

## Comunicaciones

**Área temática de las jornadas:** “Traducción” y transposiciones en las artes visuales y dramáticas, el cine y la literatura

### **Las representaciones de la otredad en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago y *Blindness* de Fernando Meirelles**

**María Victoria Ferrara**

victoriaferrara62@gmail.com

**Universidad Nacional de La Rioja  
Cátedra Libre José Saramago, UNC**

**Resumen:** Este trabajo propone un análisis comparativo entre la novela *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago y la película *Blindness* dirigida por Fernando Meirelles; focalizado en la representación del otro y poniendo especial atención a los *estereotipantes*, de acuerdo con Stuart Hall y a sus ideas desarrolladas en *El espectáculo del otro*, *El trabajo de la representación* y *Occidente y el resto: discurso y poder*. El objetivo es examinar los modos de representación del otro —como práctica significativa continua— y sus consecuencias discursivas, en tanto actúan como rectores de cada discurso, dado que comprometen sentimientos, actitudes, emociones, así como también, de acuerdo con el crítico jamaicano, estabilizan miedos y ansiedades. De esta manera, comprobar la existencia de diferencias radicales entre las dos producciones. El escritor portugués es capaz de dejar de lado el estereotipo racial a la hora de configurar sus personajes, alcanzando una representación del otro más plural, no tanto universal como más bien occidental, que le permite una meditación profunda de la dimensión humana; mientras que en el film se recrudecen los estereotipos raciales propios del imaginario occidental que, naturalizados en su normalidad a la manera foucaultiana, vehiculizan una forma de poder hegemónica y discursiva que funciona tanto a través de la cultura, la producción de conocimiento, la imagen y la representación, como a través de otros medios. *Blindness* a través de *estereotipar* invita, de acuerdo con nuestra hipótesis, a la hipnosis propia del cine comercial, evitando la provocación a la reflexión crítica tal como lo hace, por su parte, el *Ensayo sobre la ceguera*.

**Palabras clave:** Otredad- estereotipar- Saramago- cine- Stuart Hall

#### **Abstract**

This paper proposes a comparative analysis between José Saramago's novel *Blindness* and Fernando Meirelles's film *Blindness*. Major focus is cast on the representation of the other and special attention is paid to the "stereotypes", according to Stuart Hall, as well as to his ideas developed in "The Spectacle of the Other", "The Work of Representation", and "The West and the Other: Discourse and Power". The aim of this paper is to examine both the ways the other is represented, as in a significant continuous practice, and the discursive consequences of using these ways, since they work as directives in every discourse; not only because they involve feelings, attitudes and emotions but because, as the Jamaican critic claims, they calm fears and anxiety. And finally, in this manner, via this examination, the existence of radical differences between the two productions will be confirmed. On the one hand, when shaping his characters, the Portuguese writer is capable

M. V. Ferrara: “La representación de la otredad...”

of abandoning every racial stereotype in order to achieve a more plural (not that universal but occidental) representation of the other which allows a profound meditation on the human dimension. On the other hand, in the film, Meirelles exacerbates these racial stereotypes which are representative of the occidental imaginary and that due to being naturalized in their normalcy in a Foucauldian way, transmit a hegemonic and discursive form of power which functions through culture, knowledge production, images, representations and even more means. By "stereotyping", based on our hypothesis, Meirelles's *Blindness* invites you to the typical hypnosis of commercial films without provoking critical thinking as it is, in turn, the case in Saramago's novel.

**Key words:** otherness- stereotyping- Saramago- film- Stuart Hall.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución– No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

Este trabajo propone un análisis comparativo entre la novela *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago y la película *Blindness* dirigida por Fernando Meirelles; está focalizado en la representación del otro y se presta especial atención a los *estereotipantes* de acuerdo con Stuart Hall, y a sus ideas desarrolladas en tres artículos: *The Rest and the West. Discourse and Power*, *El espectáculo del otro* y *El trabajo de la representación y Occidente y el resto: discurso y poder*.

El objetivo es examinar los modos de representación del otro, en tanto representación se entiende como el proceso que llevan a cabo los integrantes de una cultura al usar el lenguaje (verbal y no verbal) para producir sentido. Teniendo en cuenta, a su vez, la advertencia que hace Stuart Hall con respecto a que “las cosas —objetos, personas, eventos del mundo— no tienen por ellos mismos ningún sentido fijo, final o verdadero. Somos nosotros —dentro de las culturas humanas— los que hacemos que las cosas signifiquen, los que significamos” (1997, 42). Por ende, se ha de indagar la representación de la alteridad como práctica significativa continua y se analizarán sus consecuencias discursivas, en tanto actúan como rectores de cada discurso, dado que comprometen sentimientos, actitudes, emociones, así como también, de acuerdo con el crítico jamaicano, estabilizan miedos y ansiedades.

