

Las dos historias, de Felisberto Hernández: la escritura como acto de sublimación, entre transparencia y opacidad¹

Beatriz Colaroff y Daniel Nahum

Beatriz Colaroff

Profesora de Literatura egresada del IPA. Cursó estudios de Lingüística en la FHUCE de la UDELAR.

Publicó *Dos ensayos sobre Lautréamont*, premio compartido Jules Supervielle, organizado por la Alianza Francesa de Montevideo y *El Modelo de Austin* (1995).

Fue exponente en varios congresos en los que destacan el Segundo Congreso de Literatura Comparada (Porto Alegre, 1988), el Primer Congreso del Centro de estudios de literatura y civilización del Río de la Plata (Paris, 1996). Escribió artículos en diarios y revistas.

Actualmente es profesora de Teoría Literaria I del CERP del Este, de la UM y de Literatura Universal IV en el CERP del Sur.

Daniel Nahum

Profesor de Literatura egresado del IPA. Experto en Literatura Infantil y Juvenil.

Dicta clases de Literatura Española y Teoría Literaria en el IPA y en el CERP del Centro.

Ha publicado libros de poemas, numerosos artículos en revistas especializadas sobre Literatura Española, Semiótica y Cine y un ensayo sobre Literatura Infantil que tiene como base la tesis realizada para el posgrado en literatura infantil.

Actualmente cursa la Maestría en Literatura Latinoamericana en la Universidad de la República y está escribiendo un Diccionario de Narratología y un libro titulado *Teoría y Crítica de la Literatura Infantil*, de próxima publicación.

La lectura de un relato implica interpretar el resultado de un proceso que al menos es doble: la conformación de ideas y la escritura misma. La experiencia onírica puede conformarse en un motivador de la escritura. El problema se complejiza aún más cuando lo escrito refiere al proceso mismo de la escritura, como en *Las dos historias*. Este cuento, metaescritural, habla de la fascinación y la ritualidad de un joven que quiere escribir una historia. Felisberto Hernández abandona momentáneamente la escritura de relatos con una voz enunciativa en primera persona autorreferencial para hablar de un “él”, “un joven que se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir.” (Hernández, 1990: 211).²

El relato trata de un joven que escribe en primera persona sobre un narrador y su vínculo con una joven. La cadena de álgos egos es el rasgo estructural dominante en la composición de *Las dos historias*, que como el propio título indica, es doble. La lectura que realiza Mignolo apunta a la posibilidad de una tercera historia que quedaría abierta al final del cuento (Mignolo, 1977), lo que al entender de la presente investigación es una apreciación parcial que parte de la dicotomía enunciación/enunciado. El sujeto expuesto como doble es una construcción de otro que provoca la autorreferencia. El otro y él constituyen una unidad de significación, es decir un signo. Según la concepción saussuriana del signo, de la cual parte toda la visión estructuralista de abordaje a los textos literarios, este es la asociación arbitraria de dos elementos: el significante y el significado. La arbitrariedad es propia del signo lingüístico, ya que la naturaleza de otros signos establece la asociación de los dos componentes por contigüidad o analogía. Lacan en su teoría parte del lugar que ocupa el sujeto en el lenguaje; realiza un cruce entre el psicoanálisis freudiano y la teoría del lenguaje de



Jacques Lacan

Saussure. El lenguaje adquiere preponderancia. Lacan subraya que no es la unión del signo lo que a él le interesa. Sostiene que el signo no es sólo la unión entre el significante y el significado, sino también la barra, la separación. Desarrolla de esta manera, la fórmula S/s, preponderando el significante respecto al significado. A diferencia de Saussure, en Lacan el significante no está íntimamente conectado con su significado. La unión de ambos componentes de la estructura signica es asimétrica, lo que Lacan llama *la primacía del significante sobre el significado*.

En su status de solo, separado del significado, el significante se conecta inevitablemente a otro significante, pero a su vez es independiente. La cadena significante, cuyas relaciones son de tipo metafórico/metonímico, se mueve tanto en el eje sintagmático como en el eje paradigmático. Este tipo de relaciones superpuestas se encuentran, por ejemplo, en el lenguaje de los sueños o en el lenguaje poético.

