

AYLLU-SIAF, Vol. 4, N° 1, Enero-Junio (2022) pp. 157-175

ISSN: 2695-5938 e-ISSN: 2695-5946

DOI: 10.52016/Ayllu-Siaf.2022.4.1.6

“SABER LEER, SABER VER”: ENSAYO SOBRE LA CEGUERA

Marcela Croce, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

María José Rossi, Università degli Studi di Torino, Italia.

Recibido: 2022-02-05

Aceptado: 2022-06-27

Resumen:

El artículo toma como punto de partida las películas *El lector* de Stephen Daldry (2008) y *La ceremonia* de Claude Chabrol (1995). El objetivo es mostrar cómo el desenlace trágico, en ambas tramas, tiene su origen en la incapacidad de leer de sus protagonistas. Esa incapacidad no remite a una simple ceguera, tampoco se trata solo de analfabetismo. El supuesto es que la fatalidad se desencadena, en un caso, por no poder leer una situación y atenerse a la literalidad de lo dicho; en el otro, por ignorar los detalles que permiten comprender el todo. Si *El lector* muestra cómo algunos proyectos políticos demenciales pudieron ser llevados a cabo por la complicidad ingenua de los que no alcanzan a descifrar su papel en el mundo, la arquetípica ignorancia burguesa de clase en *La ceremonia* imposibilita leer las huellas del resentimiento de los sectores subalternos. El resultado en ambos casos es la cerrazón de los mundos, su incompreensión mutua, el aislamiento de los protagonistas y la muerte, tanto de los individuos como de lo común.

Palabras clave: lectura, literalidad, visión, ceguera, tragedia.

Abstract:

The article takes as its starting point the films *The Reader* by Stephen Daldry (2008) and *The Ceremony* by Claude Chabrol (1995). The aim is to show how the tragic outcome, in both plots, has its origin in the inability of their protagonists to read. This disability does not refer to simple blindness, nor is it just illiteracy. The assumption is that fatality is triggered, in one case, by not being able to read a situation and stick to the literal meaning of what was said; in the other, for ignoring the details that allow us to understand the whole. If *The Reader* shows how some insane political projects could have been carried out by the naive complicity of those who are unable to decipher their role in the world, the archetypal bourgeois class ignorance in *La ceremonia* makes it impossible to read the traces of resentment of the subaltern sectors. The result in both cases is the closure of the worlds, their mutual misunderstanding, the isolation of the protagonists and the death of both individuals and the common.

Key words: reading, literality, vision, blindness, tragedy.

1. Introducción

La cuestión acerca de la posibilidad o de la imposibilidad de leer, de capturar o desviar el sentido, de interpretar unos signos o silenciarlos, de traducir un texto o velarlo, de descifrar una partitura social o que ella se retraiga y permanezca muda, han sido motivos filosóficos densamente explorados. También la literatura y el cine han sabido incursionar por esas lides en sabia complicidad. Pero los lenguajes con que esos diferentes registros abordan la cuestión rehúsan la pureza: mientras que la filosofía elabora visuales alegorías, el cine ensaya tramas sensibles sobre escrituras previas; al trazo escrito pero silente sobreimprime imágenes elocuentes. Desde los prisioneros habitantes de las profundidades de una gruta —obligados, sin saberlo, a percibir sombras y ecos, y a los que Platón señala el camino del ojo para su liberación¹—, a los príncipes

1 La famosa alegoría de la caverna de Platón es, en efecto, una narración que refiere las dificultades que entaña la visión (el conocimiento), los obstáculos pedagógicos que el principiante encuentra en su camino a la verdad y los desafíos políticos que supone llevar la

de Hobbes — a los que el filósofo pone a disposición su *Leviatán* para que aprendan a leer el corazón de los hombres leyendo en el propio² —, no hay texto filosófico inaugural que no sugiera una indicación que ilumine el rumbo del pensar recién emprendido; un consejo para que la interpretación torne productiva la travesía y no se estrelle o devenga hueca; el señalamiento de una manera nueva de indagar.

Tampoco hay filme que se precie de tal que no sea al mismo tiempo una reflexión acerca de lo que implica ver. Porque eso es lo que acecha al incapaz, al analfabeto, al ciego: la pérdida de sí, la locura e incluso la muerte. Una mala lectura, que no se opone necesariamente a una lectura “correcta”, supone efectos catastróficos para el que persiste en ella. Y no es que haya una única manera de leer, de recolectar los frutos del logos. El peligro es permanecer obstinadamente ciego frente a lo que ocurre “delante de los propios ojos”.

Nos proponemos examinar cómo se articulan la visión y la ceguera; a qué conduce la imposibilidad de desciframiento, ya sea debido a la obstinación, al encuadre que da una cierta posición social (las típicas “anteojeras” de clase), o al clima de una época que se sirve de sus ciegos para llevar a cabo sus cometidos. La película *El lector* de Stephen Daldry (2008)³, basada en la novela homónima de Bernhard Schlink, y *La ceremonia* de Claude Chabrol (1995)⁴, inspirada en *Un juicio de piedra*, de Ruth Rendell, pero cuyo título reenvía a *Las criadas* de Jean Genet, nos muestran las vicisitudes y la fatalidad en la que incurren aquellos que se encuentran incapacitados para leer. No es cuestión de clase social: la ceguera no hace distinciones. El recorrido — como habrá de demostrársenos a nosotros, lectores de esos textos y de

luz a quienes aún permanecen a oscuras: “¿Y al llegar a la luz, podrán sus ojos deslumbrados distinguir uno siquiera de los objetos que nosotros llamamos verdaderos?”, inquiriere casi con ingenuidad el aprendiz (Platón. *La República*. Buenos Aires: Eudeba, 1988. Impreso. p. 383). Los tres planos (saber, pedagogía y política) se superponen a través de un lenguaje altamente alegórico y rico en imágenes. Véase Platón (1988). *La República*, Buenos Aires, Eudeba.

