

EL CONCEPTO DE «FANTASMAGORÍA» EN JOSÉ SARAMAGO. UNA LECTURA BENJAMINIANA DE LA CAVERNA.

Miguel Koleff¹

RESUMEN: La ponencia se concentra en el estudio de la novela *La Caverna* (2000) del autor portugués José Saramago derivando reflexiones vinculadas al concepto marxista de «fantasmagoría» leído por Walter Benjamin en el *Libro de los Pasajes*. El texto efectúa una lectura política del pensamiento saramaguiano contenido en esa novela la que es presentada como una crítica del modelo neoliberal.

Palabras claves: fantasmagoría; Walter Benjamin; José Saramago.

The concept of phantasmagoria in José Saramago. A benjaminian reading of *A Caverna*

ABSTRACT: The paper focuses on the study of the novel *A Caverna* by Portuguese author José Saramago. Articulated reflections related to Marxist concept of phantasmagoria read by Walter Benjamin in the *Arcades Project*. The text effected a political reading saramaguian thought contained in this novel which is presented as a critique of the neoliberal model.

Key words: fantasmagoría ; Walter Benjamin; José Saramago.

El hecho de que Cipriano Algor se interne en la gruta con una linterna en la mano es sintomático de por sí. En algún punto, recuerda el papel de la linterna mágica de Robertson por la exposición de una escena macabra que produce espanto a quien la observa. Sin embargo, hay una diferencia importante. La manipulación técnica de Robertson funciona como el proyector en el cine, del cual es prefigurador. Hace irrumpir imágenes que se despliegan en una pantalla produciendo efectos especiales. La linterna de Cipriano ópor el contrario se limita a hacer

¹ Doctor en Letras Modernas. Investigador Categoría II. Profesor Titular por Concurso de Literaturas Lusófonas. Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba. miguel_koleff@yahoo.com.br

visible lo que permanecía protegido por las sombras. La actividad de Cipriano Algor en la cueva recuerda a la de un detective que está por desvendar un crimen y que óde repente se encuentra frente a los cadáveres que lo atestiguan. El investigador sabe que está delante de un peligroso delincuente óha recogido las pruebas para elloó pero no puede accionar, inmobilizado como ha quedado por el impacto de la novedad.

La metáfora del crimen y de su autor no es desproporcionada en este contexto habida cuenta de que lo que se encuentra bajo la iluminación tenue de la linterna son «personas muertas» (Saramago, 2000, p. 435)² que sacan de la ignominia la impunidad que las ha protegido de la opinión pública. Aunque se haya oído hablar de ellas, la fuerza de su manifestación física provoca y estremece. Como el culpable permanece en la sombra (no hay responsable en el mito) lo único que queda es hacer justicia con los restos y denunciar el atropello que esos cuerpos han sufrido, el atentado a su dignidad.

Conforme la explicación de Platón, es en la pantalla virtual donde puede encontrarse la cifra del engaño con que fueron sometidos. Adiestrados en el acto de ver sombras indefinidas donde la realidad debía mostrarse en su esplendor, fueron vencidos por las circunstancias; quedaron petrificados en el error y la ignorancia. Se dejaron seducir por las vanas formas o no tuvieron otra posibilidad que creer en ellas. Si la novela de Saramago fuera un policial, el hallazgo de los cadáveres consumaría la historia, pero como no lo es y se funda en un mito de la tradición clásica, la pervivencia de esos restos clama por justicia. No la que se practica atrapando al criminal sino aquella que impide que escenas de este tipo se repitan. Las «personas muertas» de la historia sufrieron el destino imperfecto óal decir de Benjamin (Reyes Mate, 2009, p. 42)ó pero pueden detener la maquinaria biopolítica que las denigra.

Margaret Cohen afirma que «la procesión en la caverna de Platón es la primera fantasmagoría» (2010, p. 27). De ser así, todos aquellos artilugios que pretenden impostar la verdad transformándola en cómplices imágenes de dominación son impugnados por el mito. No se sabe a ciencia cierta por qué motivo esos hombres y mujeres fueron obligados a permanecer sentados mirando la pared pero sí se sabe quién maneja el fantoscopio en el día de hoy. El que lo hace detenta el poder y fabrica apariencias que le permiten continuar conservándolo. El Centro Comercial ócomo expresión del neoliberalismoó se arroga ese derecho y doblega las conciencias

² En adelante, sólo el número de página.

que podrían resistírsele. Lo que Cipriano sabe a ciencia cierta es que su pequeña linterna puede iluminar las consecuencias pero no competir con la luminosidad de una tecnología avasalladora. Aun así, insiste en denunciar esa impostura.

