

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO,
EN LA TRADICIÓN DE OBRAS SOBRE LA PESTE

BEGOÑA ORTEGA VILLARO
Universidad de Burgos

In the present work those thematic narrative elements permitting the understanding about *Ensaio sobre a Cegueira* by José Saramago are analysed as the last link of literary works dealing with the plague. This link begins with Thucydides and is typified by the plague description from an objective and even metaphorical point of view, as a mirror where human condition is analysed: themes as the crumbling of social system, indifferention, or the propitiatory victim reminding Edipo, are analysed to amplify the interpretative possibilities of *Ensaio*...

Durante milenios, la peste ha sido el gran terror colectivo de la humanidad. Junto a los otros jinetes del Apocalipsis, pero también a diferencia de ellos, la peste aparece como el más terrible de los males que puede afectar a una colectividad, no porque sus efectos no puedan venir por otras vías, como la Guerra o el Hambre, o en términos absolutos, la Muerte misma, que es el terrible fin de todas ellas, sino porque actúa de una forma desconcertante e implacable, haciendo caso omiso de la estructura social que el hombre ha creado durante su existencia en la tierra. Hay conmociones sociales que afectan a toda la colectividad, como la Guerra, pero ésta tiene responsables y siempre es selectiva, pues hay unos que mueren en las guerras, y otros que no. Tucídides emplea mucho esfuerzo en averiguar las causas de la Guerra, pero, en su narración de la peste de Atenas, se considera incapaz de operar de la misma manera y sólo quiere ejercer de testigo que da cuenta de la situación, por si ello pudiera servir en el futuro (II 48). Por su parte, la Muerte, sin más, sólo selecciona a uno, nunca al que relata. Puede conmovernos, pero si lloramos, si añoramos, es porque la muerte se ha llevado a otro, no a nosotros. En

cambio, la Peste es un mal que no diferencia, y por cuya causa pueden morir los ricos, los sanos, los jóvenes, los que nunca mueren.

Como tal conmoción social ha sido necesariamente narrada por los historiadores. No podía ser menos, dada la importancia relativa y absoluta que en determinadas épocas en especial ha tenido. Los historiadores han dado cuenta de ello con minuciosidad y también con horror y nos han relatado su origen, síntomas, número de muertos, imposibilidad de cura, etc., es decir, su descripción como enfermedad. A nosotros, como filólogos o simplemente como lectores, la verdadera naturaleza de la enfermedad que en su momento sea nos resulta algo secundario. Lo importante es que se trata de una enfermedad contagiosa e incurable; en estos rasgos es la misma peste la de Atenas que la de Florencia del 1300. Sin embargo, es notable el interés con el que historiadores y también escritores describen detalladamente las peculiaridades de la enfermedad en concreto, sus síntomas. En el caso del historiador, que oficia de testigo, se trata de su trabajo. Pero en el caso de los escritores sin afán de veracidad, lo que les mueve es el relato del horror que consiste en no poder huir del dolor, de la deformación que a uno le convierte en un monstruo más, igual a los demás monstruos enfermos. Sin embargo, tanto unos como otros no se contentan con esta primera descripción, en ambos casos externa, de la peste. Los testimonios más famosos siempre tratan la otra peste, la social, inevitablemente unida a la física: la desintegración de la estructura social, de los principios de comunidad, religiosos, éticos, políticos. La vida humana presenta entonces su lado más oscuro.

La primera gran descripción de la peste es la que nos ofrece Tucídides en su obra. Su testimonio inaugura, si se puede llamar así, un subgénero, para el que él da el modelo: una forma de narración objetiva, estructurada según una serie de motivos, como son el origen, síntomas, etc. Pero todo ello no pasaría de ser la descripción más histórica que literaria en la que lógicamente ha de detenerse un historiador, si no tuviera más función que la de testimoniar ese hecho realmente sucedido. Pero este informe objetivo está construido de acuerdo con unos principios literarios muy delicados: la disposición del capítulo de la peste no es gratuita, ya que se encuentra inmediatamente después del epitafio de Pericles; de este modo, la oposición entre el elogio de la ciudad de Atenas en boca de su «héroe creador» y la situación de desintegración social que presenta la peste y en la que el mismo Pericles murió, no puede ser más llamativa. La peste en Tucídides es una realidad, pero también es un símbolo, como ya lo era antes de él; así se utilizó en *La Ilíada*, y muy marcadamente en el *Edipo Rey* de Sófocles, modelo literario para Tucídides en opinión de Alsina: el marco de la peste sirve para igualar a las dos grandes figuras de una y otra obra, Edipo y Pericles¹.