2 «Quien ha de gobernar una nación entera debe leer, en sí mismo, no a este o aquel hombre, sino a la humanidad». Véase Hobbes, Thomas. *Leviatán*. México D.F.: FCE. Impreso, p. 5.

3 *El lector*. Dir. Stephen Daldry. Estados Unidos y Alemania: The Weinstein Company, 2008. Cine.

4 *La ceremonia*. Dir. Claude Chabrol. Francia y Alemania: Argentina Video Home, MK2 Diffusion et al., 1995. Cine.

esos filmes —, exige, como regla primera, el apartamiento de la literalidad. En esto nos preceden, desde luego, los primeros en darnos a leer de una manera no convencional: Nietzsche, Marx y Freud⁵. Ellos nos enseñaron, no a necesariamente a leer *sospechando*, sino a detectar las fantasmagorías que rodean los objetos y las personas que están, simplemente, ahí.

2. *El lector*

La primera escena significativa de *El lector* aparece con Michael mirando por la ventana. La apelación a la ventana o a la puerta es un motivo recurrente en la plástica: baste recordar la serie de mujeres mirando por la ventana de Edward Hopper (cfr. *Morning sun*, 1952), o *El cerrojo* (1776-79), de Jean-Honoré Fragonard. En el cine, ambos recursos sugieren el paso de un mundo a otro, un tránsito de una condición a otra, o una cierta manera de ver. Transparente o velado, el vidrio de una ventana puede o no facilitar la visión, tornarla difusa, interponer opacidades. Los cortinados, con sus pliegues y fruncidos, colaboran en la tarea. Clausurar o habilitar atañe en cambio al cerrojo, mientras que el marco recorta el campo de la visión, circunscribe los límites de lo legible, decreta lo que queda fuera. Los objetos en el cine ingresan portando funciones precisas. En *Ventana sobre calle*⁶, Jacques Rancière señala que aprender a ver es aprender a sustraer la mirada de su ejercicio habitual, suprimir la distancia, salir a la calle, perderse en el afuera. Para ello es necesario abrir ventana, trasponer la puerta, pasar la frontera que separa y conecta interior y exterior. Exterior que puede ser amenaza o promesa.

La ventana transporta a Michael a un espacio otro y a un tiempo pretérito en el que haber traspuesto el umbral de lo permitido posibilitó una experiencia que tendrá efectos duraderos. Inútil cerrarla de un golpe: la vista del tranvía precipita los recuerdos del encuentro con Hanna en plena pubertad, del descubrimiento del amor y del mundo femenino: el vapor de la plancha caliente sobre el corpiño, el roce de la media de seda sobre la

5 Foucault, Michel. Nietzsche, Marx, Freud. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1965. Impreso.

6 Rancière, Jacques. "Ventana sobre calle". *Los bordes de la ficción*. Buenos Aires: Edhasa, 2019, pp. 47-58. Impreso.

pierna, el tenue cortinado que separa el exterior de la bañera de porcelana. Pero lo que diferencia esos encuentros de otros que esconden el secreto de una pasión entre un joven y una mujer madura, no es tanto el erotismo de los cuerpos sino el de la lectura: Hannah le pide a Michael que le lea los textos que estudia en la escuela: la *Odisea* de Homero, *Emilia Galotti* de Lessing, *La dama del perrito* de Chéjov, *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain y *Las siete bolas de cristal*, cómic del dibujante belga Hergé. El cuerpo de los textos se confunde con el de los protagonistas imbricando unos con otros.

El listado del aula acarrea resonancias canónicas: indiscutibles en *La Odisea*, más sesgadas en Lessing (que implica desplazar a Goethe de la centralidad alemana, potenciada durante el Tercer Reich), recortadas al orden eslavo en Chéjov, desenfadadas en Mark Twain (quien denuncia con tono socarrón los atropellos norteamericanos, sean esclavistas o colonialistas), francamente nazis en Hergé. El dibujante belga, simpatizante del nacionalsocialismo y del rexismo —tras sus inicios en los *boy scouts*, cuyos principios impregnan las aventuras de su personaje más famoso, Tintín, debe interrumpir las entregas de *Las siete bolas de cristal* cuando el avance aliado sobre Bélgica cierra el periódico *Le Soir* en el que se publicaba. A esta circunstancia histórica conviene agregar un interrogante ineludible: ¿Miraba Hanna siquiera los dibujos de la historieta, contribuía siquiera con su mirada a algún modo de decodificación del impreso, o se abstenía de cualquier intervención visual para mantenerse en la fascinación secular de escuchar el relato oral en la voz de Michael?