De esta manera, se podrá comprobar la existencia de diferencias radicales entre las dos producciones: una novela en la que la representación del otro posibilita a sus lectores una amplitud de significación y una película que compromete a la misma en cierto sentido fijo, final. El escritor portugués es capaz de dejar de lado el estereotipo racial a la hora de configurar sus personajes, alcanzando una representación del otro más plural, no tanto universal como más bien occidental, que le permite una meditación profunda de la dimensión humana; mientras que en el film se recrudecen los estereotipos raciales propios del imaginario occidental que, naturalizados en su normalidad a la manera foucaultiana, vehiculizan una forma de poder hegemónica y discursiva que funciona tanto a través de la cultura, la producción de conocimiento, la imagen y la representación, como a través de otros medios.

*Blindness* al *estereotipar* invita, de acuerdo con nuestra hipótesis, a la hipnosis propia del cine comercial, evitando la provocación a la reflexión crítica tal como lo hace, por su parte, el *Ensayo sobre la ceguera*.

### ***Ensayo sobre la ceguera***

José Saramago publica *Ensayo sobre la ceguera* en el año 1995, novela que inicia el segundo período de la narrativa del autor, que se caracteriza por referencias geográfico-históricas inespecíficas y el empleo del recurso de la alegoría como estrategia general de escritura. Miguel Koleff refiere que el propio Saramago propone la lectura de su obra actual a partir de dos trilogías significativas: una conformada por *Ensayo sobre la Ceguera* (1995), *Todos los nombres* (1997) y *La Caverna* (2000), y la otra iniciada con *Todos los nombres*, junto a *El hombre duplicado* (2002) y *Ensayo sobre la Lucidez* (2004). Según palabras del investigador:

Ambas trilogías focalizan en importantes preocupaciones del autor en relación con el mundo en que vivimos. La primera pone de manifiesto su pensamiento e ideología de cara a la realidad; la segunda, una preocupación que le aflige desde hace algún tiempo: el problema de la identidad en conjunción con el de la alteridad (25).

Desde el objetivo lector que nos convoca en este trabajo, *Ensayo sobre la ceguera* también puede incluirse en la segunda trilogía o podríamos afirmar que ambas trilogías tratan los dos temas propuestos por Koleff.

Consideramos que, en esta novela, a través de la palabra, el Nobel portugués crea un mundo ficcional que escapa a la localización espaciotemporal y se construye a partir de una epidemia de ceguera blanca, con la intención de producir un sentido determinado: “decir lo que, para el autor, es el mundo, la vida que estamos viviendo” (Gómez Aguilera 343); apelando al *cuento filosófico*<sup>1</sup> como género para problematizar la condición humana de todos los tiempos.

En este mundo que estamos viviendo, para el escritor lusitano el sujeto pierde, por un lado, su lugar, su unidad (el *centramiento* del hombre cartesiano, tal como lo expresa Stuart Hall) y por el otro, la capacidad de razonar y pensar. Para poder expresar esta idea del sujeto en el mundo, los personajes de *Ensayo sobre la ceguera* son puestos al límite. Límite que los lleva a reflexionar sobre su posicionamiento frente al mundo, y los convoca a establecer relaciones con el otro y rescatar su identidad.

La estructura arquitectónica de la novela, que reposa en el abandono de las determinaciones espacio temporales de la historia y de las descripciones físicas de los personajes, solo describe sus acciones y preocupaciones íntimas, le permite a José Saramago trascender todo determinismo racial o nacional de los mismos en procura de dar respuestas a su preocupación por el hombre en su totalidad:

En el fondo, es una preocupación mía: ¿quién es el otro? Pero no la identidad mía, o la identidad de un personaje determinado, sino, sobre todo, la pregunta para la cual no encontraremos nunca una respuesta, o una respuesta que sea satisfactoria: ¿quién es el otro? La respuesta es sencilla: el otro eres tú y yo soy tu otro, pero eso de decir ‘el otro eres tú’ no es nada, es una palabra más entre tantas. Entonces, la pregunta acerca de quién es el otro, a lo mejor no tiene respuesta, si no sabemos ni siquiera quiénes somos, ¿cómo vamos a poder saber ahora quién es el otro? De todos modos, el tema está ahí y, por lo tanto, es algo que me preocupa (Halperin 66-67).

Para universalizar, para desenraizar<sup>2</sup> a sus personajes, José Saramago recurre a, por lo menos, tres estrategias narrativas. Sitúa a sus personajes actuando en una ciudad cualquiera, sin referencias determinadas, no les da nombre y no los describe físicamente.

En lo que respecta a la ciudad, se reconocen ciertos espacios: calles, edificios, casas, consultorios, supermercados, ministerios, una iglesia y el manicomio, entre otros; no se usa un topónimo ni se la localiza geográficamente. Las someras descripciones espaciales y ciertas actividades que se dan en ella permiten encasillar sus rasgos dentro de las representaciones de *ciudad moderna* y, en general, se le adjudica el mote de *occidental*.

A su vez, todos los personajes, individuales y colectivos, no llevan nombre propio, sino que son designados a través de perífrasis que aluden a sus profesiones (“el médico”); a su vinculación con otro (“la mujer del médico”, “la mujer del primer ciego”); o a alguna característica, tanto sea con relación al desarrollo de la acción (“el primer ciego”) o a una nota física (“el niño estrábico”) o a algún accesorio (“la chica de las gafas oscuras”, “el viejo de la venda negra”).