Dice Lacan en *Écrits*: “lo que revela esta estructura de la cadena significativa es la posibilidad que tengo (...) para usarla de modo que signifique otra cosa que lo que dice” y más adelante: “el incesante deslizamiento del significado bajo el significante”

remite a la “infinitud” del significado (Selden, 2010: 230). No hay significado a priori a la interpretación ni un sentido uniforme que permita que destinatario y destinatario, en un acto comunicativo, se entiendan en un cien por ciento. Lacan sostiene la existencia de un orden de significantes puros que existen antes que sus significados, cuyo orden, de estructura puramente lógica, es el inconsciente. El lenguaje, por lo tanto, está conformado de significantes y no de signos. La proyección encadenada de narradores en el cuento *Las dos historias* es analizable desde el punto de vista psicoanalítico bajo la concepción de significante de Lacan. Por otra parte, en el acto de escribir, en el acto previo de fijar el discurso, el joven narrador deambula, y esta deriva puede ser vista como un acto mágico de creación en que el protagonista: “pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno. Hacía días que pensaba en la emoción del momento en que escribiera. Se había prometido escribir la historia muy lentamente, poniendo en ella los mejores recursos de su espíritu (211). El acto mágico de escribir, de fijar, es, en palabras de Kristeva, la esencia del psicoanálisis, ciencia que “(...) no respeta la racionalidad positivista. El objeto del psicoanálisis,

en efecto, es tan sólo la palabra intercambiada — y los accidentes de este intercambio — entre dos sujetos en situación de transferencia y contratransferencia”. (Kristeva, 1986:13). Obviamente, en la comunicación literaria, este intercambio de palabras se da en los actos de escritura/lectura, aunque con un fin estético y no terapéutico. Sin embargo, la herida narcisista sufrida por el joven del cuento en relación al narrador es un continuo desplazamiento, al punto que le entrega lo escrito al narrador y este último enuncia: “De lo que escribí en aquella época elegí lo que mejor me dio la sensación de lo que él sabía de él” (213). La disposición del diván bloquea la motricidad y abre espacio a la palabra. El acto escritural es semejante:

Cuando estuvo en su pieza le pareció que si la acomodaba un poco antes de sentarse a escribir estaría más tranquilo; pero al mismo tiempo tuvo la impresión de que sus ojos, su frente y su nariz tropezarían con las cosas y las puertas y las paredes, y por fin decidió sentarse ante la mesita, que era baja y estaba pintada con nogalina. Después de sentarse aún se tuvo que levantar para buscar una libretita donde tenía apuntada la fecha en que empezó la historia. (212).

Encierro, inmovilidad, fijación. No es extraño encontrar en la narrativa de Hernández hipérboles que marquen un mundo pequeño, que agiganta algunos rasgos, como en una técnica caricaturesca de descripción.

Volviendo al hecho de que el narrador selecciona lo que el joven le da a leer, dice Lacan en el Seminario I, clase 4, “El yo y el otro yo”: “El movimiento a través del cual el sujeto se confiesa, aparece un fenómeno que es resistencia. Cuando esta resistencia se vuelve demasiado fuerte, surge la transferencia.” El joven, segundo narrador dentro de la diégesis, disfruta del proceso previo a la escritura, pero en el momento de la transferencia, es decir, la escritura, la angustia desaparece y se renueva el goce: “si tenía una secreta angustia porque se le deformaba el recuerdo, mucho más secreto, más íntimo fue el motivo por el cual al día siguiente ya no tuvo esa angustia. Ese motivo era el mismo que hacía que escribir la historia fuese para él una necesidad y un placer más intenso del que hubiera podido explicarse” (212). En su artículo “Inhibición, síntoma y angustia”, Freud ubica al *ello* como depósito y pulsión de vida y muerte frente a la barrera que el *yo* impone. El *yo* es el mediador entre el mundo externo y el mundo interno. Las representaciones son el puente entre las pulsiones y el lenguaje. El lenguaje le otorga

forma a las representaciones y constituye una trama, un tejido, es decir, un texto. La configuración del inconsciente, basada en los conceptos de condensación y desplazamiento, que tienen como equivalente en los ejes del referente a la metáfora y la metonimia, permite trazar una ruta del deseo de las pulsiones. El objeto de deseo del joven es una chica de la que se enamora, pero para hacer más profundo el juego de espejos de alter egos, el joven habla del “tipo que yo era esa noche”, la noche en que la conoció, y “el tipo mío de ahora”, es decir, hubo una modificación: él ya no es él mismo. El extrañamiento es un motivo dominante en la narrativa de Felisberto.