Las novelas trasportan la imaginación de la mujer a otros mundos. Mundos diferentes de aquel en que transcurre el tiempo del trabajo, donde la tarea repetitiva de picar boletos, o de abrir y cerrar siempre las mismas puertas y ventanas, se distingue de las acciones nobles llevadas a cabo por Odiseo, que atraviesa mares y libra verdaderas batallas. La literatura posibilita emociones de las que su propia vida carece, la hacen viajar de una manera diferente al que puede hacerlo el tranvía, que siempre circula por los mismos lugares. En eso consiste la magia de la ficción literaria: en dotar a la imaginación de un material ausente en la vida prosaica. En este punto, tanto la novela de Schlink como la película de Daldry insisten en una concepción de la literatura como evasión que, al tiempo que posibilita la lectura inocente que le atribuyen a la analfabeta, liberan a los textos de todo vínculo con lo referencial.

Pero la posibilidad de que las compuertas entre los mundos permanezcan

cerradas, que los cerrojos clausuren su mutua compenetración, es un peligro que acecha. El primer momento que verifica semejante riesgo, es cuando Michael encuentra a Hanna en su función de inspectora de tranvías. El joven que descubre la dimensión de la fantasía para la mujer enajenada en un trabajo rutinario, es también quien asiste a las revelaciones dolorosas sobre la opacidad de la amada que se volverán directamente brutales cuando la relación haya concluido. La ausencia de mediaciones no solo mantiene inconexos los mundos (el mundo “real” y el mundo “literario”), sino que inhabilita a la sensibilidad para servirse de la razón (que le procura “ojos”), e inhabilita, a su vez, a una razón que, sin la carnadura que le prestan los sentidos, permanece obstinada y vacía. Cuando la imaginación permanece al margen de los acontecimientos del mundo “real”, cuando ella es incapaz de atravesar sus barreras, de leer los signos, no es impensable que el destino se encarnice con sus víctimas: tal el espíritu de la tragedia, de Edipo en adelante (que se arranca los ojos porque fue incapaz de “ver”).

La brecha entre los mundos suele presentarse en modo descarnado. El juicio contra ex agentes de las SS, a las que se acusa de haber dejado morir a 300 mujeres durante el incendio de una iglesia, pone a Hanna en el centro de la escena. Para Michael, ese juicio representa el encuentro con la verdad desnuda y con Hanna, la amante sensible y áspera, la que lo asistió, la que lo inició en los secretos del amor, la que lloraba con las historias tristes. ¿Cómo es posible? Los interrogantes se precipitan. Allí está ella, al igual que Eichmann, el funcionario nazi de las SS, según lo describe Hannah Arendt, quien durante todo el tiempo «se esforzó tenazmente en conservar el dominio de sí mismo»⁷. También ella aparece digna y erguida. Nunca pierde el dominio de sí. Los paralelismos con aquel personaje extraditado desde la Argentina que la filósofa describe en su libro son palpables. «Eichmann siempre había sido un fiel cumplidor de las leyes», nos dice, su criminalidad solo era retroactiva. También Hanna es premiada con un ascenso por cumplir con su trabajo. Es el momento en que desaparece, en el que, entre su vida y la del futuro abogado, se abre un abismo.

Hanna cumplió con “diligencia y meticulosidad” las órdenes que le impartían a fin de mantener “el orden”, según sus propias palabras. Tanto ella como Eichmann aceptaron sus respectivos puestos por las

7 Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003. Impreso, p. 8.

posibilidades que se les ofrecía de trabajo y ascenso, no por la finalidad a la que respondían. Ambos ignoran por igual las razones de los otros: «Un defecto más determinado, y también más decisivo, del carácter de Eichmann era su incapacidad casi total para considerar cualquier cosa desde el punto de vista de su interlocutor»⁸. El diálogo, que no es otra cosa que la circulación del logos (de las razones, argumentos, opiniones), entre inter-locutores, confronta siempre con la alteridad, con un otro.

Hanna nunca pierde el dominio... excepto cuando llega el momento en que debe admitir lo que la avergüenza: su incapacidad para leer, ser una analfabeta. Pese a que su caligrafía no coincide con la del informe, prefiere confesar su autoría, por lo que es sentenciada a cadena perpetua. El descubrimiento de su analfabetismo es toda una revelación para Michael, que a partir de allí ata cabos, recupera aquellos indicios que le permitirán, retroactivamente, reconstruir toda la historia. Graba entonces en cintas magnetofónicas los libros que solía leerle y se los envía a la cárcel. A partir de estos intercambios, ella aprende a leer y escribir. Sin embargo, contra lo que puede parecer a primera vista, el analfabetismo de Hanna no tiene que ver con no poder deletrear y asignar un significado a las letras. Hanna es, aún en el presente, incapaz de leer una situación, de interpretar *signos* y ver más allá de lo que ocurre frente a sus narices. Eso conduce a suspender, correlativamente, la posibilidad de una comprensión efectiva de la ficción por parte de ella. Su interés por los libros responde a la situación misma de lectura más que a las historias relatadas. Si antes se insinuó que la supresión de la vista la llevaba a rescatar el carácter puramente auditivo que promueve la narración oral, ahora urge reponer las condiciones de lectura como el momento en el que Hanna recibe la mayor atención por parte de Michael. El título original de la novela, *Der Vorleser*⁹ (el que lee en voz alta), explicita que la actitud de Michael es la de leer para otro; el español carece de tal distinción. Podría especularse, asimismo, que la lectura en voz alta procura clarificar el sentido para el mismo que lee: baste recordar la sorpresa de San Agustín al percibir que su maestro Ambrosio no pronunciaba las palabras que leía, como si la ausencia de voz implicara una pérdida semántica.

8 *Ibid.*, 34

9 Schlink, Bernhard. *El lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997. Impreso.

De esa tendencia al entendimiento literal, se sigue la obediencia.