Este recurso permite que los protagonistas se tornen representativos de toda la sociedad. José Saramago ya había hecho referencia en *Manual de pintura y caligrafía* que “escribir un nombre es inmovilizar a la persona, o personaje, en un momento determinado, y por lo tanto ‘darlo desfigurado” (Ferrara 51); y en sus *Cuadernos de Lanzarote*, refiriéndose a la obra objeto de análisis, completa esta opinión confesando que

---

<sup>1</sup> “Me senté a trabajar en el *Ensayo sobre la ceguera*, ensayo que no es ensayo, novela que quizá no lo sea, una alegoría, un cuento ‘filosófico’, si este fin de siglo necesita de tales cosas” (Saramago, *Cuadernos*, 283).

<sup>2</sup> Término utilizado por Beatriz Berrini en *Ler Saramago. O romance* (11).

no ha de poner nombres porque no quiere tener “que llevar de la mano estas sombras a las que llamamos personajes, inventarles vidas y prepararles destinos” (118). En la novela misma, en boca de su protagonista femenina, expresa: “Uno hizo una pausa, parecía que iba a dar su nombre, pero lo que dijo fue, Soy policía, y la mujer del médico pensó, No ha dicho cómo se llama, seguro que sabe que aquí no tiene importancia” (Saramago, *Ensayo*, 2000, 74). Y finalmente, desplaza la identificación nominal hacia la identidad vocal: “los ciegos no necesitan nombre, yo soy esta voz que tengo” (Saramago, *Ensayo*, 2000, 330).

Por último, los ocho protagonistas, y también el resto de los personajes, carecen de descripciones físicas que permitan reconstruir un retrato de sus fisonomías o que aludan a su raza o su nacionalidad. Salvo el estrabismo del niño, la vejez aludida por una calvicie blanca del “viejo de la venda negra” y la belleza de “la mujer del médico” y de “la chica de las gafas oscuras”: “bonitos dientes, y sabía cómo mostrarlos” (Saramago, *Ensayo*, 2000, 33), no hay otra mención a sus cualidades anatómicas. Todos ellos pueden ser cualesquiera, pueden ser nosotros. Dentro del relato, no hay ningún tipo de discriminación o preferencia con respecto a lo físico a la hora de conformar el grupo de ciegos liderado por la mujer del médico; ninguno de ellos ve, sus cuerpos están al amparo de la ceguera.

Los modos de representación del otro, como práctica significativa continua, en la novela saramaguiana comprometen ante todo sentimientos, actitudes, emociones, que, de acuerdo con el crítico jamaicano, estabilizan miedos y ansiedades. De tal manera lo hacen que, a medida que se suceden los hechos, los personajes van mezclándose indistintamente: los que ven y los que corren peligro de quedarse ciegos; el ladrón, su víctima y los policías; el médico y sus pacientes; la prostituta, su cliente y la empleada del hotel; y, por último, el viejo y el chico. Los grupos van constituyéndose en los otros por sus acciones: así se distinguen los guiados por “la mujer del médico”; los dirigentes del gobierno militar, las personas sometidas al régimen, los vándalos inescrupulosos comandados por “el jefe de los ciegos opresores” de “voz grosera y áspera” (Saramago, *Ensayo*, 2000, 169), como único rasgo físico, que por poseer un arma logra a través de la coacción controlar los recursos y someter a los demás en el manicomio.

Tres estrategias que perfilan personajes que no nos dan pautas específicas de su apariencia física ni datos de su origen racial, ni de su nacionalidad; está en los lectores, a partir de su propio imaginario, construir la fisonomía de estos. Saramago no se atiene más que a su objetivo de escribir una alegoría, con sus connotaciones innatas de lo universal, de lo que hoy vive y experimenta la humanidad en un mundo que, según sus propias palabras, “necesita una forma distinta de entender las relaciones humanas y eso es lo que llamo la insurrección ética. Uno tiene que plantearse: ¿Qué estoy haciendo yo en este mundo? La idea del respeto al otro como parte de la propia conciencia, podría cambiar algo en el mundo” (*Antes*, 2000, 15).

### **Blindness de Fernando Meirelles**

Partiendo de la idea de Stuart Hall, que la representación cultural delimita identidades colectivas a través de imágenes, ritos y múltiples dispositivos simbólicos, que enuncian diferencias y las confirman en la medida que inducen prácticas sociales, quisiéramos plantear cómo el discurso racial<sup>3</sup> emerge en *Blindness* de Fernando Meirelles, tal vez muy a pesar suyo, a la hora de traducir al lenguaje audiovisual las tres

---

<sup>3</sup> Entendemos como *discurso* la definición que da Stuart Hall de acuerdo con las ideas de Michel Foucault: “el discurso como un sistema de representaciones... un conjunto de aserciones que permiten a un lenguaje hablar —un modo de representar el conocimiento sobre— un tópico particular [en nuestro caso el racial] en un momento histórico particular” (1997, 28-29).

estrategias que utiliza José Saramago para despejar a sus lectores de toda identificación personal, contextual, que le impida una reflexión más abarcadora de la condición humana.