La línea argumental de *Las dos historias* es la siguiente: un narrador homodiegético cuenta sobre un joven que quiere escribir y escribe, en forma también homodiegética, un relato como forma de exorcizar una preocupación constante. La deriva de encuentros y desencuentros que tiene el joven con mujeres es testificada por el narrador básico del cuento, tanto como ser presencial, en algunos casos, o como ser lector de lo escrito por el joven. En una progresión de juegos de espejos, metáfora utilizada por Lacan para referirse a la identificación, los dos narradores, amigos entre sí, funcionan como el otro del otro. El narrador homodiegético, según la terminología de Genette, de *Las dos historias* habilita la lectura de un nuevo relato, que se configura como la diégesis de su relato, la que ocupa la mayor parte del cuento. En base a esta historia se desarrollan una serie de sucesos que tienen que ver tanto con mundos interiores como con mundos exteriores a los sujetos.

El joven es empleado de una juguetería, lo que, por extensión, indicaría un cruce connotativo entre lo lúdico y lo laboral, entendido este como una traza negativa del juego. La sublimación del instinto, al ser reprimido canalizando la energía hacia el trabajo, permite la formación de la cultura, es decir, el trabajo, el arte, las relaciones interpersonales. El principio de realidad, base de todo comportamiento no neurótico, es el rector que orienta al personaje hacia el trabajo. El juego está presente como una fijación infantil, ya que una de las funciones del juego en la infancia es la preparación de la represión del *ello*. También la escritura se presenta como un juego, no como un oficio ni como un arte. La visión de una pizarra por parte del joven es lo que dispara la escritura: “(...) había estado mirando una pizarrita que en una de las caras tenía alambres con cuentas azules y rojas, cuando se le ocurrió que esa tarde empezaría a escribir la historia.” (211).

Además, la prevalencia del placer, o al menos de su búsqueda, le había valido un reto del gerente de la juguetería. El vínculo con lo infantil también se observa en la utilización de diminutivos, la pieza donde vive el

joven mantiene la descripción de una casita típica de muñecas:

Quando estuvo en su pieza le pareció que si la acomodan un poco antes de sentarse a escribir estaría más tranquilo; pero al mismo tiempo tuvo la impresión de que sus ojos, su frente y su nariz, tropezarían con las cosas y las paredes, y por fin decidió sentarse ante la mesita, que era baja y estaba pintada con nogalina. Después de sentarse, aun se tuvo que levantar para buscar una libretita donde tenía apuntada la fecha en que empezó la historia (211-2).

Los diminutivos abundan: pieza, pequeña fuerza, pizarrita, mesita, baja, libretita. Un mundo de objetos pequeños, como grandes fetiches de una fijación infantil, gira en torno al personaje. Su estrecha relación con lo pequeño en cuanto a las cosas se reproduce en su relación con el narrador base, es decir, el narrador diegético, quien es su amigo y como si fuera un padre representando el poder castrador le organiza el discurso, le selecciona pasajes y permite que se introduzca en su relato. Introducir el discurso del otro en el propio discurso es una suerte de identificación y autoridad. El discurso del narrador vale en tanto introduce en su discurso el discurso del otro, con quien se identifica y a quien le debe su discurso. Este permitirse ser otro, es decir, permitir ser en la medida que se discurre en base al discurso del otro, es quizá la clave interpretativa del cuento. El narrador metadieético, en un proceso de introspección, reconoce que dentro de sí hay otros *yos* y se identifica con su *yo* femenino. A su vez rechaza, por no sentir deseo, lo femenino externo, es decir, al personaje que representa la mujer en el apartado “La calle”. El personaje no se avergüenza de no ser original, es decir, una copia. La forma de apropiación de lo que no se es, es copiando. La copia, como progresión visual de un espejo que refleja reflejando otro espejo, pasa a ser el significado de una serie de significantes que, aunque deslizado, móvil, poco arraigado a un solo significante, es el significado de reconocimiento del *yo* de su homosexualidad. La copia es, por decirlo de alguna manera, la forma de ser, la forma de reconocer y apropiarse del otro, lo propio del *yo*: “(...) a éste le interesa escribir esta historia para tener que preocuparse concretamente de ella y ha escrito la fecha en la que la conoció como lo podía haber hecho un enamorado vulgar, porque en esto, menos que en lo demás, no se avergüenza de no ser original” (212).