Cabe discutir, no obstante, la expresión “literalidad”. Dado que la letra es un modo convencional de graficar el lenguaje (el cual, a su vez, es una convención sobre el mundo a conceptualizar), o bien no existe lectura literal, o bien la literalidad es el modo de comprensión más exacto. En verdad, el problema de Hanna se desarrolla entre el lenguaje denotativo de las instrucciones y el lenguaje connotativo de la imaginación. La fe en la denotación, como se sabe, es una superchería cuya única eficacia radica en la resistencia a contrastar ese sentido único con el referente al cual designa. La experiencia que desbarata la denotación como sentido claro e indiscutible es la desafortunada empresa de *Bouvard y Pécuchet*, los copistas creados por Gustave Flaubert para descalabrar el proyecto de la *Enciclopedia* con sus recetas supuestamente científicas y sus instrucciones ufanamente infalibles. Hanna nunca comprendió que fue reclutada como guardiana para el cumplimiento del proyecto nazi de exterminio¹⁰; solo pudo ver su parte y entender literalmente la orden que debía ejecutar, pero fue incapaz de identificar los indicios que le hubieran permitido detectar el horror al que estaba siendo convocada. «Y usted, ¿qué hubiera hecho?», le espeta a un juez atónito que no llega comprender la lógica desde la cual la acusada razona. Y es que, en sentido estricto, los indicios solo lo son para el que persigue una verdad (detective), o quiere reconstruir un mundo (arqueólogo). Los indicios adquieren tal carácter cuando caen bajo el dominio de una mirada organizadora. La película permite comprender así cómo algunos proyectos demenciales pudieron ser llevados a cabo por la complicidad ingenua de los que ignoran (como Hanna) o por la

10 Esta es la diferencia con Eichmann, que *sí sabía*. «No, Eichmann no era estúpido. Únicamente la pura y simple irreflexión —que en modo alguno podemos equiparar a la estupidez— fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo. Y si bien esto merece ser clasificado como ‘banalidad’, e incluso puede parecer cómico, y ni siquiera con la mejor voluntad cabe atribuir a Eichmann diabólica profundidad, también es cierto que tampoco podemos decir que sea algo normal o común. No es en modo alguno común que un hombre, en el instante de enfrentarse con la muerte, y, además, en el patíbulo, tan solo sea capaz de pensar en las frases oídas en los entierros y funerales a los que en el curso de su vida asistió, y que estas ‘palabras aladas’ pudieran velar totalmente la perspectiva de su propia muerte. En realidad, una de las lecciones que nos dio el proceso de Jerusalén fue que tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana. Pero fue únicamente una lección, no una explicación del fenómeno, ni una teoría sobre el mismo». Op. cit. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*, p. 172.

aquiescencia nihilista de los que saben (como Eichmann).

La historia de amor que acompaña este periplo no es simplemente el anzuelo que nos permite involucrarnos en lo importante: los hechos más aberrantes de la historia no se hicieron solos, no son solo obra de gente desquiciada o perversa, sino que han contado con la colaboración de miles de voluntades ciegas. Pues Hanna, finalmente, gracias a ese único hilo que la conecta a lo más vivo de su pasado, supera su analfabetismo. Aprende a leer en el encierro e intenta un intercambio epistolar que fracasa, ya que a él no responde. Pero su aprendizaje apenas sirve al fin de conectarla con el muchacho, ya crecido, que se acerca a ella para asistirle. Ni siquiera en el juicio que se lleva a cabo entiende demasiado, lo que es aprovechado por las otras acusadas (que leen mejor) para cargar sobre ella sus responsabilidades y sus culpas. Nadie que entiende *algo* puede testificar contra sí misma.

Para Michael, esta incompreensión implicará el alejamiento definitivo de quien representara el despertar a la sexualidad y, por qué no, al amor -¿acaso no está pendiente de ella hasta el final?-. Aquello que lo llevó a especializarse en el derecho de las víctimas del holocausto, que lo metió de lleno en el dilema que implica ser una “buena persona” con los propios (buen padre, buen vecino, buen amigo) y sin embargo ser, al mismo tiempo, un criminal, no se desata. De hecho, él se reservó el dato de que ella era analfabeta. Al asistir al juicio, vacila sobre si revelar o no esta circunstancia, e incluso consulta el tema con un profesor que le pide que no cometa los mismos errores que la generación mayor cometió cuando se encontró con la implacabilidad del nazismo. Michael pretende ser hasta tal punto un buen ciudadano que, contra la regla que indica que el acusado debe tener la mejor defensa, obtura el punto que podría mitigar el castigo y volverlo más equitativo al distribuirlo entre todas las implicadas. Mal abogado, a costa de ser el buen ciudadano que clama por el castigo al nazismo. La valentía de Arendt, al subrayar que a Eichmann no se lo podía acusar más que de sus propios crímenes, no de todos los cometidos por el nazismo al haber hallado el chivo expiatorio, es pura cobardía de Michael, que transgrede una norma ética para satisfacer el afán de “corrección” por parte de la nación culpable. A Arendt la preocupaba que el Estado de Israel se fundara sobre una ética de la venganza; Michael prefiere evitar cualquier atenuación de un crimen aberrante para no mitigar el horror, aunque se cometa la injusticia contra la que previene Arendt. Esa superposición avasallante, esquiva al buen sentido, renuente a la lógica, no consigue resolverse diaporéticamente, como pedía el filósofo macedonio: Hanna sigue mostrando su obcecación.