1. La peste de Atenas de Tucídides ha generado una infinidad de estudios, desde todos los aspectos posibles: médicos, literarios, históricos. Para una aproximación bibliográfica

Pero la verdadera maestría de Tucídides no está sólo en la construcción de su obra en sí misma, sino en haber creado este subgénero estableciendo unos motivos muy determinados en una estructura bifronte de síntomas físicos - síntomas sociales. Y es a partir de ese paralelismo que se ha establecido desde Tucídides, desarrollado luego en una larga tradición que pasa por Lucrecio y Boccaccio —todos ellos relatando pestes reales, aunque con fines claramente literarios—, como ha llegado a grandes obras de este siglo, en las que la descripción de una peste ficticia sirve como referente para la descripción de una situación de descomposición social o incluso individual².

La tradición literaria³, pues, ha originado una línea continua que atraviesa dos grandes períodos: el primero, aquél en el que la peste resultaba un referente real, bien contemporáneo al autor o a los lectores de la obra, bien lo suficientemente cercano en el tiempo como para constituir un recuerdo aterrador, y el segundo, en el que la peste como epidemia devastadora real ha dejado de tener lugar, al menos en nuestro mundo occidental (aunque fenómenos como el SIDA y el terror que en determinados ámbitos ha llegado a producir pueden asimilarse perfectamente a un cuadro de peste). Pero aún en este caso, la peste sigue siendo un motivo de

ca, *vid.* HORNBLLOWER, S. *A Commentary on Thucydides*, Oxford 1991, pp. 316-327, a los que hay que añadir, entre otros, MITTELSTADT, M.C. «The plague in Thucydides: an extended metaphor», *RSClassici*, 16, 1968, pp. 145-154, MORGAN, Th.E. «Plague or Poetry? Thucydides on the Epidemic at Athens», *TAPhA* 124, 1994, pp. 197-210 y P. Demont, «La peste: un inédit d' Albert Camus, lecteur de Thucydide» *Antike und Abendland* 4, 1996, pp. 137-154.

2. Sin ánimo de ser exhaustivos, la lista podría estar constituida por las siguientes obras, que lo tratan total o parcialmente: TUCÍDIDES, *Historia* II, 47-54; LUCRECIO, *De rerum natura* VI, 1138-1286; VIRGILIO, *Geórgicas* III, 474-566; OVIDIO, *Metamorfosis*, VII, 523-613; SÉNECA, *Edipo* 110-201; LUCANO, *La Farsalia*, VI, 80-105; BOCCACCIO, G. *Decamerón* (1353) Intr. 2-48; LA FONTAINE, *Los animales y la peste* (1668); DEFOE, D. *Diario del año de la peste* (1722); POE, E.A. *La máscara de la muerte roja* (1856); MANZONI, A. *Los novios* (1827); MANN, Th. *Muerte en Venecia* (1913); CAMUS, A. *La peste* (1947); CARPENTIER, A. *El siglo de las luces* (1962); ARTAUD, A. *El teatro y la peste en El teatro y su doble* (1939); GARCÍA MÁRQUEZ, G. *El amor en los tiempos del cólera* (1991); BENSON, A. *La plaga* (1997).
3. Los trabajos que más detalladamente se han ocupado de esta tradición son los siguientes: BÜCHNER, K. «Die Pest. Ihre Darstellung bei Thukydides, Lucrez, Montaigne, Camus» *Humanitas Romana. Studien über Werke und Wesen der Römer*, Heidelberg 1957, pp. 64-79; GRIMM, J. *Die literarische Darstellung der Pest in der Antike und in der Romania*, München, 1965; GIRARD, R. «La peste en la literatura y el mito» en *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona 1984, pp. 143-160 (publicado primeramente en *Texas Studies in Literature and Language* 15, pp. 883-850); RAMÍREZ DE VERGER, A. «La peste como motivo literario (A propósito de Coripo, *Ioh.* III 338-379)», *CFC* 19, 1985, pp. 145-156.