La película, estrenada en el año 2008, con tintes de cinta apocalíptica y una poco convencional puesta en escena se vale del constante uso de desenfoces y tomas confusas durante el desarrollo de la cinta, para mostrar la inquietante y desoladora atmósfera, como si los espectadores vieran de la misma manera cómo los protagonistas perciben la realidad. Por otra parte, tal como lo ha manifestado el mismo director, ha sido filmada en varias ciudades para dar el efecto de *ciudad moderna* y *occidental* propuesta por la novela. San Pablo, Toronto y Montevideo fueron las elegidas y los espectadores de esta *pintura citadina* son los encargados de la decodificación y, compartiendo los códigos propios de lo occidental, estereotipan la misma en cuanto “el modelo, el prototipo, y la medida del progreso social” (Hall, 1992, 101).

Los personajes nunca se nombran entre sí y, con la ausencia de un narrador en gran parte del film, las paráfrasis antes mencionadas se pierden en el discurso audiovisual. Si bien estas surgen en la caracterización de los actores, pierden la fuerza identitaria que tienen en la obra literaria. Tengamos en cuenta que todo nombre propio constituye uno de los objetos culturales más poderosos en las culturas humanas. Usualmente es producto de un proceso de selección muy cuidadoso pues, en general, es para toda la vida y afecta normas legales que garantizan la identidad personal, familiar y social. En nuestro análisis, lo más importante para agregar es su componente estético, que en la novela adquiere relevancia tanto en sí mismo como en la sintagmática en la que se inserta cada forma de nominar un personaje con las relaciones establecidas con los otros (el ejemplo más paradigmático cuando se establece la relación matrimonial: la mujer del médico, la mujer del primer ciego). En cambio, en la película, lo que va a asumir esa fuerza será la nota racial de los actores que interpretan a los personajes. Con la intención de universalizarlos, descontextualizarlos, Meirelles recurre a otro tipo de recursos que derivarán en nuevas posibilidades expresivas.

Una mixtura de razas elige el director brasileño para dar la idea de humanidad. La estrategia cosmopolita, a nuestro entender, es buena; pero, lamentablemente, encasilla los sentimientos, actitudes, emociones, miedos y ansiedades de cada uno de ellos en “un simple molde de cartón varias características han colapsado en una figura simplificada que reemplaza o representa la esencia de la gente; esto es estereotipar” (Hall, 1992, 93).

Los ocho protagonistas que conforman el grupo inicial de ciegos están interpretados por actores de diferente origen racial, distinción que como se ha dicho no está en la novela del Nobel portugués y en la película configuran una nueva clasificación de estos: una pareja de blancos, una de negro y latina, y una de japoneses<sup>4</sup>:

- Los blancos son los líderes del grupo: “el médico”, con su saber académico y su racionalidad operativa y “la mujer del médico”, con su equilibrio y responsabilidad ante el otro.

---

<sup>4</sup> Desde una concepción más biológica que antropológica, utilizamos el término etnia más que el de raza. Y, a su vez, adherimos a la postura antropológica de la imposibilidad de diferenciar los individuos de las sociedades por su etnia o raza; salvo la discriminación política o los prejuicios estereotipantes de la opinión vulgar o la constitución de estos como ideología. Ningún lugar en las ciencias le incumbe ya a la monserga de la etnicidad, más allá de la ficción folclórica, a la que, no obstante, debemos concederle todo el valor que tiene, pero sabiendo lo que es. Dado que el fragor de las masacres en nombre de la raza, la etnia y la nación aún resonará, lamentablemente, en el campo de las guerras y los negocios, durante demasiado tiempo, al menos intelectualmente desenmascaremos su falta de fundamento (Gómez García). Nuestra distinción de los actores en términos de identidades étnicas responde a los tipos más comúnmente estereotipados de acuerdo con la coloración distinta en la piel (“razas” blanca, negra o amarilla) en la cultura occidental. Haciendo la distinción dentro de las no blancas, de la mestiza propia de Latinoamérica a la que identificamos como latina.

- El negro identificado como “el viejo de la venda negra” se perfila como el bueno, solitario y necesitado de protección; para él está la latina, “la chica de gafas oscuras”, que, habiendo sido prostituta, encamina sus instintos maternos en “el niño estrábico”, indefenso y obediente como cualquier niño blanco y, dotada de una exótica belleza, encamina los sexuales en su relación casual con el médico y luego formaliza con “el viejo de la venda negra”.
- La pareja japonesa (“el primer ciego” y “la mujer del primer ciego”) se distinguen especialmente en cuanto al desengaño amoroso entre sus integrantes y el intento de continuidad de ciertas tradiciones culturales basadas en el sometimiento del hombre sobre la mujer.
- “El jefe de los ciegos opresores” está interpretado por un actor latino, mexicano, caracterizado como vándalo, violento, violador e irracional.

### Personajes de la novela y de la película

Establecidas en forma general las diferencias entre la novela y su adaptación fílmica, a los fines de confirmar nuestra hipótesis de trabajo, nos detendremos en la descripción de cada pareja, y, a su vez, de cada integrante de esta, dada por uno y otro discurso, para relacionarlas luego con las ideas de Stuart Hall sobre el concepto de estereotipo.