«Los muertos, muertos están», llega a decir, palabras más, palabras menos. «Nada hay que pueda hacerse». Y, sin embargo, sí: el pasado puede rehacerse cada vez. La escandalosa contradicción llega a ser intolerable: la persona capaz de asistir, de conmoverse con el arte, de percibir el llamado de la piel de un joven anhelante de contacto afectivo, es incapaz de reconocer la atrocidad en la que participó. La aporía aristotélica: ser una buena persona y a la vez un mal ciudadano; o la kantiana: ser un demonio en la interioridad y a la vez un ciudadano obediente y eficaz, estallan en la cabeza y en el corazón de Michael.

Tampoco encuentra esa resolución en la hija de la mujer cuyo testimonio desgarrador sirvió en el juicio para condenar a Hanna: si la visita, muchos años después, es con la aspiración de que sabrá reconocer, en el gesto casi pueril de su antigua victimaria, las huellas sensibles de ese don de ayudar a los otros, de socorrer a cualquiera, no importa a quién. Pues, en efecto, esos dineros celosamente guardados por Hanna durante su cautiverio, no estaban destinados a nadie en particular; es «el muchacho» (apelativo con que Hanna subraya la ausencia de nombre *propio*, que era él pero que podía ser *cualquier* otro) el que sabrá el mejor destino para ellos. Pero la víctima no sabe reconocer a esa otra víctima cuyos pequeños ahorros, guardados en una vieja cajita de metal, se le tienden como una ofrenda llegada del más allá. El primer plano del rostro de la mujer revela unos ojos inexpresivos incapaces de ponderar el trasfondo de ese gesto inútil. El desprecio de esos billetes insignificantes, que contrastan con la opulencia de la casa en la que vive, quiere subrayar la legitimidad del rencor, aunque concede quedarse con la cajita. No por su conexión con la donante, sino con la infancia *propia*. La secreta expectativa de nuestro protagonista: de que las *mediaciones necesarias* que sirven para conectar los mundos entre sí y habilitar los pasajes entre sensibilidad y razón, se realicen, se ve doblemente frustrada. Los mundos permanecen ajenos y sordos entre sí, la sensibilidad queda petrificada, la razón naufraga en su intento por alcanzar la justicia. Cada cual permanece ensimismado, encerrado en sí mismo, no hay ventanas que conecten con el afuera, con los otros y sus razones, con los otros y su sensibilidad. Pero en lo que respecta a Hanna, esta desazón es aún más lacerante. Hasta el final, Michael espera que el largo cautiverio haya servido a la reflexión: sin embargo, los ojos petrificados de la mujer que conoció están lejos de revelarle alguna profundidad. Son apenas dos esferas celestes llenas de niebla. Por eso se retira desilusionado. En su cautiverio, y pese a haber aprendido a leer, ella sigue como ciega, sigue

sin ver. Su aprendizaje la conectó con aquel muchacho que le abrió una ventana a historias de aventuras, pero siguió sin conectarla con el mundo, con su lógica y su justicia. De ahí el suicidio, su “solución final”.

3. *La ceremonia*

La miopía o la incapacidad de leer una situación, a la que se agrega el tópico de la lucha de clases, es asimismo tema de *La ceremonia*, de Claude Chabrol. Como Hanna, Sophie, mucama de la familia Lelièvre, es analfabeta; su amiga Jeanne es en cambio una gran lectora, pero las claves de desciframiento de ese mundo libresco le son ajenas: desconoce tradiciones, autorías, criterios de selección. No ve más allá de la letra. Amparadas en el secreto, ambas recorren la enorme biblioteca de la familia en ausencia de esta, pero ese laberinto ilustrado les resulta extraño, imponente y mudo: la biblioteca no es más que un representante de la “alta cultura” que sirve para mostrarles que hay una parte del mundo al que no tienen acceso. No obstante, antes del final sangriento en que ese espacio es blanco de los disparos de escopeta de las dos mujeres —lo mismo que la familia Lelièvre en pleno—, hay ciertos merodeos por la zona de acumulación y resguardo de los libros. Primero, el de Sophie, que no se anima a entrar y evita limpiar ese cuarto de la casa, tal vez aterrorizada por lo que puedan contener los ejemplares cerrados (es significativo que nadie lea en la casa, pese a la profusión libresca). Luego, el de Jeanne, quien con un desenfado excesivo, entra a la habitación y se sirve un texto de Louis-Ferdinand Céline, el escritor más maldito de la literatura francesa del siglo XX, que redujo los horrores del antisemitismo al recuento desapegado, grotesco y despectivo que anticipa el título *Bagatelles pour une massacre* en 1937. No obstante, Jeanne toma el libro previo, *Voyage au bout de la nuit*, exclusivamente porque el apellido del autor coincide con el nombre de su madre.