ricas posibilidades literarias, porque a través de toda esa tradición se ha ido cargando de matices simbólicos plenos de significado. En este sentido, la peste resulta ser uno de los muchos temas o motivos que se han ido formando a lo largo de una larga tradición literaria.

El cómo ha trabajado la tradición es uno de los aspectos ahora mismo más en discusión en los estudios literarios, y también el grado de necesidad del conocimiento de dicha tradición o incluso de la necesidad de la lectura palimpséstica del texto de acuerdo o a través de los textos anteriores de los que deriva. Esta lectura puede enfrentarse a los siguientes tipos de textos⁴: en primer lugar, los textos que derivan de otros en su proceso de creación pero que no dependen semánticamente de ellos y no remiten a ellos en la lectura para ser comprendidos en plenitud. No existirían sin el texto del que derivan, pero el interés de la búsqueda de ese texto sólo afecta al crítico, al buscador de fuentes. En segundo lugar, textos derivados intertextualmente en los cuales la lectura palimpséstica en función de otros textos previos es *necesaria* para adquirir un sentido. Por último, textos en los que la lectura palimpséstica no es absolutamente necesaria, pero amplía notablemente la comprensión significativa de la obra. A esto podríamos añadir un último grado, que es aquel en el que un texto no deriva directamente de otros, pero sí adquiere todo su significado en relación con la tradición temática y formal que textos anteriores han ido creando. Es labor también del crítico desvelar estas relaciones y coincidencias, en una labor exegética que amplía notablemente la proyección del texto dado, y es nuestro fin realizar este trabajo con el *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago⁵, enmarcándolo en la tradición general de obras literarias sobre la peste. Nos dice Girard, *op. cit.*, p. 143: «Indudablemente una enumeración descriptiva de las plagas literarias y médicas tendría poco interés; pero hay una extraña uniformidad en los varios modos de tratar la peste no sólo en las obras literarias y en los mitos sino también en obras científicas y no científicas del pasado y del presente. Mirándolo bien, son escasas las diferencias que hay entre la exposición expositiva y hasta estadística contenida en *Diario del año de la plaga* de Defoe y la narración casi histórica de Artaud en *El teatro y la peste*. Sería exagerado afirmar que las descripciones de la peste son todas iguales, pero las similitudes pueden ser más intrigantes que las variaciones individuales».

Lo que pretendemos aquí es realzar estas similitudes, entre la descripción de un tipo de peste muy particular —de hecho, el término en sí no se utiliza en toda la obra—, distinta en sus síntomas a todas las demás epidemias que pudieramos denominar así. Pero es en el planteamiento literario de la situación originada por

4. Tomado, aunque ampliado, de GOYET, F. «*Imitatio* ou intertextualité?», *Poétique* 71, 1987, pp. 313-320.

5. SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Caminho, 1995². Traducción española de B. Losada, *Ensayo sobre la ceguera*, Madrid, Alfaguara, 1996.

la enfermedad, una ceguera blanca contagiosa, en el que cabe incluir esta magnífica novela en la ya larga lista de obras dedicadas a la peste, pestes de las que el propio Saramago se hace eco en un momento de la obra:

O governo, ou o que dele ia sucessivamente ficando, ainda cria que o mal-branco poderia ser atalhado com instrumentos e truques que de tão pouco tinham servido no passado contra a febre-amarela e outros pestíferos contágios (p. 232).

