus particulares perspectivas entregan las evidencias de un fenómeno que desborda los límites de lo literario. Los ciegos de Picasso, al igual que los de Sábato y Bolaño, exacerban su precariedad a partir del color y las cualidades físicas de los representados. Los ciegos de Breccia lo hacen a partir de la técnica gráfica empleada. Sería interesante, a partir de lo presentado, producir otros desplazamientos, tanto al interior del ámbito literario como fuera de él. Existen otros autores chilenos, como Lina Meruane, en *La sangre en el ojo* (2012), que continúan incluyendo al personaje ciego en sus ficciones; esta escritora en particular explora la variante femenina, menos frecuente en la literatura universal. También hay numerosas películas que incluyen al personaje ciego; la mayoría de ellas corresponden a adaptaciones que se realizan de textos literarios, algo que resulta muy contradictorio por lo que significa

el género como plataforma creativa. Estas películas también exponen una perspectiva particular, muy vinculada con la ceguera que la literatura expresa, que me parece sugestivo examinar en investigaciones futuras.

Los personajes ciegos nos otorgan la llave de acceso a lugares donde el cumplimiento de la norma se presenta como opción y donde la experimentación de aquello que la contradice se transforma en una tentación. La transgresión reemplaza el orden, lo conocido y lo esperado por lo perturbador, lo recóndito y la incertidumbre. Surge la figura perversa, exacerbada y grotesca de la ceguera que niega de forma rotunda un parentesco con su referente real y se confirma como una entidad nueva, anomal, que habita fuera de nuestros horizontes de expectativa y se renueva y revitaliza con cada nueva imagen que desde la literatura o las artes visuales se genera. La falta de visión marca la cercanía del personaje con la oscuridad, lo misterioso y lo recóndito, así lo he sugerido. Esto podría ser una clave para comprender por qué el personaje ciego resulta ser la figura preferida para lidiar con aquello que nos intriga y provoca un temor profundo. El personaje ciego, en este sentido, está un paso más adelante que el resto de los personajes. Sabe, o por lo menos sospecha, los desafíos que deberá enfrentar en su colisión con el poder y su encuentro con el mal; por ello es capaz de ingresar a las zonas no iluminadas por el poder, sin perderse en la oscuridad y lo desconocido.

Ernesto Sábato y Roberto Bolaño dan la espalda al servilismo. Los textos se abren incondicionalmente a nuestra experiencia, rechazando el interés egoísta de la escritura que va por la vía de la satisfacción del interés propio. Los escritores despliegan así una experiencia profunda del mal, que se encuentra cifrado en los personajes ciegos, quienes

tienen la capacidad de ayudarnos a vivir en una mayor armonía con nuestro propio mundo, pues calman la angustiada incertidumbre que provoca el abismo del mal. Así como la idea de la libertad es la solución más fácil a la imposibilidad de pensar el destino y la predestinación, los personajes ciegos representan una opción ante la dificultad que implica pensar el mal, que sólo puede compararse con la dificultad de imaginar la muerte. Para Hegel, el estallido del mal es necesario en el progreso de la humanidad, y esconde tras de sí una anticipación de la superación del mal. Sin embargo, agrega, esta superación no elimina o suprime lo que supera, ya que lo superado se conserva siempre.

El mal posee un carácter indestructible, pero es un hecho que la literatura transforma esta indestructibilidad en una magnífica posibilidad de exploración infinita y nuevas oportunidades de revelación que sin duda calman la angustia incesante de lo que no es posible de comprender en su plenitud. Esto lo confirma Roberto Bolaño en su cuento “El secreto del mal”. Las primeras palabras de este cuento son: “Este cuento es muy simple aunque hubiera podido ser muy complicado. También: es un cuento inconcluso, porque este tipo de historias no tienen un final” (Bolaño 2007: 23). Pareciera ser que es éste el secreto del mal, la ausencia de un final, su carácter indestructible. El cuento, que además es muy breve, trata de un periodista llamado Kelso, quien recibe una llamada de un desconocido a altas horas de la madrugada. Es Sacha Pinsky, quien requiere hablar en persona con él para transmitirle una información. Sorprende el parecido de este personaje con Maciste: “Pinsky lleva sombrero pero aun así se puede apreciar su jeta blanca, pálida, como si hubiera estado muchos años recluido. ¿Pero en dónde? Piensa Kelso. En una cárcel o en una institución para enfermos mentales” (Bolaño 2007: 25). Sacha Pinsky, tal como Allende, la Ciega y

Maciste, posee todas las cualidades para ser considerado “cifra” del mal. Kelso describe a Pinsky; en esta descripción se encuentra la clave de “El secreto del mal”:

El tipo pálido, que no come y bebe a sorbitos una taza de café, lo mira y sonrío. Su sonrisa es, de alguna manera, una sonrisa en extremo triste, y también cansada, como si solo con ella se permitiera exteriorizar el cansancio, el agotamiento y la falta de sueño (Bolaño 2007:25-26)

Este encuentro es el de la literatura y mal. El llamado que despierta y desvela al personaje es el llamado del mal. Sonríe y esta sonrisa (perversa) otorga al escritor el acceso a sus misteriosos dominios. Pero este acceso es limitado y es allí donde radica la indestructibilidad del enigma del mal: “Cuando deja de sonreír sin embargo, sus facciones recobran instantáneamente la gelidez” (Bolaño 2007:25).

La indestructibilidad del mal es algo que también Bianca sospecha. Al final de la novela, cuando ella y su hermano deciden enmendar su camino, percibe muchas señales que la llevan a pensar en el carácter indestructible del mal. Cito en extenso el último párrafo de la novela de Bolaño:

“Durante muchos días, sin embargo, estuve a la espera de una mala noticia. Leía la prensa (no todos los días porque no teníamos dinero para comprar el periódico a diario), veía la tele, escuchaba las noticias de la radio en la peluquería, temerosa de encontrar la figura final de Maciste tirado en el suelo, en medio de un charco de sangre (su sangre fría), y junto a él las fotos tipo carnet del boloñés y del libio, mirándome con nostalgia desde una página o desde la pantalla de nuestra tele que ya era realmente nuestra y no de nuestros padres muertos, como si las fotos de ellos, los asesinos y la víctima, el asesino y las víctimas, fueran la señal de que en el exterior aún persistía la tormenta, una tormenta que no estaba localizada sobre el cielo de Roma, sino en la noche de Europa o en el espacio que media entre planeta y planeta, una tormenta sin ruido y sin ojos que venía de otro mundo, un mundo que ni los satélites que giran alrededor de la Tierra pueden captar, y donde existía un hueco que era mi hueco, una sombra que era mi sombra” (Bolaño, 2009: 150)

La tormenta “sin ruido” y “sin ojos” descrita por Bianca, que es señal de la pervivencia del mal en los dominios novelescos, remite a la figura de Maciste, cifra del

mal. Esa tormenta, que pertenece a otro mundo y que no es posible captar, es la tormenta indestructible del mal a la que Bianca pertenece y a la que todos pertenecemos.



BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. 2004. *El lazarillo de Tormes*. Santiago: ZIG-ZAG
- Arendt, H. 1999. *Los orígenes del totalitarismo*. traducción de Guillermo Solana, Madrid: Alianza.
- Aristóteles. 1985. *Ética a Nicómaco*, I, 1, cap. 6. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Bajtín, Mijail. 1994. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento : el contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza.
- _____ 2000. *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. Mexico: Editorial Taurus.
- _____ 2002. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina .
- Bataille, Georges. 1981. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- _____ 1996. *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós.
- _____ 1970. *Breve historia del erotismo*. Montevideo: Calden.
- Baudelaire, Charles. 2007. *Las flores del mal*. Buenos Aires: Gradfico.
- Baudrillard, Jean. 1991. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- _____ 1993. *De la seducción*. Barcelona: Planeta Agostini.
- _____ 2002. *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama.
- _____ 2008. *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Barthes, Roland. 2000. *El grado cero de la escritura*. México D. F. : Siglo XXI
- _____ 1993. *El placer del texto y la lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Berstein, Richard. 2005. *El mal radical*. Buenos Aires: Ediciones Lilimod.
- Block de Behar, Lisa. 2000. *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Mexico D.F: Siglo XXI
- Bolaño, Roberto. 2004. 2666. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto 2009. *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama.
- Candia, Alexis. 2011. *El "Paraíso Infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago: Cuarto propio.
- Caillois, Roger. 1984. *El hombre y lo sagrado*. México D.F: Fondo de cultura económica
- Ciorán, E. M.. 2003. *La caída en el tiempo*. Barcelona : Editorial Tusquets.
- Correa, María Angélica 1971. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Cruz Mendizabal, Juan. 1994. *Luces y sombras : El ciego en la Literatura Hispánica*. Madrid : Fundación Banco Exterior.
- De Rojas, Fernando. 1984. *La Celestina*. Madrid: Cátedra.
- Donoso, José. 2007. *Historia personal del « boom »*. Santiago: Alfaguara.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix. 1997. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Eco, Umberto. 1981. *Lector in fábula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