Pero es la arquetípica ignorancia de clase de los Lelièvre la que en este caso los va a llevar al desenlace trágico: incapaces de leer el comportamiento humano, no solo no ven el odio contenido de la empleada estampado en su cara pétrea, sino que se empeñan en imaginar que el mundo carece de él. Es su alegre y despreocupada frivolidad, desatenta de los detalles y de los gestos que pueden indicar desprecio o insensibilidad —la que exige de Sophie la atención de la fiesta de cumpleaños de la hija de la familia, Melinda, que coincide con el mismo aniversario de la mucama a quien nunca se le

pregunta ningún dato (lo que, dicho sea de paso, mantiene a los patrones en la ignorancia del crimen previo de la muchacha) —, la que los va a llevar a la muerte. Si los estamentos a los que está vedado el acceso a la mínima instrucción son incapaces de acceder a la cultura escrita, o solamente la emplean para conocer intimidades y desencadenar chantajes a partir de las mismas como hace Jeanne al interceptar la correspondencia en la oficina de correos en la que trabaja, los representantes de la burguesía ignoran las fantasmagorías que habitan tras la mercancía a la vez que carecen de la habilidad de descifrar los sentimientos de los otros. La brecha entre los mundos es tal que entre ellos solo puede haber desacuerdo, incompatibilidad radical. Una frase del señor Lelièvre sintetiza magistralmente la distancia entre la alta cultura y la incultura en dos de sus manifestaciones: «Una no sabe leer y la otra lee demasiado».

No es otro el motivo en la obra de Jean Genet, cuyas protagonistas utilizan el término «ceremonia» para referirse al ritual sacrificial en que juegan alternativamente a ser la Señora y la Criada en los aposentos sagrados y prohibidos de la dueña de casa. La concepción ceremonial y la circularidad de las situaciones que quedan asociadas al ritual o al juego es la característica dominante del Teatro del Absurdo, formulación dramática que alcanzó su apogeo durante la segunda posguerra. Así como la lengua francesa dio cobijo a tales alternativas escénicas (son notables los casos de Eugene Ionesco, dramaturgo rumano que escribía en francés, y de Samuel Beckett, escritor irlandés que empleó el francés tanto en teatro como en novela), el marginal Genet despliega en ella las estrategias con las que pone en escena las figuras que integran la crónica roja de los diarios, tales las hermanas Papin convocadas por *Les bonnes*¹¹.

La ceremonia es pues la trasposición simbólica de la relación ama-criada en la que, a través de un fascinante intercambio de máscaras y juego de

11 Aunque Francia fue espacio privilegiado para el desarrollo del Teatro del Absurdo, que se expande luego por la zona anglófona, hay obras próximas al género en América Latina que resultan previas a su eclosión europea. En esa línea se ubica *Falsa alarma* de Virgilio Piñera, quien ya con *Electra Garrigó* (1942) se había anticipado a la otra vertiente que desarrolló el teatro francés por esos años, la de reactualización de obras clásicas como la practican Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Jean Anouilh. En Estados Unidos, entre los 50 y los 60, esas formulaciones ofrecen sus mejores productos con Albee, Edward. *Who's afraid of Virginia Woolf?* Estados Unidos: Broadway - Billy Rose Theatre, 1962. Teatro. Obra llevada al cine por Mike Nichols, insiste en el papel del juego como articulador de una obra sostenida en la crueldad de las relaciones humanas.

espejos, las protagonistas proyectan su amor-odio a la Señora y la repulsa hacia su propia condición: «Quisiera ayudarte. Quisiera consolarte, pero sé que te doy asco. Te repugno. Y lo sé porque tú me das asco. Quererse en la repugnancia no es quererse»¹². Genet muestra, a través del juego aparentemente inocente, pero en verdad severamente vengativo de las sirvientas, las ambigüedades y contradicciones que inhiben las posibilidades de entendimiento o de “consenso” entre las clases; los secretos y artilugios que circulan al interior de lo que se veda; las identificaciones y rechazos que signan las relaciones entre los estamentos. Genet atribuye al mundo señorial la misma incapacidad que tiene la familia Lelièvre de leer las huellas del resentimiento en las criadas. Como en la película de Chabrol, los dos mundos sociales son irreductibles; las criadas fracasan en su intento de dar muerte a la señora y de enviar a la cárcel al amante de esta, y son a la vez las víctimas de su propio juego.

Los aspectos de *Las criadas* que repercuten en *La ceremonia* no se limitan a la escenificación ni al carácter reiterativo de la conducta, ya declarado en la elección del título. El papel del ama se reproduce casi sin fisuras, de modo que a la señora Lelièvre se le puede aplicar la caracterización que le adosa Jean-Paul Sartre a la patrona de *Les bonnes*: «Con relación a las dos sirvientas, la señora representa la indiferencia despiadada. No es que las desprecie o las maltrate: *es buena*. Encarna el Bien social y la Buena Conciencia y los sentimientos ambivalentes que las sirvientas experimentan por ella manifiestan los que Genet experimenta con respecto al Bien»¹³. La extrema cortesía de la señora, que deja una nota de pedido – inútil, para la analfabeta – rebosante de consideración («Por favor, ¿podría plancharme el *tailleur?*») se vuelve agresiva por el mismo soporte del papel que Sophie no logra descifrar. Casualmente la recoge del piso la joven Melinda y la lee en voz alta, lo que si resuelve la amenaza inmediata de la situación no atenúa la incomunicación persistente. La hija es la gran decodificadora: provista de un saber mecánico – acaso intuitivo, pero que le otorga cierta independencia de movimientos –, auxilia a Jeanne con su Citroën vetusto y mísero, lee la revista femenina que trae un test absurdo para entablar un diálogo con Sophie en la soledad de la mansión y descubre que los

12 Genet, Jean. *Las criadas*. Madrid: Alianza, 1983. Impreso, p. 52.

13 Sartre, Jean-Paul. *San Genet, ¿comediante o mártir?* Buenos Aires: Losada, 2003. Impreso, p. 714.

anteojos de la mucama son lentes de sol que subrayan lo mismo que ella se empeñaba en disimular.