relación para la que no podemos considerar gratuita la referencia a la *Iliada* al comienzo de la novela, cuando el médico se queda ciego «aínda foi capaz de recordar o que Homero escreveu na *Iliada*, poema da morte e do sofrimento, mais do que todos» (p. 36). En general, esta declaración de estar situados en una cadena de narraciones resulta ser también un motivo común en ellas. Así Camus:

Et une tranquillité si pacifique et si indifférente niait presque sans effort les vieilles images du fléau, Athènes empestée et désertée par les oiseaux, les villes chinoises remplies d'agonisants silencieux, les bagnards de Marseille empilant dans les trous les corps dégoulinants, la construction en Provence du grand mur qui devait arrêter le vent furieux de la peste, Jaffa et ses hideux mendicants, les lits humides et pourris collés à la terre battue de l'hôpital de Constantinople, les malades tirés avec des crochets, le carnaval des médecins masqués pendant la Peste noire (...) Et le docteur Rieux, qui regardait le golfe, pensait à ces bûchers dont parle Lucrèce et que les Athéniens frappés par la maladie élevaient devant la mer (pp. 42-43)⁶.

También Artaud⁷ pasa revista a las más conocidas: la de 1720 en Marsella, la de 1347 en Florencia, la de Egipto, la de Atenas, la de Japón, la de Provenza...

La epidemia que se plantea en la novela es realmente peculiar: es una ceguera contagiosa, blanca —la anécdota que dio origen a la idea fue un desprendimiento de retina—. Con la ceguera Saramago nos propone un símbolo que tiene muchos referentes. En primer lugar, le da pie para jugar con el «mal-branco» frente a otros males contagiosos: la peste negra o roja, la fiebre amarilla. Pero por otro lado, la ceguera es como una muerte, y por tanto asimilable a la peste que la causa:

...com mil diabos, a cegueira não se pega, A morte também não se pega, e apesar disso todos morremos (p. 41).

6. CAMUS, A. *La peste*, Paris, Gallimard 1947 (reimpr. 1975). Traducción española de Rosa Chacel, Barcelona, Edhasa, 1977.

7. ARTAUD, A. «Le théâtre et la peste» en *Le théâtre et son double*, 19-45, Paris, Gallimard, 1964. Traducción española de E. Alonso y F. Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978.

Temos aqui um coronel que acha que a solução era ir matando os cegos à medida que fossem aparecendo, Mortos em vez de cegos não alteraria muito o quadro, Estar cego não é estar morto, Sim, mas estar morto é estar cego... (p. 111).

También estos ciegos son los ciegos de *Informe sobre ciegos* (1961) de E. Sábato, esta vez no como dominadores sino como dominados por sí mismos:

Farás o que melhor te parecer, mas não te esqueças daquilo que nós somos aqui, cegos, simplesmente cegos, cegos sem retóricas nem comiserações, o mundo caridoso e pitoresco dos ceguinhos acabou, agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos (p. 135).

Que la vista es uno de nuestros principales sentidos es una verdad que se sustantiva en el libro y que no es independiente del hecho de ser el único sentido del que podemos prescindir voluntariamente. No es casualidad que otro gran analista de los síntomas de la peste, A. Artaud, dijera:

«les deux seuls organes réellement atteints et lésés par la peste: le cerveau et les poumons, se trouvent être tous deux sous la dépendance directe de la conscience et de la volonté (...) La peste donc semble manifester sa présence dans les lieux, affectionner tous les lieux du corps, tous les emplacements de l'espace physique, où la volonté humaine, la conscience, la pensée et en passe de se manifester» (pp. 28-29).

Artaud cree, por ello, que es «je crois qu'on peut se mettre d'accord sur l'idée d'une maladie qui serait une sorte d'entité psychique et ne serait pas apportée par un virus» (p. 24). Algo parecido apunta Saramago «mas quem nos diz a nós que esta cegueira branca não será precisamente um mal do espírito» (p. 90). No es casual por tanto que se haya elegido esta vía de contagio o más bien, según el propio autor nos va relatando en los *Cuadernos de Lanzarote*⁸, que la mejor manera de plantear el caos social a través de una ceguera total sea la del contagio pestífero.