Acudiendo al auxilio del *Diccionario de personajes saramaguianos* (2008), publicado por la Cátedra Libre José Saramago<sup>5</sup>, realizaremos a continuación el análisis comparativo entre novela y película. En el mismo diccionario encontramos la descripción pormenorizada de los integrantes del mundo ficcional del *Ensayo sobre la ceguera*, en las que no hay ninguna referencia racial de los personajes. Entonces, estas notas nos permiten corroborar el discurso discriminatorio, en el momento en que son reducidas, exageradas y simplificadas, fijadas sin cambios o desarrollos en la pertenencia racial o nacional de los actores de *Blindness*; el estereotipo se hace presente en tanto y en cuanto “la estereotipación reduce, esencializa, naturaliza y fija la diferencia” (Hall, 2013, 430).

La pareja blanca, “el médico” y “la mujer del médico”, está interpretada por los actores estadounidenses Mark Ruffalo y Julianne Moore<sup>6</sup>. Ambos conocidos no solo por

---

<sup>5</sup> La Cátedra Libre José Saramago radicada desde el año 2014, por Resolución del Consejo Directivo 393/2014, en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, a cargo del Dr. Miguel Koleff, funciona en red con otras universidades de la misma ciudad, del país y del mundo, está dedicada a estudiar la obra del escritor portugués José Saramago. Fue creada en el seno de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Católica de Córdoba por Res. Rectoral 887 en noviembre de 2007, otorgándole entidad académica a las actividades de docencia, investigación y proyección social que el Equipo Saramaguiano de Investigación en Teoría y Crítica Literarias venía realizando desde el año 2002. El escritor portugués en cuestión —Premio Nobel de Literatura 1998— ha sido una de las voces más incisivas en el horizonte histórico-social del siglo XX y del entrado siglo XXI al denunciar la expansión de un neoliberalismo feroz que crea hondas desigualdades y mayor exclusión en el mundo contemporáneo, las formas del horror y la violencia que perpetúa la fe religiosa encarnada en la idea de un «factor Dios» y la potenciación de las fuerzas de des-humanización que conspiran contra la dignidad humana y el derecho a la libertad y a la paz.

La Cátedra Libre José Saramago pretende operar intelectivamente sobre la obra del escritor José Saramago para articular una reflexión literaria y política enmarcada en la discusión sobre el lenguaje, la interculturalidad y los derechos humanos, persiguiendo los siguientes objetivos: fortalecer y sistematizar la dimensión ético-política presente en la obra ficcional y ensayística de José Saramago; explorar las potencialidades significativas de los textos saramaguianos a partir del marco teórico elegido; potenciar los procedimientos heurísticos de análisis literario desde la mirada de universitarios latinoamericanos en un aquí y ahora.

<sup>6</sup> Recomendamos buscar en la web fotografías de los actores para corroborar las características físicas que hemos de mencionar de los mismos.

sus aptitudes actorales sino, también, por sus cualidades físicas que responden a los cánones estéticos del mundo del espectáculo hollywoodense.

A continuación, transcribimos las descripciones de ambos personajes, en los que hemos resaltado con negrita aquellas características que consideramos que han sido tomadas en cuenta para la elección de estos actores en los roles asignados, en tanto y en cuanto su color de piel y la prefiguración del estereotipo que nos proponemos denunciar:

LA MUJER DEL MÉDICO: fem., pers. de *Ensayo sobre la ceguera* y de *Ensayo sobre la lucidez*. [...] Es **una mujer madura** que se acerca a los cincuenta años (319). Es **atractiva**: “se puso un vestido que la convirtió en la más bonita de las tres” (321) y “se ve que **es gente de educación**”<sup>1</sup> (99). Está casada con el médico con quien mantiene un fuerte vínculo (39,41,42,48,53,99,114,156,200). Es la única que no pierde la vista durante la epidemia de ceguera blanca: “soy los ojos que dejasteis de tener” (292). Contiene a su marido cuando queda ciego, lo “agarró del brazo con firmeza, y dijo, Vamos, amor” (42). Se finge ciega para acompañarlo en la cuarentena: “Subió a la ambulancia y se sentó al lado del marido” (48). En el manicomio desocupado donde se cumple la cuarentena, **se convierte en guía de los contagiados de su sala**: los lleva por los corredores, los limpia, organiza y contiene, “**me quedo aquí para ayudarte y para ayudar a los que vengan**” (53). **Ejerce una “acción pedagógica”** sobre la conducta de los mismos: “Si no somos capaces de vivir enteramente como personas, hagamos lo posible para no vivir enteramente como animales” (137) (*Diccionario* 165-166).