I

Los espectáculos fantasmagóricos reproducían artificialmente ilusiones ópticas presentando fantasmas que cautivaban la atención del auditorio el que ópor los instantes en que duraba la funciónó entraba en su juego y se dejaba manipular por las impresiones que producía. El concepto de fantasmagoría proviene del campo de la óptica y alude a los primigenios aparatos que prefiguraron el cine. Susan Buck-Morss sitúa su origen en Inglaterra en 1802 y lo asocia a la «exhibición de ilusiones producidas por linternas mágicas» (2005, p. 194). Margaret Cohen señala que el término se utilizaba como sinónimo de «representación fantasmagórica» y que forma parte de un vasto repertorio que Benjamin lista en el convoluto Q del *Libro de los Pasajes*. Para ella, «el término fantasmagoría fue acuñado por Robertson en 1797 para describir sus representaciones fantasmales (2010, p. 217). El tránsito de la imagen al concepto es lo que permeabiliza la expresión como dispositivo de análisis. Según la investigadora americana, «el interés de Benjamin en la fantasmagoría deriva principalmente de su manifestación tecnológica, como espectáculo visual del siglo XIX» (p. 217). El autor comienza a utilizarla a partir de su exilio parisino y ésta aparece por primera vez en el primer resumen del *Libro de los Pasajes* que redacta hacia 1935 en la siguiente cita:

Las exposiciones universales glorifican el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco donde su valor de uso pasa a segundo plano. Abren una fantasmagoría donde el hombre ingresa para distraerse. Y la industria del entretenimiento le alivia este pasaje al elevarlo a la altura de la mercancía (Benjamin, 2012, p. 52).

El extracto pertenece al capítulo «Grandville o las exposiciones universales» y en él su uso se acota a la industria del entretenimiento como puede verse. En su segunda versión, la que escribe en 1939 a pedido de Horkheimer para la búsqueda de un financiamiento internacional, se transforma en el concepto eje de la reflexión y sostiene la arquitectura teórica de todo el *exposé*. Pese a su amplia difusión en el campo tecnológico, Benjamin no toma el término de primera

mano, motivo por el cual Margaret Cohen duda a la hora de pensar su etimología. Mensurando información sobre sus acepciones, cita varias fuentes:

Litré propone la siguiente etimología: «aparición (véase *fantasma*), y hablar: hablar a los fantasmas, llamar a los fantasmas», *Le Robert*, en cambio, sugiere que la palabra viene del «griego *phantasma* -ghostø y *agoreuein* -hablar en públicoø, bajo la influencia de *alegoría* (- - *Phantasm*); para Giraud, se trata de un híbrido popularø de *fantasme* y *gourer*, *agourer* -engañarø (Cohen, 2010, p. 217).

Mientras que la etimología de Litré capta el procedimiento de Robertson, la etimología principal que ofrece *Le Robert* es más significativa para Benjamin. Al derivar fantasmagoría etimológicamente de alegoría, vincula este término con el metaconcepto de alegoría privilegiado por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* í Si bien está construida siguiendo el modelo de alegoría, la palabra «fantasmagoría» está formada por componentes etimológicos algo diferentes; *phantasma* y *agoreuein* en lugar de *allos* y *agoreuein*, los componentes de alegoría. La diferencia entre las etimologías de alegoría y de fantasmagoría expresa una diferencia significativa entre los mundos que Benjamin conjura mediante el uso de estos términos (p. 218).

En la intuición de Cohen aparece un elemento interesante que ayuda a pensar. Si la alegoría remite a una exterioridad, la fantasmagoría inmoviliza esta referencia y la perturba en su propia forma y significado. Así pensados, los cuerpos que se exponen a la mirada de Cipriano Algor adulteran la percepción a raíz de su propia indefinición. Aun así, la referencia de Giraud no puede ser ignorada ya que se aproxima bastante a la intención original del pensador alemán por el solapamiento conceptual que el sufijo manifiesta.