El proceso aquí ha sido similar al seguido por Camus⁹: lo que se ha querido es ofrecer una «*imago mundi* (...) este interminable y absurdo dolor del mundo»¹⁰, a través del camino abierto por los anteriores narradores de pestes, que identificaron las dos realidades: la enfermedad y la descomposición social, basada también

8. *Cadernos de Lanzarote, diário I, II, III, Lisboa, Caminho 1994-1996*. Traducción española en un solo volumen, *Cuadernos de Lanzarote*, Madrid, Alfaguara 1997. Cito por esta traducción, ya que no he podido manejar el original en portugués.

9. La relación entre ambas obras ya ha sido establecida por OSTROSKY, J. «La peste de Camus y la ceguera de Saramago», en *Casa del Tiempo*, Julio-Agosto de 1997, aunque únicamente desde la perspectiva de la visión del mundo por parte de ambos autores.

10. *Cuadernos de Lanzarote*, p. 495.

en la violencia que recorre toda la novela, y que es también un referente característico: es la violencia de los soldados, la violencia de los de la sala tercera ala izquierda, la violencia de la lucha por la comida: «Lutar foi sempre, mais ou menos, uma forma de cegueira» (p. 135). Saramago quiere demostrar que el hombre es malo, que la violencia, la injusticia, etc., anida en el hombre de manera latente y que sólo con darle un marco, un contexto poco habitual, esa violencia se desata y propaga de igual manera que la misteriosa causa (bacteria o lo que sea) que da origen a la ceguera necesita de un entorno adecuado para vivir¹¹.

El tipo de narración es también frecuente en esta literatura: el testigo, como Tucídides y después como Defoe, o como el Doctor Rieux, es objetivo, y quiere dar cuenta de lo que pasa, haciendo un esfuerzo notable por no mezclar lo emotivo; en los casos anteriores, el narrador es al mismo tiempo el testigo. En Saramago, las dos figuras se separan: hay un narrador anónimo, aunque no del todo independiente, ya que acompaña casi con exclusividad al único personaje que puede ejercer de testigo, la mujer del médico:

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença... (p. 71).

El narrador, así, participa por medio de este personaje en la realidad, pero al mismo tiempo, puede mantenerse al margen, en una objetividad agudizada con su especial, e irónica, tendencia a la descripción y comentario puntilloso de los actos más irrelevantes con la que se quiere presentar el terror por sí mismo. Por otro lado, el hecho de que no sea la mujer del médico en persona, sino otra voz, hace que pueda participar en ese horror, al mismo tiempo que se evita su implicación emotiva. Todo ello lleva a formalizar la narración como una crónica —género que ha cultivado frecuentemente Saramago—; en muchas de estas obras el testigo hace confesión de esta intención, y siempre es desde un pesimismo resultante de la incapacidad de curar, tanto el mal físico como el mal moral, pero con la esperanza de que sirva para algo en el futuro. Tucídides lo explica en II 48:

ἐγὼ δὲ οἷον τε ἐγίγνετο λέξω, καὶ ἀφ' ὧν ἂν τισκοπῶ, εἴ ποτε καὶ αὐθ' ἰς ἐπιπέσοι, μάλιστα ἂν ἔχοι τι προειδῶς μὴ ἀγνοεῖν, ταῦτα διηλώω αὐτός τε νοσήσας καὶ αὐτὸς ἰδὼν ἄλλους πάσχοντας¹².

11. Es lo que se plantea en la reciente novela de BENSON, A. *The Plague Tales* 1997, traducción española de HOMEDES, J. *La plaga*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998.

12. «Yo contaré cómo fue y en qué podría fijarse alguien, si es que alguna vez vuelve a suceder, para no ser ignorante al saberlo de antes; eso es lo que mostraré, tras haber sufrido la enfermedad yo mismo y haber visto a otros sufrirla».