El personaje, lejos de ser concebido como una entidad positivista, consumada, es una proyección. Proyección que va desde sí hacia sus otros *yo* y desde

sí hacia el narrador diegético, y viceversa. Ahora bien, la proyección más importante, fundacional de toda unificación del *yo*, está en la posibilidad (y en el goce) de la escritura. Pero esa escritura debe ser lo más fidedigna posible con respecto a su referente, porque si no, se genera la angustia de la deformación de los recuerdos. Pero sucede que los recuerdos no son los hechos, como así tampoco la escritura es los hechos, o vale decir, el lenguaje que constituye el recuerdo y la escritura, no lo son, sino que son representaciones a través de signos lingüísticos, por lo que la escritura funciona como una sublimación del deseo: “Si tenía una secreta angustia porque se le deformaba el recuerdo, mucho más secreto más íntimo fue el motivo por el cual al día siguiente ya no tuvo esa angustia. Ese motivo era el mismo que hacía que escribir la historia fuese para él una necesidad y un placer más intenso de que hubiera podido explicarse” (212).

Es aquí donde el paratexto cobra significado: las dos historias son, en definitiva, la realidad y la referencia, pero como la realidad es extratextual, sólo quedan las historias referidas, la del joven escritor metadieético y la del narrador diegético.

Un sintagma confuso, agramatical, vinculado con la irracionalidad de las Vanguardias de las primeras décadas del siglo pasado, es también una clave interpretativa que sólo pierde su opacidad después de comprender la homosexualidad del personaje: “(...) a éste le interesa recordar a aquél porque así la recuerda también a ella; pero -hombre- aun más; a este le interesa escribir esta historia para tener que preocuparse concretamente de ella y ha escrito la fecha en que la conoció como lo podía haber hecho un enamorado vulgar porque en esto, menos que en lo demás, no se avergüenza de no ser original” (212).

La palabra “hombre” aparece encerrada entre guiones, manifestando con la graficación lingüística un encierro, la contención necesaria que el *yo* hace de la pulsión homosexual. Su significante es múltiple, es una cadena de significantes, en donde opera un desplazamiento semántico de lo femenino, porque al leer el cuento se está lejos de la comprensión de una realidad única, en el sentido positivista, de una realidad objetiva u objetivable, sino que la realidad, que siempre es una realidad interior, una superrealidad, para utilizar la fórmula de la Vanguardia, es una construcción. Una construcción que mantiene la tensión de dos polos, lo masculino y lo femenino, pero que entre medio establece una amplia gama de significaciones, todas válidas y que, lejos de presentarse como categorías puras, se presentan como posibles encuentros de espejo con el *yo*, que también es múltiple. El desplazamiento semántico en el discurso narrativo del joven es un proceso de composición expresiva en el que el resultado, es decir, lo escrito y seleccionado por el narrador, intenta fijar



Felisberto Hernández

lo huidizo del comportamiento de los múltiples *yo* del personaje. La disolución del empirismo positivista se da en principio en la imprecisión de las fechas que desde el comienzo del cuento se preocupa por indicar el narrador base. Así se abre el relato: el 16 de junio. La segunda referencia temporal dentro del cuento la realiza el narrador metadieético al inicio de su relato: el 16 de mayo, estableciéndose un paralelismo entre los dos narradores, como una proyección del uno sobre el otro. La imprecisión con que se manejan las fechas, sumada a la descripción que sigue, señalan la disolución espacio-temporal propia de las representaciones oníricas: “(...) también era grande la distancia que había entre sus ojos y las cejas; de ese espacio pintado de azul tenue y de esa bóveda azul, parecía descender eso que había en sus ojos, eso que me hizo descansar de mis pensamientos y amarla con toda la amplitud de mis ganas” (213).

La condensación semántica se produce en los ojos azules. Los párpados son un cielo: “bóveda azul”, la sensación de estar ante la inmensidad concentrada en un espacio real mínimo como el párpado. El número 6 adquiere un espesor semántico relevante. En el día 6 de junio “(...) se fijó en el almanaque, y al ver el número 6 del día en que estábamos, dijo: ‘¡Pero que 6! parece un animal sentado!’...y con su cola muy enroscada.”. Lo icónico-visual simbólico en el seis es una síntesis de una figura humana que aparece animalizada por la presencia de la cola. La síntesis visual consiste en la estructura dicotómica que representa lo masculino

y lo femenino unidos en el círculo y la virgulilla. Para los griegos, hermafroditismo. Téngase presente que la historia se ubica en el día 6/6.