II

Una de las primeras imágenes potentes que aparece en el texto de Saramago convoca a la reflexión crítica. Se trata de un camión quemado. El alfarero lo avizora cuando va a entregar los productos de su trabajo al Centro Comercial al que abastece ya que se encuentra en el medio de la ruta. El destino que le ha tocado podría perfectamente ser el suyo si los atacantes lo hubieran elegido en lugar de aquel. El hecho se cuenta en el sexto capítulo de la novela al referirse a la conducta bárbara de los barrios de la periferia que se valen de esas estrategias para hacerse de los productos que consiguen robar. La imagen es dramática en sí misma y el fuego que ha consumido

el vehículo no puede menos que evocar la idea de la hoguera del interior de la gruta, sobre todo porque esta despliega la luz que se hace entre las sombras del razonamiento del personaje:

de súbito la chispa saltó, la luz se hizo, el camión no lo quemó la gente de las chabolas, fue la propia policía, era un pretexto para la intervención del ejército, Me apuesto la cabeza a que ha pasado esto, murmuró el alfarero, y entonces se sintió muy cansado, no por haber forzado demasiado la mente, sino por comprobar que el mundo es así, que las mentiras son muchas y las verdades ninguna, o alguna, sí, deberá de andar por ahí, pero en cambio continuo, tanto que no nos da tiempo a pensar en ella en cuanto verdad posible porque tendremos que averiguar primero si no se tratará de una mentira probable (119).

La elaboración conceptual que produce Cipriano después de evocar el supuesto atentado tiene las características que habilita la imagen dialéctica ya que se cristaliza como un shock de entendimiento. Lo que él consigue captar es esa transposición ideológica que ha tomado parte de su mundo y que lo ha transformado, adulterándolo. El imperio de la mentira se ha cernido sobre la verdad y le ha ganado terreno. Para legitimar la actuación del ejército es necesario criminalizar al pobre, sacarlo de circulación, condenarlo por oprobioso y nocivo. El fantoscopio crea entonces una ilusión de verdad posible ópara justificar su acciónó pero como el alfarero le ve las costuras sueltas, se viste de mentira probable y sigue su marcha sin ser interrumpido. Una especie de atmósfera intangible borra los límites, las fronteras que definían la verdad, que la precisaban y que la tornaban elemento útil para el conocimiento y para la ética. Un personaje como el de Marcial óformado según esos esquemas mentales que parecen derrumbarseó no puede creer lo que le cuenta el suegro y se revela intempestivamente:

Con desahogo visible, Cipriano Algor dejó a un lado las figuras de barro para exponerle las sospechas que el incendio había hecho nacer en su espíritu, posición esta que Marcial, todavía molesto por la desconsideración de que fuera víctima, contestó con cierta brusquedad en nombre de la deontología, de la conciencia ética y de la limpieza de procesos que, por definición, siempre han distinguido a las fuerzas armadas, en general, y a las autoridades administrativas y policiales, en particular. Cipriano Algor encogió los hombros, Dices eso porque eres guarda del centro, si fueras tú un paisano como yo, verías las cosas de otra manera, El hecho de que sea guarda del centro no hace de mí un policía o un militar, respondió Marcial, secamente, No lo hace, pero te quedas cerca, en la frontera, Ahora está obligado a decirme si le avergüenza que un guarda del Centro esté aquí a su lado, en su furgoneta, respirando el mismo aire (137).

La inocencia preserva la responsabilidad de sus actos. Marcial es un claro ejemplo de cooptación; por eso Saramago se ha valido de él para mostrar los efectos distorsivos que el

Centro ejerce sobre la ciudad. Le falta la experiencia que podría intervenir como escudo protector. Así las cosas, el talante heurístico que tiene la imagen de fantasmagoría puede traducirse conceptualmente para referir los mecanismos de solapamiento ideológico de control social.

III

Marx hizo famoso el término «fantasmagoría», utilizándolo para describir el mundo de las mercancías que, en su mera presencia visible, oculta todo rastro de trabajo que las produjo. Echan un velo sobre el proceso productivo y, al igual que las pinturas de estados de ánimo, alientan a sus espectadores a identificarlas con sueños y fantasías subjetivas (Buck-Morss, 2005, p. 201).

Esta afirmación de Susan Buck-Morss es relevante porque Benjamin toma de Marx el uso del término. Queda seducido por dos expresiones que forman parte de la argumentación del primer capítulo de *El Capital* y que él resume en un único enunciado. A saber:

La mercancía se ha transformado en un ídolo que, aun producto de la mano del hombre, manda sobre los hombres. Marx habla del carácter fetichista de la mercancía: «El carácter fetichista del mundo de la mercancía surge del peculiar carácter social del trabajo que produce las mercancías. Es sólo la concreta relación social de los hombres la que adopta aquí para ellos la forma fantasmagórica de una relación entre cosas» (Benjamin, 2007, p. 201) [G 5,1]).