Camus, en boca de su narrador, el Doctor Rieux, comienza así el relato: «Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran» (p. 11) y, cerca del final, apunta: «Cette chronique touche à sa fin (...) Por être un témoin fidèle, il devait rapporter surtout les actes, les documents et les rumeurs. Mais ce que, personnellement, il avait à dire, son attente, ses épreuves, il devait les taire» (p. 273).

En nuestro caso, lo hace el propio Saramago:

«(Ensaio..) não é um grito de alerta, porque os outros não dão por eles. É mais como quem cumpre um dever, uma obrigação. Se penso que as coisas estão assim, tenho que dizê-lo... Como se dissesse: como vamos? vamos mal. Não posso mudar o mundo, por isso a minha contribuição é escrever um livro onde o denuncie»¹³.

Esta voluntad es la que da el nombre a la novela, *Ensaio*, género didáctico, literatura de ideas («Mi tarea es la de haceros oír, la de haceros sentir, y, sobre todo, la de haceros ver, por medio de la palabra escrita»¹⁴) a pesar de ser reconocida como crónica en muchas partes del libro: en el juego de heterónimos que plantea con el posible cronista de la tercera sala lado izquierdo, en pp. 159-163, o en expresiones como «Não habendo testemunhas, e se as houve não consta que tenham sido chamadas a estes autos para nos relatarmos o que se passou» (p. 253). La expresión «autos» recuerda el proceso seguido en *Storia della Colonna Infame* de A. Manzoni, escrito como apéndice a *I promessi sposi*.

En todos estos casos la narración trata sobre una ciudad, entendida en sentido absoluto: la Atenas de Tucídides representa, especialmente tras el epitafio de Pericles, la quintaesencia de la civilización; la Orán de Camus, aislada del mundo exterior, representa toda la sociedad, toda la condición humana, como la ciudad de Saramago, concreta en sus características (urbanismo, servicios, profesiones, incluso el gobierno que recuerda al de una ciudad-estado), pero completamente abstracta en su determinación y también cerrada a cualquier territorio exterior: «o mundo está todo aqui dentro», dice la mujer del médico (p. 102). Y en los tres casos, la ciudad equivale a la Política, entendida como la ordenación de los ciudadanos, y por ello, en esta situación de peste, lo que se representa es la subversión de esta Política¹⁵, en un estudio de la lucha entre la naturaleza humana y aquello que la arruina, que llega a su máxima expresión cuando «todo» se hace público: el caos comienza cuando la ceguera, «uma questão privada entre a pessoa e os olhos

13. En el periódico *O Bancário*, 6 de Noviembre de 1995, p. 10.

14. Citado en GÓMEZ AGUILERA, F. «La Resistencia de la escritura», *Quimera* 150, 1996, p. 39.

15. DEMONT, *op. cit.*, realiza un detallado análisis de este aspecto en la obra de Camus a partir de su modelo inmediato, la narración de Tucídides.

com que nasceu» (pp. 38-9), se hace pública cuando ya es una relación entre unos ojos que contagian y otros contagiados, y cuando intervienen los poderes públicos. L. de Sousa señala que en la novela de Saramago, «la reducción de los hechos a los signos esenciales permite al novelista encontrar la moral de la historia y sacar de ella la tan proclamada lección que el hombre jamás aprende»¹⁶, como a lo largo de los siglos la historiografía y sobre todo la literatura ha venido señalando: no hay variación de comportamiento entre los atenienses del siglo V a.C. y los habitantes de esa ciudad contemporánea. El horror de la peste sigue presente, porque la peste está en nosotros: «A cidade ainda ali estava» son las desasosegantes palabras finales de la mujer del médico.