EL MÉDICO: masc., pers. de *Ensayo sobre la ceguera* y de *Ensayo sobre la lucidez*. [...] **Es un hombre culto**, “tenía gustos literarios y encontraba citas oportunas” (31). Vive en un quinto piso (306). **Es médico oftalmólogo** (18), tiene un consultorio (21,22) atendido por LA RECEPCIONISTA DEL MÉDICO (25). Está casado (31) y **mantiene un sólido vínculo marital**: “se saludaban aún con palabras de cariño después de tantos años de casados” (41). Recibe en su consultorio al primer ciego (23). [...] En el internado se convierte en **un líder elegido por los ciegos de su sala, por su poder de organización y por el crédito que su título académico le confiere**: “Lo mejor sería que usted, doctor, fuera el responsable, al fin y al cabo, es médico”, autoridad no aceptada por todos (59). [...] En todo momento es asistido por su mujer y se muestra siempre unido a ella. En una oportunidad, busca a la chica de las gafas oscuras y mantiene relaciones sexuales: “las dos bocas se buscaron y... lo que tenía que pasar pasó”. Es visto y perdonado por la esposa (201). Siempre la persuade para que oculte, ante los demás ciegos, que conserva la vista y no se convierta en su “esclava” (156). Fuera del internado **ofrece su casa para que viva el grupo de los ciegos** compañeros de infortunio: “una especie de paraíso adonde llegaron los peregrinos” (307). Es el “tercero en recuperar la vista, cuando empezaba a clarear la mañana” (371) (*Diccionario* 152-153).

Las notas de uno y otro personaje responden al estereotipo del hombre y de la mujer blancos que se establece en el extremo opuesto de “la poderosa oposición entre ‘civilización’ (blanca) y ‘salvajismo’ (negro)” y sus notas se aglomeran

alrededor del enlace supuesto, por un lado, entre las ‘razas’ blancas y el desarrollo intelectual –refinamiento, aprendizaje y conocimiento, la creencia de la razón, la presencia de instituciones desarrolladas, el gobierno y la ley formal, y una ‘restricción civilizada’ en su vida cívica, emocional y sexual, todo lo cual está asociado con ‘Cultura’ (Hall, 2013, 426).

En otras palabras: raza blanca sinónimo de racional, desarrollado, humano y superior.

En el caso de la pareja negra y latina, los actores elegidos han sido Danny Glover, estadounidense, y Alice Braga, de nacionalidad brasileña. La entrada del “viejo de la venda negra” lo caracteriza como “el viejo bondadoso” (29) que “tiene gestos altruistas; ‘había dicho palabras tan llenas de piedad por aquel pobre hombre que se había quedado ciego de repente’ (22,29)” (*Diccionario*, 251). No es de extrañar que se haya elegido a un actor de color cuando leemos que el estereotipo *positivo* de los negros, de acuerdo con Stuart Hall, condensa las siguientes notas: “son pobres, pueriles, serviles, arrodillándose ante los blancos, nunca son héroes, están distanciados del placer y de la fama y los beneficios, sexuales y financieros” (2013, 441). Por otra parte, la elección de una latina para un personaje que se caracteriza por ser

**joven y seductora**, tiene “bonitos dientes, y sabía cómo mostrarlos” (33), “es la más bonita de todas” (53,199,206,319). Se acuesta con hombres por dinero, “**como prostituta**”. Sólo va a la cama “cuando quiere y con quien ella quiere”. “**Vive como le apetece** y, además, saca de ello todo el placer que puede” (34). Es soltera (67) y no “**ha hecho estudios avanzados**” (314) ... Allí **asume el papel de madre** del niño estrábico: “Soy como si fuera tu madre, pago por ti y por mí” (166) ... En el manicomio desocupado, **se relaciona sexualmente con el médico** y también “fue... **a meterse... en la cama** del viejo de la venda negra” (*Diccionario*, 46).

Tampoco nos sorprende, coincidiendo con el estudioso jamaquino en que el estereotipo de la mujer latina se basa en la conexión de la raza y cualquier cosa que sea instinto: “la expresión abierta de la emoción y los sentimientos en lugar del intelecto, una ausencia de “refinamiento civilizado” en la vida sexual y social, una dependencia del rito y la costumbre, y la ausencia de instituciones cívicas desarrolladas, todo lo cual está ligado a la ‘Naturaleza’” (Hall, 2013, 425). Instinto que reaparece en relación con que el personaje de la novela, y también el de la película, pone bajo su cuidado maternal al “niño estrábico”; las mujeres latinas siempre son asociadas como madres de familias numerosas.

La tercera pareja, “el primer ciego” y “la mujer del primer ciego”, es interpretada por un actor japonés y una actriz inglesa de origen japonés. Caracterizada por la rigidez del esposo, conservador e intolerante ante los efectos negativos de los hechos que lo superan como individuo y como grupo y por la sumisión de su mujer, que deviene en mutismo y evasión en una primera instancia para transformarse en una mujer crítica y desafiante de la autoridad marital<sup>7</sup>. El estereotipo japonés reduce usualmente las notas de estos a una cultura exótica (zen, kabuki, ceremonias de té, geishas), cultura extraña, marcial, deshumanizada a la que temer (kamikaze, ninjutsu, samuráis). Su diferencia con el otro occidental ha sido dominada por medio de la idea de una cierta ambigüedad misteriosa. Por su parte, la imagen estereotipada de la mujer japonesa engloba las siguientes notas: pasiva, recatada, delicada y exótica. Cabe aclarar, dentro de los estereotipos plenamente establecidos en la cultura y el imaginario colectivo estadounidense desde finales del siglo XIX, la existencia de una vertiente racista contra los japoneses y americano-japoneses; es evidente, por ejemplo, en el trato que había sido dado a los ciudadanos estadounidenses de origen japonés durante la Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>7</sup> Su entrada en el *Diccionario de personajes saramaguianos* completa su historia en la obra que retomará a los personajes de esta novela: “En *Ensayo sobre la lucidez*, “El primer ciego y su mujer, **Se separaron, se divorciaron**” (304), debido a que él no toleraba que ella hubiera sido violada (279). Tras recuperar la vista, sigue frecuentándose con algunos integrantes del grupo (304)” (167-168).