La fantasmagoría nace así de esta in-ubicuidad de la imagen que construyen las sombras de los objetos a que se refieren. Si en la mediación de los vínculos humanos en los que interactúan, éstos no aparecen en sí sino a través de su forma fetichizada transformado en mercancías, el acuerdo posible entre los hombres se teje no sobre cosas reales sino sobre un plus que se escande de la relación que los propicia. La comunicación misma ó con su riqueza y creatividad se ve subordinada a un acuerdo de sentidos sobre los valores intangibles que se negocian.

IV

Después de recibir la infausta noticia del Centro Comercial de que le será receptada sólo la mitad del cargamento que transporta, Cipriano se siente defraudado y decide compartir su

malestar con la esposa muerta, Justa Isasca. En la visita que le hace al cementerio en el tercer capítulo se encuentra con la vecina Isaura Madruga y a través de las pocas palabras que intercambian, ella le cuenta al alfarero que el viejo cántaro que le ha comprado necesita ser sustituido porque se le rompió el asa:

Mañana iré a comprar un cántaro, pero ojalá sea mejor que el último, que se me quedó el asa en la mano cuando lo levanté, se partió en pedazos y me inundó toda la cocina, imagínese lo que fue aquello, es verdad, para ser sinceros, que el pobrecillo ya tenía una edad, y Cipriano Algor respondió, Excusa ir a la alfarería, yo le llevo un cántaro nuevo que sustituya al que se ha roto, y no tiene que pagarlo, es regalo de la fábrica, Dice eso porque soy viuda, preguntó la mujer, No, qué idea, es sólo una oferta, nada más, tenemos una cantidad de cántaros que a lo mejor nunca llegaremos a vender, Siendo así, le quedo muy agradecida, señor Cipriano, No hay de qué, Un cántaro nuevo es algo, Sí, pero es únicamente eso, algo (58).

En el capítulo siguiente, el alfarero le repone el producto obsequiándoselo como cortesía como acaba de explicitarse:

Ah, buenos días, señor Cipriano, dijo ella, Vengo a cumplir lo prometido, a traerle su cántaro, Muchas gracias, pero realmente no debía haberse molestado, después lo que hablamos en el cementerio he pensado que no hay gran diferencia entre las cosas y las personas, tienen su vida, duran un tiempo, y al poco acaban, como todo en el mundo, A pesar de eso un cántaro puede sustituir a otro cántaro, sin tener que pensar en el asunto más que para tirar los cascotes del viejo y llenar de agua el nuevo, lo que no ocurre con las personas, es como si en el nacimiento de cada una se partiese el molde del que ha salido (78).

La conjunción de elementos que se pone en juego en este episodio es ilustrativa de la reflexión que pretendo hacer. El vínculo humano que se teje en esa secuencia está mediado por un cántaro que ha dejado de cumplir una función; ha dejado de ejercerla porque ya está viejo y exige ser reemplazado. Como ha resistido a las pruebas de calidad, pudo permanecer vigente durante un tiempo sin reclamo alguno. El nuevo producto debe desafiar la misma exigencia para garantizar el valor de la firma. Cipriano e Isaura en esta breve circunstancia se ponen de acuerdo sobre el valor de uso del objeto, que es el que rige la negociación. La relación humana se conserva y se plenifica por este intercambio que la enriquece.

V

Cuando Cipriano Algor y Marta consiguen llevar a cabo el proyecto de los muñecos deciden presentarle al Centro un nuevo organigrama de producción en el que contemplan los nuevos tiempos que involucra la concreción de la obra. Lejos de sorprenderse, el jefe del departamento de compras que acoge la petición, se muestra satisfecho por la noticia y le habla al alfarero de las facilidades que promovería un sondeo comercial de opinión:

Buena ocurrencia, sí señor, es bueno para ustedes y todavía mejor para nosotros, mientras van fabricando la segunda entrega de trescientos y preparando la producción de los restantes seiscientos, en dos tiempos, como en el presente caso, o de una sola vez, nosotros iremos observando la acogida del público comprador, las reacciones al nuevo producto, los comentarios explícitos e implícitos, incluso nos daría tiempo a promover unos sondeos, orientados según dos vertientes, en primer lugar, la situación previa a la compra, es decir, el interés, la apetencia, la voluntad espontánea o motivada del cliente, en segundo lugar, la situación resultante del uso, es decir, el placer obtenido, la utilidad reconocida, la satisfacción del amor propio, tanto desde un punto de vista personal como desde un punto de vista grupal, sea familiar, profesional, o cualquier otro, la cuestión, para nosotros esencialísima, consiste en averiguar si el valor de uso, elemento fluctuante, inestable, subjetivo por excelencia, se sitúa demasiado por debajo o demasiado por encima del valor de cambio (309).