En la literatura y en el mito, dentro del conjunto temático de la peste, destaca la figura de la víctima propiciatoria, aquella que se sacrifica (que es sacrificada) en favor de la comunidad, «un espejo de nuestras culpas»¹⁷. El ejemplo más cercano a esta idea en la tragedia griega es Edipo¹⁸, pero en todas las recreaciones hay una víctima especial, que sirve de sacrificio para el resto: no es casual, por ello, que en *El siglo de las luces*, nos encontremos con la siguiente comparación: «Un día, el médico usó de un nuevo remedio que, en París, había operado maravillas en la cura de los ojos aquejados por el Mal Egipcio: la aplicación de lascas de carne de ternera, fresca y sangrante. «Pareces un parricida de tragedia antigua», dijo Sofia, viendo aquel personaje nuevo que, salido de la alcoba donde acababan de curarlo, le hizo pensar en Edipo»¹⁹.

En el caso de *Ensaio...* esta figura esta representada, paradójicamente, por la mujer del médico, la única que ha recibido el don de no estar ciega, y al mismo tiempo la responsabilidad de actuar en favor de los demás ¿por qué?, quizá por su capacidad de amor y de sacrificio. Y sin embargo, aunque es la única que ve, es la que más sacrifica porque es la que conoce: «não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror» (p. 262). Estas palabras recuerdan las que el corifeo le dirige a Edipo: δείλατε τοῦ νοῦ τῆς τε συμφορᾶς ἴσον²⁰. En el caso de la mujer del médico, la vista y el conocimiento (de la situación, de las acciones de los soldados, de la infidelidad de su marido, etc., etc.) llevan su propio castigo, frente a los demás que no sufren porque no ven. Está sola en ese conocimiento del horror:

16. «Historia y ficción», *Quimera* 150, 1996, p. 35.

17. Así define el término el propio Saramago, en *Cuadernos de Lanzarote*, p. 64.

18. VERNANT, J.P. «Ambigüedad e inversión sobre la estructura enigmática del *Edipo Rey*», en *Mito y tragedia en la Grecia antigua I* (trad. esp. del orig. francés 1986), Madrid 1989, pp. 101-134, especialmente desde p. 116, y desde el punto de vista aquí tratado, GIRARD, *op. cit.*

19. CARPENTIER, A. *El siglo de las luces*, Ed. de A. Forner, Madrid, Cátedra, 1983, p. 400.

20. v. 1348: «Desgraciado de ti, por tu conocimiento y por tu desgracia».

mas naquele momento foi tão intensa a sua impressão de solidão, tão insuportável, que lhe pareceu que só poderia ser mitigada na estranha sede com que o cão lhe bebia as lágrimas (p. 307).

Ella, más que nadie, ha salido herida para siempre. Ella es la víctima propiciatoria de esta peculiar peste, como Edipo es la víctima de la peste de Tebas. Se ha señalado²¹ la posibilidad de que Saramago ejemplifique en sus figuras femeninas a las víctimas de la Historia, las que, de nuevo como Edipo, son el símbolo del sufrimiento y también de la dignidad. Ella es realmente la que sufre las consecuencias morales profundas del sacrificio que ha de realizar y como hemos visto, el único consuelo que le queda en el momento de curación es el perro de las lágrimas, porque ha quedado marcada para siempre, por el violento sacrificio que tuvo que realizar, el asesinato del jefe de la sala tercera, hecho purificador para todas las mujeres violadas y que al mismo tiempo desencadena la gran pira sacrificial del incendio, del que sólo se salva el grupo conocido.

Otro rasgo, que forma parte del grupo temático de la peste, señalado por Girard, *op. cit.*, es la indiferenciación, el proceso de desaparición de los caracteres específicos: para la peste, todas las víctimas son iguales, no hay ricos, pobres, sanos. La peste socava las bases mismas de la sociedad porque están constituidas precisamente por «diferencias». En *Ensaio...*, la primera gran paradoja de la indiferenciación la representa el oftalmólogo ciego. La ceguera ataca a todos, pero los primeros son una muestra de todos los géneros humanos: un médico, un ladrón que aprovecha la desgracia de otro, un buen hombre, una prostituta, un niño... Son casi tipos, sin que nunca merezcan la dignidad mínima de un nombre. Los únicos datos que tenemos de los personajes son aquellos con los que les conocemos. El propio autor los define como «gente», no como personajes: «Una cosa sería hacer una novela sin personajes, otra pensar que es posible hacerla sin gente. (...)Tardé demasiado en comprender que mis ciegos podían pasar sin nombre, pero no podían vivir sin humanidad»²². Esta indiferenciación de personajes se constituye en motivo de reflexión también dentro de la novela, pues no es sólo un recurso narrativo, sino una realidad en el mundo de la ceguera blanca:

tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê... (p. 64).