- Espinosa, Patricia. 2003. *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis.
- Ferrater Mora, José. 1964. *Diccionario de Filosofía (tomo 1)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Foucault, Michel. 1996. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Editorial Altamira, Caronte ensayos.
- _____. 1991. *El sujeto y el poder*. Bogotá: Carpe Diem.
- _____. 2008. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Mexico D.F: Siglo Veintiuno.
- Garrido, Miguel Angel. 2000. *Nueva introducción a la teoría literaria*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.
- Giacoman, Helmy F. (selecc). 1972. *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- _____. 1973. *Homenaje a Ernesto Sábato: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Editorial Anaya-Las Américas.
- Hegel, G.W.F .1975. *Lectures on the Philosophy of World History*. Cambridge: University Press. [Lecciones sobre la filosofía de la historia universal 1980. Madrid: Alianza]
- Huerta Calvo, Javier. 1989. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Iser, Wolfgang. 1987. *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- Jauss, Hans Robert. 1986. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid. Taurus.
- Jay, Martin. 2007. *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.

- Kant, Immanuel. 1969. *La religión dentro de los límites de la razón*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kayser, Wolfgang. 1964. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- Kristeva, Julia 1981. *Semiótica I*. Traducción de José Martín Arancibia. Madrid: Edit.Fundamentos.
- _____2006. *Poderes de la perversión*. México D.F.: Editorial Siglo XXI.
- La Coque, André, Ricoeur Paul. 2001. *Pensar la Biblia*. Barcelona: Editorial Herder.
- _____ 1999. *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Moreno Villa. 2003. *Filosofía (vol. III), Ética, Política e Historia de la Filosofía I*. Sevilla: Editorial MAD.
- Morrón Guillermo. 1979. *Dos novelistas latinoamericanos: Arturo Uslar Pietri, Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Publicaciones de la embajada de Venezuela.
- Peppino Barale Ana María (Coordinadora).2012. *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*. Mexico D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Pajón Mecloy, Enrique. 2013. *El ciego como figura literaria*. Madrid: Ediciones Antígona.
- Piglia, Ricardo. 2005. *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Platón. 1988. *La república*. Madrid: Editorial Alianza.
- Pozuelo, José María. 2009. *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Reyes, Alfonso. 2005. *Teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Editorial Trotta.

-_____.2006. *El Mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. España SL: Amorrortu Editores

-Sábato, Ernesto. 1972 *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. Santiago: Editorial Universitaria.

-_____.2002. *El Túnel*. Buenos Aires: Cía. Editora Espalsa Calpe Argentina S. A. Biblioteca de Bolsillo.

-_____.2006. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C/ Seix Barral. Edición especial para La Nación.

-_____.2006. *Antes del fin*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta

-_____.2007. *Abaddón el exterminador*. Buenos Aires. Emecé Editores S.A./ Seix Barral.

-_____.2007. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires. Emecé Editores S.A./ Seix Barral.

-Safranski. 2002. *El mal o El drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets.

.

-Sichère, Bernard. 1996. *Historias del Mal*. Barcelona: Gedisa.

-Sófocles. 1985. *Tragedias*. Madrid: Editorial Edaf, S.A.

-Urbina, Nicasio. 1992. *La significación del género*. Miami: Ediciones Universal.

-Vargas Llosa, Mario. 1975. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Madrid: Editorial Taurus.

-VV.AA. 1972. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

-VV.AA. 1989. *Estética de la recepción / Rainer Warning [editor] ; [autores] R. Ingarden ...[et al]*. Madrid: Visor.

- VV.AA. 1992. *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*. Madrid: Cátedra.
- VV.AA. 1994. *Deficiencia visual: aspectos psicoevolutivos y educativos* /Coordinadores Manuel Bueno Martín, Salvador Toro Bueno. Málaga: Ediciones Aljibe.
- VV.AA. 1995. *La curación por colores*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- VV.AA. 2000. *Figuras de la Alteridad*. México D.F: Taurus La huella del Otro.
- VV.AA. 2011. *Picasso Genialidad en el arte*. Barcelona: Editorial Blume.
- VV.AA. 2012. *Roberto Bolaño. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum.
- Zweig, C. 2011. *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Editorial Kairós.