En un comentario anterior, el mismo jefe había aludido a la «satisfacción de nuestros clientes» (170) como la norma a seguir en las relaciones comerciales. El horizonte intelectual que abre el cántaro de Isaura está muy lejos de esta elección que le es dada al alfarero y por eso mismo el abismo que lo separa del Centro se hace mayor. La distancia tejida entre el valor de uso del producto y el valor de cambio que representa introduce la noción de fantasmagoría conforme fue expuesto más arriba. Este valor agregado torna imponderable el destino del trabajo porque lo subordina a las fluctuaciones del mercado. Un alfarero como Cipriano apenas alcanza a entenderlo y por eso consulta:

Y cuando eso sucede, qué hacen, preguntó Cipriano Algor por preguntar, a lo que el jefe respondió en tono condescendiente, Querido señor, supongo que no está a la espera de que le vaya a descubrir aquí el secreto de la abeja, Siempre he oído que el secreto de la abeja no existe, que es una mistificación, un falso misterio, una fábula que no terminaron de inventar, un cuento que podía haber sido y no fue, Tiene razón, el secreto de la abeja no existe, pero nosotros lo conocemos (309).

La revelación del jefe puede considerarse un breviarío de introducción marxista, una especie de Marx para principiantes, habida cuenta de que lo que expone el hermético nombre de «secreto de la abeja» no deja de ser una de las elaboraciones teóricas que el filósofo materialista

desarrolla en su obra central con el título de «El carácter fetichista de la mercancía y su secreto» (Marx, 2002, p. 87). El valor agregado de un bien configura su plusvalía en la medida en que reúne una serie de condiciones que se escinden de su propia naturaleza como producto. Las cualidades que menciona el sujeto: el placer obtenido, la utilidad reconocida, la satisfacción del amor propio, no pueden prefigurarse en el momento de la hechura, motivo por el cual depende de las condiciones de su comercialización y éstas sí pueden potenciarse. En Marx el valor de cambio radica en la fijación del precio; para Benjamin, depende de su valor de exhibición. Tal como anticipé más arriba, la noción de «fetichismo de la mercancía» subsidia la clave conceptual de este capítulo. Si lo advertimos con claridad, la etimología del término guarda una semejanza semántica con la noción de «fantasmagoría» que alude en su cuerpo a una mistificación de base. Marx la evoca como residuo teológico. Estamos óno se puede negaró en el terreno embrujado que Adorno le reclamaba a Benjamin³. Cipriano Algor no se queda tranquilo con las palabras escuchadas ya que ellas esconden algo que se le escapa a su percepción:

La última frase del sujeto le daba vueltas en la cabeza, El secreto de la abeja no existe, pero nosotros lo conocemos, lo conocemos, lo conocemos. Vio caer una máscara y percibió que detrás había otra exactamente igual, comprendía que las máscaras siguientes serían fatalmente idénticas a las que hubiesen caído, es verdad que el secreto de la abeja no existe, pero ellos lo conocen (309).

Este es uno de los párrafos más instigantes de la novela que marca el proceso de transformación que se opera en el alfarero y cuyo término óla última gota (450)ó se produce en el interior de la gruta. La idea de las máscaras que se caen sugiere un adentramiento en la fantasmagoría, un modo de desinvertirla. Vuelve a aparecer en escena la «mentira probable» que había reconocido en el pasaje del camión quemado y que había intuido originariamente cuando sopesó la noticia de que el producto de su fabricación había sido reemplazado por otro más conveniente:

La ominosa visión de las chimeneas vomitando chorros de humo le indujo a preguntarse en qué estúpida fábrica de ésas se estarían produciendo las estúpidas mentiras de plástico, las alevosas imitaciones del barro, Es imposible, murmuró, ni en sonido ni en peso se pueden igualar, y además está la relación entre la vista y el tacto que leí no sé donde, la vista que es capaz de ver por

³ Me refiero a la «encrucijada entre magia y positivismo» a la que Alude Adorno en su carta del 10 de noviembre de 1938. Cfr. referencias y comentarios en el trabajo de Susan Buck-Morss (2005, p. 130).

los dedos que están tocando el barro, los dedos que, sin tocar, consiguen sentir lo que los ojos están viendo (33).