Dentro de los motivos que se desarrollan en las narraciones de peste, junto a la descripción clínica se encuentran aquellos que afectan al orden social y moral y

21. LOSADA, B. «Figuras de mujer», *Quimera* 150, 1996, pp. 36-37.

22. *Cuadernos de Lanzarote*, p. 339.

que tienden a presentar un cuadro de *mundo al revés*: «Que tempos estes, já vemos invertida a ordem das coisas, um símbolo que quase sempre foi de morte a tornar-se em sinal de vida» (p. 289). La mayoría están presentes, de una u otra manera, en *Ensaio...*: el abandono de los ritos funerarios, como se apunta ya en el primer enterramiento:

Não houve orações. Podia-se pôr-lhe uma cruz, lembrou ainda a rapariga dos óculos escuros, foi o remorso que a fez falar, mas ninguém ali tinha notícia do que o falecido pensara em vida dessas histórias de Deus e da religião, o melhor era calar, se é que outro procedimento tem justificação perante a morte, além disso, leve-se em consideração que fazer uma cruz é muito menos fácil do que parece, sem falar do tempo que ela se iria aguentar, com todos estes cegos que não vêem onde põem os pés (p. 86).

Otros motivos presentes en la novela: la desaparición de la propiedad privada, ilustrada con esos grupos de ciegos que van rotando por las casas; la ausencia de justicia, o más bien, de su administración:

podíamos ter roubado e assassinado lá fora que não nos viriam prender, nunca aquele que roubou o carro esteve tão seguro da sua liberdade (pp. 63-64).

Estas palabras están llenas de ironía trágica: ¿de su libertad, cuando está encerrado en un manicomio para ciegos, y cuando va a morir en un plazo muy breve?

También está presente el abandono de las creencias religiosas, simbólicamente reflejado en los ojos tapados de las imágenes del templo; por último, un tópico muy del gusto de los narradores de la peste, la revolución en las costumbres sexuales, que aquí están especialmente representadas por el adulterio del médico, y muy especialmente por la violación masiva, que se plantea también como un sacrificio: las víctimas en este caso son todas las mujeres, y tiene mucho de ritual la limpieza obsesiva que realiza la mujer del médico (pp. 180-181). De nuevo las mujeres se constituyen en las grandes figuras del relato, en la vida que anima todo ese mundo de ceguera y locura:

«As mulheres ressuscitam umas nas outras, as honradas ressuscitam nas putas, as putas ressuscitam nas honradas, disse a rapariga dos óculos escuros.» (p. 199).

Podemos acabar con unas palabras definitivas de Saramago, en las que hace pública confesión de lo que es para él el oficio de escritor:

«Somos cuentos de cuentos contando cuentos, nada (...) Pero, si es cierto que no pasamos de cuentos ambulantes, cuentos hechos de cuentos, y que vamos por el mundo contando el cuento que somos y los cuentos que aprendimos,

igualmente me parece claro que nunca podremos llegar a ser más que eso, seres hechos de palabras, herederos de palabras y que van dejando, a lo largo del tiempo y de los tiempos, un testamento de palabras, lo que tienen y lo que son». (*Cuadernos de Lanzarote*, p. 245).

En conclusión, se puede señalar que las coincidencias temáticas y formales entre *Ensaio* —este cuento que soy— y las obras anteriores —los cuentos que leímos— pueden ser o no deliberadas, pero en cualquier caso relacionan esta obra con aquéllas, y esta relación supone no sólo una «curiosidad» filológica sino también la posibilidad de una clave interpretativa de muchos de los símbolos presentes en la obra.