CAPÍTULOS DE LIBROS

- Alegria Fernando. 1973. “La novela total: un diálogo con Sábato” en Giacomani Helmy. *Homenaje a Ernesto Sábato*. Madrid: Anaya. Págs 13-28.
- Baptiste, Hélène. 1972. “Análisis estructural comparado de tres novelas” en Giacomani Helmy F. (selecc). *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires: Emecé Editores. Págs 169-204.
- Belmonte, José Antonio. 1997. “Ceguera y deficiencia visual. Aspectos generales”, en Ruiz Extemera, Ángeles; Robles Vizcaíno, *Prevención Atención y seguimiento de niños en riesgo o con lesiones establecidas*. Concepción: Editorial Comares.
- Bra Núñez, Raquel. 2012. “Literatura y dictadura en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño” en VV.AA. *Literatura de la Independencia e Independencia de la literatura en el mundo latinoamericano*. Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Bizama, Álvaro. 2003. “Todos somos monstruos” en Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis.

-Campos, Jorge. 1973. “Sobre Ernesto Sábato” en Giacoman, Helmy F. (selecc). *Homenaje a Ernesto Sábato: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Editorial Anaya-Las Américas.

-Coddou, Marcelo. 1972. “La estructura y la problemática existencial de ‘El túnel’ de Ernesto Sábato” en Giacoman Helmy F. (selecc). *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires: Emecé Editores.

-Dellepiane, Ángela. 1973. “‘Sobre héroes y tumbas’: Interpretación literaria y análisis estructural” en Giacoman, Helmy F. (selecc). *Homenaje a Ernesto Sábato: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Editorial Anaya-Las Américas

-Domínguez, Vicente. 2003. “El mal y el doble: mutaciones en la representación de la maldad” en Domínguez, Vicente. *Imágenes del mal: ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar.

-García Gómez, Jorge. 1972. “La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel” en Giacoman Helmy F. (selecc). *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires: Emecé Editores

-Gómez, Cristián. 2003. “¿Qué hay detrás de la ventana? (Roberto Bolaño y el lugar de la literatura)” en Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis.

-Holzapfel, Tamara. 1973. “El ‘informe sobre ciegos’ o el optimismo de la voluntad” en Giacoman, Helmy F. (selecc). *Homenaje a Ernesto Sábato: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Editorial Anaya-Las Américas

-Marks, Camilo. 2003. “Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular” en en Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis.

-Petersen, Fred. 1972. “El túnel, de Sábato: más Freud que Sartre”, en Giacomani Helmy F. (selecc), 1972. *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires: Emecé Editores.

-Promis, José. 2003. “Poética de Roberto Bolaño” en Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis.

-Salmerón, Macarena. 2012. “Roberto Bolaño. La independencia de la literatura” en VV.AA. *Literatura de la Independencia e Independencia de la literatura en el mundo latinoamericano*. Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.

REVISTAS

-Barbón García JJ. 2007. “Grabados de Goya sobre ciegos”. *Archivo de la sociedad Española de Oftalmología*. N° 82. Págs. 323-324.

-Barrero, Óscar. 1992. “Incomunicación y soledad: Evolución...”. *Cauce*. N° 14-15. Págs. 275-296.

-Bensa, Tatiana. 2005. “Identidad Latinoamericana en la literatura del boom”. *Revista de Estudios Iberoamericanos* N°2. Págs. 87-92.

-Bolognese, Chiara. 2009. “Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción”. *Acta Literaria* N° 39. Págs. 131-140.

-Candia Cáceres, Alexis. 2006. “2666: La Magia y el Mal”. *Taller de Letras*. N° 38. Págs. 121 -136.

-Candia Cáceres, Alexis. 2010. “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*. N° 76. Págs. 43-70.

-Corro, Pablo. 2005. “Dispositivos visuales en los relatos de Ernesto Sábato” *Aisthesis*, N°. 38. Págs. 123-135.

- De cuenca, Luis Alberto. 2009. "Comic y Literatura" *Mercurio*. N° 107. Págs. 8-10.
- Forcat, Julio. 1977. "Estudios en torno a Sobre héroes y tumbas, de Ernesto Sábato". *Anales de Literatura Hispanoamericana*- N° 6. Págs. 125-149.
- Galdo, Juan Carlos. 2005. "Fronteras del mal / genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño". *Hipertexto*. N° 2. Págs. 23-34.
- Gálvez A. Marina. 1973. "Abaddón el exterminador o la más alta función paradigmática en la narrativa de Ernesto Sábato". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense. N° 5. Págs.
- Gálvez A. Marina. 1980. "Sábato y la libertad (1° parte: el destino psicológico y biológico a través del informe sobre ciegos)". *Anales de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense. N° 9. Págs. 65-102.
- González Daniuska 2003. "Roberto Bolaño. El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia". *Atenea*. N° 488. Págs. 31-45.
- _____ 2008. "Un asunto tenebroso. La construcción del sujeto Literario en Roberto Bolaño". *Anales de la Literatura Chilena*. N° 10. Págs. 165-178.
- Gonzales Silva, Freddy. 2009. "Alteridad y su itinerario desde las perspectivas Multidisciplinares". *Reflexiones*. N° 88. Págs. 119-135.
- Costa Rica
- Granda, Carmen. 2008 "Una crítica Bajtiana de *El lazarillo de Tormes*, la primera novela moderna". *Gaceta Hispánica de Madrid*. N° 7. Págs. 1-16.
- Hernández, Silvestre. "Notas sobre la configuración del mal en Platón". *Revista de Filosofía*. N° 60. Págs. 7-25.