M. V. Ferrara: “La representación de la otredad...”

En palabras de Edward Said, *lo japonés*, entendido como parte del orientalismo homogéneo instaurado por la academia occidental, y después convertido en instrumento político de los estados que estaban inmersos en el proceso colonizador (principalmente Gran Bretaña y Francia, más tarde también Estados Unidos); es representado como aberrante, subdesarrollado e inferior; calificado siempre como eterno, uniforme e incapaz de definirse a sí mismo; por último, Occidente establece a Oriente como una entidad a la que hay que temer o controlar. Por ello, orientalismo e imperialismo van íntimamente unidos y es, por ende, tan preocupante su estereotipación (Said, 2002).

Frente a estas reflexiones sobre el ser japonés, no caben dudas de que “el primer ciego”, definido como

**Posesivo, materialista, se resiste a compartir o a perder sus pertenencias —objetos domésticos (14), automóvil (20), esposa (195), casa (330)— . . . es confinado en el manicomio desocupado donde se cumple la cuarentena (53), se niega a convivir con quien le ha robado el auto (60,63) pero luego se resigna (62). Pronto se reúne con su esposa, que también está ciega (74) . . . Herido en su orgullo, se rehúsa a que ella mantenga relaciones sexuales con LOS CIEGOS OPRESORES a cambio de alimentos (195), pero es desafiado por la mujer (197). Ya fuera de la cuarentena, encuentra su casa ocupada por EL ESCRITOR y “se sintió lisonjeado, fíjense, un escritor instalado en mi casa” (330) (*Diccionario*, 188).**

Ha sido interpretado por un actor japonés para reforzar las características que el imaginario social tiene de su etnia. En cuanto a la mujer, consideramos que su elección tiene más que ver con un efecto colateral ya que, si bien se ajusta a los estereotipantes propios de la etnia, se respeta la evolución del personaje tal como el narrador saramaguiano la propuso: una mujer que se libera de la egoísta y absurda actitud del marido; transformación que no coincide con el estereotipo en sus líneas generales.

Finalmente, lo que más nos llama la atención, teniendo en cuenta el origen latino del director de la película, es la elección de Gael García Bernal para el papel del “jefe de los ciegos opresores”, elección que se inserta e incrementa la larga lista de actores latinos, en este caso de origen mexicano, que interpretan a los *malos* de las historias. Este personaje está caracterizado por connotaciones negativas, tal como se lee en su lema:

Tiene la “voz grosera y áspera” (169). Legítima su poder por ser el único **poseedor de un arma de fuego que utiliza para intimidar** (162,164) y exigir las pertenencias de los reclusos, a cambio de la comida que ellos monopolizan (163) **Cuando la obliga** [a “la mujer del médico”] **a tener sexo con él, vuelve a reconocerla** (208). **Es asesinado por ella, con una tijera clavada en el cuello mientras tiene un orgasmo con otra ciega** (217). Es sucedido en su función de jefe por el ciego escribano, quien se apodera del arma (218,219)” (*Diccionario*, 110).

La elección de un latino es sin lugar a duda el resultado de una adecuación perfecta al imaginario social, y propio del mundo del espectáculo hollywoodense. Stuart Hall no hace referencia al latino en forma particular, pero a nuestro entender la definición que él da del estereotipo *negativo* de los negros condensa las siguientes notas que también se le adjudican al del latino: “son motivados por el dinero, perpetran la violencia y el delito, son malos, se roban las cosas, meten droga, tienen sexo promiscuo, y se salen con las tuyas” (2013, 441).

## Conclusiones

A través del análisis realizado, quedan expuestas las diferencias radicales entre las dos producciones. Resulta evidente que el escritor portugués fue capaz de dejar de lado

el estereotipo racial a la hora de configurar sus personajes, alcanzando una representación del otro más plural, no tanto universal como más bien occidental, que le permite una meditación profunda de la dimensión humana. Se ha podido constatar que, en el *Ensayo sobre la ceguera* (2000), Saramago relaciona la posibilidad de vernos con la existencia misma, con la capacidad de ser, pues en la medida en que la ceguera nos extraña del mundo iniciamos nuestro camino hacia la muerte. Esta reflexión filosófica del dejar de existir, de la inexistencia, se confirma en la voluntad estética del escritor lusitano de adjudicarle tan escasa importancia a los espacios, los nombres y el cuerpo: “Tan lejos estamos del mundo que pronto empezaremos a no saber quiénes somos, ni siquiera se nos ha ocurrido preguntarnos nuestros nombres, y para qué, ningún perro reconoce a otro perro por el nombre que le pusieron” (84).

Por su parte, el film genera un recrudescimiento de los estereotipos raciales propios del imaginario occidental que normalizados vehiculizan una forma de poder hegemónica y discursiva que funciona tanto a través de la cultura, la producción de conocimiento, la imagen y la representación, como a través de otros medios: la racionalidad para el blanco, el instinto desprotegido y el violento para el negro/latino y el latino respectivamente, el conservadurismo extremo y la amenaza latente para el de raza amarilla.