Las «estúpidas mentiras de plástico» ó que no podrían resistir una evaluación ontológica de repente se toman viables y efectivas cuando son requeridas por las necesidades de un mercado que hay que promover. Estupefacto, el protagonista consigue entender la lógica que justifica su derrota:

Oyendo a un sub jefe de departamento explicar qué es el valor de cambio y el valor de uso, probablemente el secreto de la abeja reside en crear e impulsar en el cliente estímulos y sugerencias suficientes para que los valores de uso se eleven progresivamente en su estimación, paso al que seguirá en poco tiempo la subida de los valores de cambio, impuesta por la argucia del productor a un comprador al que le fueron retirando poco a poco, sutilmente, las defensas interiores que resultaban de la conciencia de su propia personalidad, esas que antes, si es que alguna vez existió un antes intacto, le proporcionaron, aunque fuera precariamente, una cierta posibilidad de resistencia y autodominio. La culpa de esta laboriosa y confusa explicación es toda de Cipriano Algor que, siendo lo que es, un simple alfarero sin carné de sociólogo ni preparación de economista, se ha atrevido, dentro de su rústica cabeza, a correr detrás de una idea, para acabar reconociéndose, como resultado de la falta de un vocabulario adecuado y por las graves y patentes imprecisiones en la propiedad de los términos utilizados, incompetente para trasladarla a un lenguaje suficientemente científico que tal vez nos facilitara, por fin, comprender lo que él había querido decir en el suyo. Quedará para los recuerdos de Cipriano Algor este otro momento de desconcierto de vida y de desacuerdo en la comprensión de ella, cuando, habiendo ido un día al departamento de compras del Centro para hacer la más simple de las preguntas, de allí regresó con la más compleja y oscura de las respuestas, y tan tenebrosa y oscura era, que nada era más natural que perderse en los laberintos de su propio cerebro. Al menos queda salvada la intención. En su defensa Cipriano Algor siempre podrá alegar que hizo todo lo que estaba al alcance de su condición de alfarero para intentar desentrañar el sentido oculto de la sibilina frase del sub jefe sonriente (311).

Cuando Margaret Cohen afirma que «la fantasmagoría permanece arraigada en el reino atormentado del intercambio comercial» (2010, p. 219) probablemente elabora en un lenguaje más académico lo que Cipriano Algor acaba de pensar. Este extracto contiene los ingredientes necesarios como para intuir el grado de mistificación ideológica que trae aparejada la instrumentación del marketing cuando leído en términos filosóficos. Ayuda a entender también cómo la fantasmagoría es propiciada por quien detenta el fantoscopio ó como planteé en un párrafo anterior aludiendo a los manejos del poder y de las decisiones arbitrarias. Una reflexión teórica auxiliada por esta imagen-concepto entra de lleno en el pensamiento de José Saramago y explica la densidad y oblicuidad de su alegoría.

VI

En el mito platónico, Sócrates le plantea a Glaucón que quienes habitan la caverna son

hombres que están en ella desde niños, atados por las piernas y el cuello, de modo que tengan que estarse quietos y mirar únicamente hacia adelante, pues las ligaduras les impiden volver la cabeza (1981, p. 2).

La descripción que aquí se ofrece de los prisioneros los muestra como sujetos a una obligación irrenunciable. No han elegido estar allí y no tienen otro camino que el de cumplir la orden advenediza que reciben. Para colmo de males, como de niños están en ese estado, no intuyen tampoco la facultad de revelarse. En el segundo sueño de Cipriano Algor, la imagen se habilita casi en forma mimética. Cipriano entra en el horno, se sorprende de la distancia que existe entre el banco de piedra y la pared y para experimentarla, se sienta fijando la vista a su frente. Cuando quiere levantarse para salir, se da cuenta de que no puede hacerlo, inmovilizado como está por el cuello y las piernas que lo obligan a permanecer rígido. Los clientes del Centro Comercial replican esta experiencia; se dejan extasiar por la fantasmagoría que se les ofrece como si fuera una realidad palpable. Tampoco ellos pueden erguirse después de haber descansado cómodamente. Pero a diferencia del mito y del sueño de Cipriano, nadie les exige permanecer en ese estado. Si no renuncian a él es porque han sido seducidos por su fuerza y han perdido las defensas que los autorizaría a independizarse de sus efectos. A los empleados les pasa lo mismo. Después de escuchar tantos slogans propiciando el valor de la empresa que les paga sus modestos servicios no tienen la convicción necesaria para deconstruir esos discursos. Se dejan reducir pasivamente vencidos por las circunstancias y por las ventajas que se les prometen. Marcial es uno de ellos y es el protagonista que elige Saramago como contrafigura de Cipriano Algor. Es un joven de la misma aldea del alfarero pero que ha salido de ella en busca de otros horizontes. Consiguió trabajo como guarda en el Centro Comercial y está en condiciones de ascender debido al propio esfuerzo. Precisamente es lo que aguarda. Sabe que si lo hace tendrá una casa propia y podrá formar la familia con la que sueña ya que su esposa Marta está embarazada. Mientras se dilata la promoción, cumple su tarea rigurosamente y cada diez días disfruta de un franco