-Lagos, Jorge. 2004. "El 'continuum' en *El túnel* de Ernesto Sábato. *Estudios Filológicos*. N° 39. Págs. 167-178.

-LaPeña, Óscar. 2007. "La infancia en el *péplum*. Primeros apuntes". *Favetia* N° 29. Págs 173-187.

-López, Ana Lucía. 2010. "El origen del mal como privación en la filosofía de G. W. Leibniz". *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*. Págs.149-154.

-Martínez, Jorge. 1993. "El bien común político según Santo Tomás de Aquino. *Thémata*. Revista de Filosofía. N° 11. Págs. 71-99.

-Oyarce Alejandra. 2012. "Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño". *Acta Literaria* N° 44. Págs. 9-34.

-Solotorevsky, Myrna. 2013. "El espesor escritural en las novelas de Roberto Bolaño. *Mitologías Hoy*. Págs. 103-171.

-Vacas Moras, Víctor. 2008. "Morfologías del mal. El Demonio en el Viejo y el Nuevo Mundo. Una visión del Demonio. Totonaco". *Indiana*. N° 25. Págs. 195-221.

-VV. AA. 1988. "Estado actual de la investigación en psicología de la ceguera". *Infancia y Aprendizaje*. N° 41. Págs. 53-62.

-VV.AA. 1990. "El pintor Ernesto Sábato". *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 475. Págs. 7-30.

-VV.AA. 2004. *Representations of Blindness in Picasso's Blue Period*. ARCH OPHTHALMOL N° 122. Págs. 636-639.

-Hernández, Noemí y Vique María del Mar. 2011. "Estudio comparativo de *El túnel* y *el extranjero*". *Philologica Urcitana*. Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología. N°5. Págs. 37-63.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

-Bermudez, Nicolás. 2008. Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros. *Estudios Semióticos*. [artículo en línea]

Estudios semióticos Número 4, 2008.

Disponible en dirección electrónica: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>.

[Consultado el 12 de Mayo de 2014]

-Cruz, Francisco. 2007. “Lo grotesco en el jardín de las delicias”. [Artículo en línea].

Analecta: revista de humanidades, ISSN 0718-414X, Número 2, 2007.

Disponible en dirección electrónica:

<http://www.uvm.cl/educacion/publicaciones/analecta/2/cruz.pdf>

[Consultado el 05 de Marzo de 2013]

-Jernigan, Keneth 1974. *Blindness: Is Literature Against Us?*. [Discurso pronunciado en la Convención Anual de Chicago el 03 de julio 1974].

Disponible en dirección electrónica:

<https://nfb.org/images/nfb/publications/convent/banque74.htm>

[Consultado el 15 de abril de 2013]

-Martinez, L. 2009. “En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, ISSN: 1886 4902. Número 4. Universitat de València.

Disponible en dirección electrónica:

<http://www.uv.es/extravio>.

[Consultado el 05 de Mayo de 2013]

-Martínez, Juan Pablo. 2013. “El mal sufrido como vía de acceso a la trascendencia: Una revisión del problema del mal en Paul Ricoeur”. [Artículo en línea] *Circunstancia*. Año XI. Nº 30 - Enero 2013.

Disponible en dirección electrónica:

<http://www.ortegaygasset.edu/fog/ver/1508/circunstancia/ano-xi---n--30---enero-2013/miscelanea/el-mal-sufrido-como-via-de-acceso-a-la-trascendencia--una-revision-del-problema-del-mal-en-paul-ricoeur>.

[Consultado el 05 de Abril de 2013]

-Pólak, Petr. 2009. “El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco” [Tesina en línea]. Masarykova univerzita.

Disponible en dirección electrónica:

http://is.muni.cz/th/61131/ff_m/tesina-version_definitiva_a671g.pdf

[Consultado el 16 de Abril de 2013]

-Martínez, Luciana. 2009. “En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 4. Universitat de València

Disponible en dirección electrónica:

<http://www.uv.es/extravio>

[Consultado el 12 de mayo de 2013]