Stuart Hall ha destacado el gran impacto del sistema de representaciones en la conformación de la sociedad actual. De acuerdo con su pensamiento, las representaciones tienen que ver con lo cultural, pero, sobre todo, con el significado que se da a la cultura.

En otra de sus novelas, *Todos los nombres* (1998), José Saramago establece la diferencia entre significado y sentido:

Al contrario de lo que se cree, sentido y significado nunca han sido lo mismo, el significado se queda aquí, es directo, literal, explícito, cerrado en sí mismo, unívoco, podríamos decir, mientras que el sentido no es capaz de permanecer quieto, hierve de segundos sentidos, terceros y cuartos, de direcciones radiales que se van dividiendo y subdividiendo en ramas y ramajes hasta que se pierden de vista, el sentido de cada palabra se parece a una estrella cuando se pone a proyectar mareas vivas por el espacio, vientos cósmicos, perturbaciones magnéticas, aflicciones (154-155).

En esta cita, y atentos a nuestro análisis, significado puede ser sinónimo de estereotipo y así se puede constatar, aún más, que Saramago elabora las identidades de sus personajes, individuales o colectivos, gracias a recursos onomásticos que los caracterizan de modo peculiar, con un nombre *verdadero y no sabido*, pero que, en su ausencia, logra significar una definitiva presencia que forma parte de alegorías que buscan indagar sobre el mundo, el ser humano, la vida y la muerte.

Aunque pareciese incompatible, identidades construidas para re-significar... En *Ensayo sobre la ceguera*, la ausencia de datos espaciales geográficos, el uso de apodosos y la escasez de descripciones físicas no buscan disminuir la identidad de los personajes, su valor personal o su condición humana, buscan darle una dimensión universal en la que el ser humano sea reconocido por sí mismo y no ignorado o escondido en el anonimato y en el caos del mundo.

*Blindness* no puede tampoco escaparse a las representaciones y, como manifestación de la cultura, transmite significados más que sentidos. Bajo la complicidad de los espectadores, en forma unívoca y cerrada comparte valores que son colectivos, sociales; que construyen imágenes estereotipantes, nociones y mentalidades, respecto a otros colectivos que naturalizan la grieta racial entre los hombres, tan en boga en nuestros tiempos de lucha impuesta por las hegemonías entre Occidente y Oriente.

*Blindness*, al *estereotipar* al otro en su representación, reduce a los personajes saramaguianos a unos rasgos sencillos y fijos, los esencializa, naturaliza y con ellos fija,

M. V. Ferrara: “La representación de la otredad...”

como hemos corroborado, la diferencia. El film normativiza los significados evitando la provocación a la reflexión crítica de la representación de la otredad tal como lo hace, por su parte, de forma magistral, el *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago.

### **Bibliografía**

- Berrini, Beatriz. *Ler Saramago. O romance*. Lisboa: Caminho, 1998.
- Diccionario de personajes saramaguianos*. Buenos Aires: Santillana- Córdoba: EDUCC, 2008.
- Ferrara, María Victoria. “Manual de pintura y caligrafía: un escritor que se da a conocer”. *Apuntes saramaguianos II. José Saramago: un acercamiento al lector*. Ed. Miguel Koleff. Córdoba: EDUCC, 2005. 39-60.
- Gómez Aguilera, Fernando. *José Saramago en sus palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- Gómez García, Pedro. “Las desilusiones de la ‘identidad’. La etnia como pseudoconcepto”. *Las ilusiones de la identidad*. Coord. Fernando Gómez Aguilera. Valencia: Fornesis. Universitat de València, 2000. 29-54.
- Hall, Stuart. “The Rest and the West. Discourse and power”. *Formations of Modernity*. Eds. Hall and Gieben. London: Polity Press, 1992. 275-332. Traducción Ana Díaz.
- . “El trabajo de la representación”, *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. London: Sage Publications, 1997. 13-74. Traducción Elías Sevilla Casas.
- . “El espectáculo del otro”, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ed. Stuart Hall. Ecuador: Corporación Editorial Nacional, 2013. 419-445.
- Halperin, Jorge. *Saramago: “Soy un comunista hormonal”*. Buenos Aires: Le Monde Diplomatique, 2002.
- Koleff, Miguel. “José Saramago y el lugar de la lectura. (Introducción a su novelística)”. *Apuntes saramaguianos II. José Saramago: un acercamiento al lector*. Ed. Miguel Koleff. Córdoba: EDUCC, 2005. 13-16.
- Meirelles, Fernando, dir. *Blindness [Ceguera]*. Perf. Julian Moore, Mark Ruffalo. Coproducción Brasil-Canadá-Japón; Alliance Films / Fox Film / Téléfilm Canada / Rhombus Media, 2008.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Debate, 2002.
- Saramago, José. *Cuadernos de Lanzarote*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- . *Ensayo sobre la ceguera*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- . “Antes el burócrata típico era un pobre diablo, hoy registra todo”, *La Nación*, Buenos Aires: 13 de diciembre de 2000.
- . *Todos los nombres*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.