compensatorio en compañía de los Algores. En uno de los viajes que realiza al Centro en compañía del suegro que lo transporta, se entreteje este diálogo:

Aquí estamos, dijo Cipriano Algor, como ves llegamos a tiempo, todavía faltan diez minutos para tu hora de entrada, Sabe tan bien como yo por qué no puedo retrasarme, perdería mi posición en la lista de los candidatos a guarda residente, No es una idea que entusiasme demasiado a tu mujer, ésa de pasar a guarda residente, Es mejor para nosotros, tendremos más comodidades, mejores condiciones de vida í No me refería a la ampliación, sino a lo que dijiste antes sobre las condiciones de vida, acerca de las comodidades no discuto, en cualquier caso no podemos quejarnos, no somos de los más desafortunados, Respeto su opinión, pero yo tengo la mía, ya verá como Marta, cuando llegue la hora, estará de acuerdo conmigo (21).

Este breve extracto es portador de una sutil información que ayuda a pensar el tema aquí planteado. Marcial está convencido de que vivir en el Centro le asegurará óademás de mayor comodidadó mejores condiciones de vida. Su razonamiento tiene algún asidero; hace años que cumple tareas allí y ha visto que ócon esfuerzo y trabajoó se logran cosas. No hay argumento posible para impugnarle al guarda la veridicción de sus palabras. La cuestión es otra: al plantear la existencia de «mejores condiciones» está señalando la superioridad de la vida en el Centro respecto de la que puede llevarse a cabo en la aldea y esto supone un juicio de valor que Cipriano no comparte y que le hace notar. En esa percepción, se juega la fantasmagoría de Marcial. El personaje cree que existe una relación proporcional entre el esfuerzo que le dedica al trabajo y el beneficio que se le promete como recompensa. Ignora que el valor de cambio es más poderoso que su voluntad puesta al servicio de la causa. Como la trama novelesca pone énfasis en su transformación, puede hipotetizarse sin riesgo de error que Marcial está siendo cooptado por el Centro Comercial, como indiqué más arriba. Y que, como producto de la «manipulación perturbadora de la ideología» (Cohen, 2010, p. 228) reproduce acríticamente el discurso que lo satisface sin analizar todos los elementos a su disposición. Obsérvese al respecto que cuando la promoción se concretiza y el Centro decide prescindir de los productos de la alfarería Algor, Cipriano se ve obligado a recordarle que óen su emociónó no ha atendido a todos los detalles que están involucrados en la circunstancia:

Olvidas algunos aspectos de la cuestión, es verdad que insignificantes, cuáles, Olvidas la bofetada que supone que te rechacen el fruto de tu trabajo, olvidas que si no fuera por la casualidad de que

estos nefastos sucesos coinciden con la mudanza al Centro estaríamos en la misma situación en que nos encontramos cuando dejaron de comprarnos las lozas (352).

Marcial se defiende pero no puede ignorar el reto. Él también se ve afectado tangencialmente por el destino del suegro. Este estado de sopor ó que Susan Buck-Morss identifica como efecto narcótico de la fantasmagoría y que es propiciado por la manipulación del sistema sinestésico (p. 197), sólo se resolverá en el momento del despertar crítico que se produce en el interior de la gruta. Allí modifica sustancialmente su postura:

Estás seguro de que es lo mejor para vosotros, y Marcial respondió, No sé si es lo mejor o lo peor, hice lo que debía ser hecho, y no fui el único, también se despidieron otros dos colegas, uno externo y un residente, y el Centro, cómo reaccionaron ellos, Quien no se ajusta no sirve, y yo ya había dejado de ajustarme, las dos últimas frases fueron pronunciadas después de la cena, Y cuándo sentiste que habías dejado de estar ajustado, preguntó Cipriano Algor, La gruta fue la última gota, como también lo fue para usted (450).