La señora, dirá Sartre, es relativa respecto de su marido y absoluta en relación con las criadas. La señora Lelièvre está menos adosada a su esposo, pero lleva las de ganar tanto ante Sophie como ante Jeanne, quien sigue resentida por un episodio contingente de la juventud de ambas, cuando la belleza de la mujer — interpretada en el filme por la deslumbrante Jacqueline Bisset — la opacó. Pero la mayor originalidad que encuentra Sartre en Genet y que se replica en la película de Chabrol, es que las criadas sean dos. En *La ceremonia*, esa dualidad del disfavor las homologa al sustraerles cualquier carisma¹⁴. Hay al menos dos escenas — previas a la masacre final — en que la ausencia de empatía de las mujeres aparece desbocada: una es la selección depravada de prendas para la caridad que llevan a cabo en la casa de una de las benefactoras, a quien le reprochan que entregue trapos inservibles. Otra es la referencia que hace Jeanne al pasado de Sophie, que conoce por su frecuentación de las notas policiales y las revistas amarillistas (el mismo espacio en que se difundieron los pormenores del caso Papin que informan a Genet).

Jeanne es una chantajista uniforme que no se vale del recurso únicamente para acicatear a los burgueses. Cuando invita a Sophie a su casa expone las crónicas en que se ventiló su responsabilidad en la muerte del padre inválido. Sophie, lejos de sentirse infamada — de hecho, adquirirá esa estrategia del chantaje para acosar a la hija de la patrona cuando esta descubra el analfabetismo —, fortalece la intimidad con la empleada de correos que le revela que dejó morir a su hija deficiente. La solidaridad entre humillados y ofendidos, que Genet sabe imposible, se convierte en alianza momentánea para una venganza demencial. Estamos otra vez en terreno sartreano, ya que no se trata solamente de la lectura a la que somete a Genet sino asimismo de su propio drama *À huis-clos*, cuya representación exhibe un infierno sin la escenografía escatológica del cristianismo, pero con el horror persistente de encontrarse con aquellos que conocen el pasado de sus interlocutores. “El infierno son los otros”. El infierno de Sophie revelado por Jeanne, el mismo infierno de Jeanne confesado ante Sophie, no pueden promover sino un desenlace radical. Chabrol, ni falta hace subrayarlo, no

14 Antín, Eduardo “Quintín”. “Tiempo de asesinas”. *El amante. Cine*. Año V, no 53, 1996, pp. 4-5. Impreso, p. 4.

nos entrega un Genet puro en su carácter descarnado sino un Genet filtrado por la filosofía sartreana.

Es Sartre quien insiste en que «el resentimiento irrealiza»¹⁵. Por eso la escena final se vuelve tan insólita. La liquidación de toda la familia en el contexto de la ópera bufa —están asistiendo a una transmisión de *Don Giovanni* de Mozart; y acaso más que los libros sea la música rococó la representación extrema de la “alta cultura”, con sus ambientaciones sobresaturadas que rozan el *vaudeville* y sus armonías perfectas— no descarta la antonomasia: los escopetazos persistentes, que vuelven sobre los ya muertos y se encaran igualmente contra los objetos inanimados que representan el exceso de posesiones, asumen un tableteo de ametralladora. Jeanne y Sophie actúan como un grupo comando y se han vuelto intercambiables: la sosegada mucama es quien tiene la idea de acometer armada y la desenfadada empleada de correos se pliega al balé enloquecido que no esquivo el enchastre de la cama matrimonial.

Así, el documental urbano que marcó la llegada de Sophie a la casa con un televisor antiguo en que se sucedían escenas de manifestaciones a las cuales se sobreimprimía una cita de Vauvenargues, se cierra con una manifestación que opta por un pronunciamiento interior y feroz que, mediante la ejecución de una familia individual, pretende arrasar el sistema social impugnado. La mención de un moralista como Vauvenargues, en una serie francesa que cuenta con representantes como La Rochefoucauld, conduce sagazmente hacia la tesis lukacsiana de *El asalto a la razón*: si en el carácter extremo del idealismo alemán había que buscar el origen remoto de la sinrazón del Nacionalsocialismo, en la moralización francesa que no trepidó en convertirse en género pontificador hay que identificar el punto de partida de la reacción que conduce a las hermanas a Papin, a Genet, a Sartre y a esta ordalía final en que todos ellos son fusilados en una biblioteca de la cual, espantosamente, se ha rescatado a Céline.

15 Op. cit. *San Genet, ¿comediante o mártir?*, p. 719.

4. Saber leer, saber ver

La evocación, en el título de este trabajo, de la novela *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, constituye un primer indicio de lo que nos propusimos: partir del análisis de dos filmes — *El lector* de Stephen Daldry y *La ceremonia* de Claude Chabrol— para mostrar las consecuencias de una ceguera empedernida que puede convertirse en azote universal. No la ceguera que consiste en no ver con los ojos (en la literatura y el cine abundan los ciegos que ven mejor que cualquier mortal: Homero, Zatōichi, Frank Slade de *Perfume de mujer* y tantos otros), sino aquella que atañe a no poder comprender una situación. La *subtilitas intelligendi*, la agudeza para la captación de los matices, para la comprensión de la totalidad y para la intelección, no de la letra, sino del *espíritu* de la letra — que para la hermenéutica moderna llega a convertirse en el momento fundamental de la interpretación, sobreponiéndose al momento explicativo (*subtilitas explicandi*) y al aplicativo (*subtilitas applicandi*)— es una habilidad que solo acompaña al hermeneuta sutil. Como en la novela de Saramago, las películas escogidas muestran que el mal no hace distinciones entre clases. Puede afectar tanto a la mujer solitaria y analfabeta como a la familia bien acomodada: el flagelo ignora el origen social de las personas, su capacidad de proliferación trasciende fronteras invisibles a los ojos. Pero lo que realmente estremece son sus efectos. No solo los que componen una tragedia individual o familiar sino los que desencadenan tragedias colectivas, aquellas de las que tanto cuesta reponerse, aquellas a las que siempre se puede retornar. O cuyo *retorno* la Historia de los pueblos verá asegurado si la ceguera no se trastrueca en visión, si la lectura no se atreve a la epifanía.