Como el narrador metadieético había dejado de escribir la historia, pero ya había escrito en otras oportunidades sobre otras cuestiones, el narrador diegético se arroja el derecho de seleccionar “(...) lo que mejor me dio la sensación de lo que él sabía de él.”. Es entonces cuando el relato propio se vuelve a interrumpir con el relato ajeno. El narrador selecciona tres fragmentos que titula “La visita”, “La calle” y “El sueño”. En “La visita” se presenta la pulsión del deseo de conocer a una amiga de su hermana, rubia, de cara grande, alegre y clara, y la represión que ejerce el *superyó*, simbolizado en el maestro que emerge como un recuerdo infantil en el que el ridículo a la exposición frente a los otros se hace nuevamente patente.

“La calle” es un relato mucho más onírico y con profusión de símbolos fálicos, de masturbación y represión sexual. El joven se ve invadido por pensamientos tortuosos, obsesivos, que no se dice de qué materia son y sólo se entienden una vez descubierta su homosexualidad. La calle por la que camina con una mujer representa el conducto vaginal. La mujer referida bien puede ser él mismo o bien una mujer exterior a él, no importa. El punto es que la besa aunque no deseaba hacerlo y se queda frotando un fósforo contra el muro en un acto masturbatorio, de autoerotismo, claro.

El tercer texto interpolado, “El sueño”, es la asunción de la búsqueda de autoerotismo como una negación de la homosexualidad, la que finalmente es asumida. El personaje se ve a sí mismo con una niña, la que cada vez es más un bebé de meses ya que comienza siendo una niña, entre niña y señorita, y termina siendo una bebé. Luego se identifica con ella a partir de la presencia de la madre de esta, que resulta ser su propia madre; este adulto, que lo descubre, funciona como la marca social, *superyoica*, que juzga la orientación sexual del personaje. El pasaje también se puede entender como un deseo incestuoso de poseer a su hermana, que en definitiva no es otra que él mismo. La presencia de la madre como último significante lacaniano en la búsqueda infinita que realiza el sujeto no es más que la necesidad de la recuperación simbiótica que sólo se quiebra bajo la amenaza de la castración. Dice Volnovich:

Lacan sostiene –Con Freud y Lévi– Strauss que la interiorización del tabú del incesto es el acto fundacional de la cultura. De ahí que reclame la intervención de una fuerza externa para intentar desgarrar la poderosa relación que une al niño con la madre. Esa fuerza, claro está, es el padre.

Sombras blancas: la antiutopía en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago

Leticia Collazo Ramos

*Si no somos capaces de vivir enteramente como personas
hagamos lo posible para no vivir enteramente como animales.*

José Saramago

Lo único que sé es que yo era ciego y ahora veo.

San Juan, 9: 25

Dicho de esta manera, se supone que nada interno en la madre o en el hijo puede garantizar que se separen (Volnovich, 1998: 33).

La centralidad del sujeto como fundador de la escritura no puede ser más evidente. Quizá, lo poco transparente es su necesidad de cerrar los ojos del padre para poder ver con los suyos propios, es decir, repetir lo que culturalmente se ha hecho desde el inicio de la civilización occidental: matar al padre, metáfora que implica el sentido de la disolución de las normas del *superyó* para evitar la neurosis. Decimos con Zizek que *no existe el amor (pleno, recíproco) sino una inmensa necesidad de amor...cada encuentro amoroso concreto* (del personaje) *fracasa* y lo devuelve a su propia soledad, a pensamientos tortuosos y obsesivos. La necesidad de copiar que tiene el joven “está ya contenido en el clisé del psicoanálisis según el cual, cuando alguien no recibe amor, lo que hace es robar (y obtener de este modo otra cosa que sí está a su alcance.” (Zizek, 2006: 14). No focalizar en un objeto de deseo, como le ocurre al joven que besa sin sentir, implica la construcción de un vacío, de un agujero que se asocia metafóricamente con el silencio. Como dice Lacan: “esa mujer no deseada puede ser (...) objeto de un supremo amor y cuando este objeto con el que ha llenado el agujero del amor sin deseo desaparece, lanza un grito” (Rabaté, 2007:79), que equivale en el cuento al acto de escribir.

El cuento logra la tensión necesaria entre lo dicho, lo sugerido y el silencio. El silencio, que es recurrente, es lo no dicho y a veces se interrumpe con ruidos estridentes, como el pasar del ferrocarril o el papel crujiente. El silencio es lo tapado, de lo que no se habla, de lo que no se puede hablar. En este sentido, el silencio es un signo y por lo tanto su estructura es idéntica a la de la palabra dicha: *significante* y *significado*. El lenguaje cotidiano, y por lo tanto también el lenguaje literario, como sistema de significación, está constituido en base no sólo a lo que se dice/ escribe, sino a lo que se silencia.

Notas

¹ El presente trabajo es un adelanto de un libro de próxima aparición sobre el vínculo entre literatura y psicoanálisis en base al análisis de algunos cuentos de Felisberto Hernández.

² Se cita por *Narraciones incompletas*, Madrid, Siruela, 1990.

Bibliografía

- GÓMEZ MANGO, E. (1999): *Vida y muerte en la escritura: literatura y psicoanálisis*. Montevideo: Ed. Trilce.
- KRISTEVA, J. (1986): *Al comienzo era el amor: psicoanálisis y fe*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- MIGNOLO, W. (1977): “La instancia del yo en ‘Las dos historias’”, en SICARD, A.: *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- RABATÉ, J.M.(2007): *Lacan literario. La experiencia de la letra*. México: Siglo XXI Editores.
- SELDEN, R. (2010): *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del Formalismo al Postestructuralismo*. Madrid: Ed. Akal.
- ZIZEK, S. (2007): *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. México: Ed. Debate.

Revistas

- VOLNOVICH, J.C (1998): “Generar un hijo; la construcción del padre”, en *Revista Post Data*, Año 1, N° 2: *El duelo del padre*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1998.

Publicaciones digitales

- LACAN, J.: *Seminarios*. Edición pdf de Psikolibro.

Leticia Collazo Ramos

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas”. Profesora efectiva en Formación Docente en Literatura Universal. Actualmente se desempeña como docente de Literatura Universal y Didáctica en el Centro Regional de Profesores del Suroeste.

Ha publicado artículos en las páginas web de distintas revistas: “La poética del mal como antecedente del simbolismo” y “De los malditos y la poesía como conjuro evocador” (Revista *Espéculo de la UCM*), “Mujeres envueltas en ropajes de varón: Rosa Montero y la *Historia del Rey transparente* y *Orlando* de Virginia Woolf” (Revista de escritura y creación *Liter-aria*), “Fernando Pessoa: Las máscaras del poeta” (Revista *Pasaporte*, 2000).

En 2010, convocada por la APLU, presentó el trabajo “Homero: reinventando los valores perdidos” en el ciclo de conferencias *Homero y el Uruguay* realizadas en el marco de las *Jornadas Homéricas* organizadas por la Fundación María Tsakos.

Ensayo sobre la ceguera es una novela fascinante e inquietante, que mantiene en vilo al lector por la tensión de su prosa entrecortada, aunque por momentos desbordada de descripciones y polisíndetos que reproducen, con intenso tono apocalíptico, el mundo caótico de esta antiutopía. Siguiendo la perspectiva de Iser (Eagleton, 2004), en cuanto a que la obra literaria más efectiva es la que lleva al lector a un nuevo conocimiento, iluminando un nuevo proceso de interpretación de lo real, esta obra del portugués es insoslayable en la literatura posmoderna, pues interroga y apostrofa directamente la actitud de ceguera espiritual del hombre contemporáneo. Las normas o preceptivas trasgredidas desrealizan lo habitual y obligan al lector a una nueva decodificación de la lectura, desautomatización que es rasgo propio del estilo saramaguiano. Si la obra literaria es un diálogo con su tiempo, ninguna mejor que esta novela cuya tensión dramática habla de quiénes somos y hasta dónde podemos llegar; si todo texto literario es un diálogo a su vez con el lector, habrá que ver qué preguntas puede formularle a esta novela terriblemente dura que denuncia, alegóricamente, la crisis occidental de los valores humanitarios. Sin embargo, y pese al pesimismo que tanto se ha marcado en el autor, la más rica inferencia que el lector de Saramago logra es que “la única insurrección posible es la ética” (Gómez Aguilera, 2010) y la única salvación la bondad. “Ni el arte ni la literatura tienen que darnos lecciones de moral”, dice Saramago, pero en su poética está su ética, porque ha hecho de su ética una estética: “(...) quiero