5. Conclusión

Hemos visto a través de dos películas, *El lector* de Stephen Daldry y *La ceremonia* de Claude Chabrol, cómo la incapacidad de leer, esto es, de comprender una situación, de articular mundos distintos (mundo proletario—mundo burgués, mundo iletrado—mundo de la alta cultura, mundo real—mundo literario), de ir más allá de lo que se presenta ante los ojos, conduce a la muerte individual y a la realización involuntaria, de parte de los ciegos, de proyectos políticos que llevan tanto a la lucha de clases como al genocidio. La sutileza de ambos filmes consiste en no

cargar excesivamente sobre la voluntad de sus protagonistas el horror de los respectivos desenlaces. No es sólo desde el punto de vista ético que se abordan estas cuestiones, sino desde un punto de vista que es epistemológico y, fundamentalmente, político. Como enseña Aristóteles en *Política*, el *zoon politikon* es un animal hablante que articula discursos para hacer legible una situación, para distinguir entre lo justo y lo injusto. Saber leer no es entonces, simplemente, saber deletrear, aunque ese sea el comienzo necesario. Saber leer es poder “ver” (no por casualidad, los libros escritos que inspiran ambos filmes se trasponen a un registro visual) lo que está más allá de lo que pasa delante de los ojos. Incluso es poder ver aquello que está delante de los ojos (como la carta robada del cuento de Poe) y que, por evidente, paradójicamente, no puede ser reconocido sino para un lector perspicaz.

Lo que ambos filmes nos dejan, en su relación con otros textos de la tradición filosófica y literaria que se han enlazado en el análisis, es que saber leer es poder establecer mediaciones y articulaciones entre planos de realidad. No solamente conectar signos escritos con significados. La imposibilidad de establecer mediaciones no solo mantiene inconexas las diferentes esferas de realización de la vida, sino que incapacita a las diferentes facultades humanas a trabajar en conjunto: en el personaje de la película de Daldry, la sensibilidad y la fantasía se muestran ajenas a una razón que le habría procurado “ojos” para leer la emergencia del nazismo y sus modos de instrumentalización (que es servirse de sus ciegos), en cambio, en la culta y autocomplaciente familia Lelièvre, la razón se muestra insensible a los detalles y al sufrimiento de las criadas, incapaces, a su vez, de penetrar el secreto de los libros, a los que disparan con saña, al igual que a la familia cuyo apellido lleva las letras de su oprobio y de su vergüenza (le livre), provocando el desenlace final. La cerrazón que impide la comprensión de la lógica del mundo “real” –lógica que se desenvuelve a espaldas de los personajes como un destino ciego–, debida a la incapacidad de leer los signos como claves del mundo presente, se vuelve trágica. Ambos filmes muestran, pues, los efectos de la imposibilidad de comprender, la brecha comunicativa que hace a la ceguera del humano y la inconmensurabilidad de sus mundos respectivos. Al poner a la vista los déficits y desvíos que obturan la visión, ambos filmes nos convierten a la vez en lectores agudos, capaces de reconocer aquellos resortes que animaron algunos de los momentos más oscuros de nuestra historia.

6. Bibliografía

Albee, Edward. *Who's afraid of Virginia Woolf?* Estados Unidos: Broadway - Billy Rose Theatre, 1962. Teatro.

Antín, Eduardo "Quintín". "Tiempo de asesinas". *El amante. Cine*. Año V, no 53, 1996, pp. 4-5. Impreso.

Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003. Impreso.

Esslin, Martin. *The Theater of the Absurd*. New York, Anchor Books, 1961. Impreso.

Genet, Jean. *Las criadas*. Madrid: Alianza, 1983. Impreso.

Foucault, Michel. *Nietzsche, Marx, Freud*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1965. Impreso.

Hobbes, Thomas. *Leviatán*. México D.F.: FCE. Impreso.

Lukács, György. *El asalto a la razón*. México, Grijalbo, 1969. Impreso.

Platón. *La República*. Buenos Aires: Eudeba, 1988. Impreso.

Rancière, Jacques. "Ventana sobre calle". *Los bordes de la ficción*. Buenos Aires: Edhasa, 2019, pp. 47-58. Impreso.

Sartre, Jean-Paul. *San Genet, ¿comediante o mártir?* Buenos Aires: Losada, 2003. Impreso.

Schlink, Bernhard. *El lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997. Impreso.

7. Filmografía

El lector. Dir. Stephen Daldry. Estados Unidos y Alemania: The Weinstein Company, 2008. Cine.

La ceremonia. Dir. Claude Chabrol. Francia y Alemania: Argentina Video Home, MK2 Diffusion et al., 1995. Cine.