VII

Cuando Cipriano Algor llega al piso 05 decidido a desafiar las reglas impuestas por el Centro y adentrarse en el misterio que oculta, se depara con una gruta que se dispone a recorrer. Antes, le consulta a Marcial sobre su riesgo y éste lo estimula a ingresar visto que ya ha sorteado el desafío. Le pide que lo acompañe pero el yerno lo obliga a hacer la experiencia por sí mismo sin ninguna tutela:

Cipriano Algor volvió los ojos hacia la cavidad y preguntó, Viste lo que hay ahí dentro, Lo he visto, respondió Marcial, Qué es, Compruébelo usted mismo, aquí tiene una linterna, si quiere, Vienes conmigo, No, yo también he ido solo (430).

Concluida la inspección, Cipriano sale de la cueva y llora. Marcial le confiesa que el también ha llorado después de ver lo que allí se encierra. El llanto parece ser entonces el punto en común entre estas dos experiencias que se mensuran de distinta manera. A lo largo de la novela, el narrador insiste en marcar las diferencias que separan al alfarero del guarda ya sea por la edad, los intereses, las referencias familiares, etc. De todas ellas, los modos de construcción de la experiencia son los más relevantes. Cipriano es el hijo dilecto de tres generaciones de alfareros que lo preceden. Viviendo en el mismo lugar desde siempre, atesoró la experiencia que la

rusticidad del oficio le ha permitido y ha crecido en edad aprendiendo de las alegrías y de las agruras de la vida. Marcial, por el contrario, es un joven aprendiz sin referencias que cuenta a su favor con la buena voluntad y la entereza del corazón. No ha formado un carácter todavía pero está en camino de atesorar los consejos que recibe a los que ómal que le pese a Cipriano se abre con generosidad. Así y todo, confunde sus necesidades reales y cree verlas satisfechas en las promesas del Centro. Precisamente por esto es que, dando continuidad a lo desarrollado en el apartado anterior, me gustaría insistir en el papel de la experiencia como antídoto de la fantasmagoría. La única manera de hacerle frente al desafío de la virtualidad que se ofrece como modelo a seguir es tener los pies sobre la tierra y esto es posible cuando se sabe donde asentarlos. La experiencia en esta novela funciona como el equipaje del viajero que guarda los implementos necesarios para el momento en que quepa ser utilizados. Ellos han sido forjados por la historia, por el contexto. No se inventan de un día para el otro. Están siempre allí pero es necesario tener la capacidad de reconocerlos a su debido tiempo como en la fábula de Esopo que cita Benjamin (Benjamin, Experiencia y Pobreza, 2007) y sobre todo en los momentos de peligro en los que las lecciones de la memoria hacen su parte⁴. Es por eso que, aun cuando hayan llorado las mismas lágrimas, la experiencia de los dos personajes en el interior de la cueva es diferente. Cipriano entiende y pone en palabras aquello que siempre se ha sustraído a su comprensión pero que veía patente en el día a día. Marcial, por su parte, ve desarmarse el mundo que había idealizado como futuro. Las consecuencias tampoco son las mismas. Aunque los dos personajes abandonen el Centro lo que se pone en juego en cada retirada tiene distinto valor. Para Marcial, desajustarse implica renunciar al único modo de vida que creía posible; para Cipriano, la inviabilidad de todos los caminos. Si Marcial óno obstante toma la decisión y renuncia al trabajo, es porque ha empezado a aprender. El camino que le sigue es la adquisición de la experiencia que se le venía retaceando. Con estas palabras pongo en evidencia la falsa dialéctica que parece sostenerse en la novela cuando se enfrentan el mundo de la artesanía con el de la modernidad tecnologizada. No se trata de mundos diferentes ni tampoco de estadios evolutivos. Se trata del desorden de la experiencia cuando ésta se desarticula de sus condiciones productivas y enajena un modo de vida.

⁴ Me apoyo en el enunciado de la tesis VI de Benjamin: «Articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal como verdaderamente fue. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro» (Benjamin, 2009, p. 20).

Esto es lo que denuncia *La Caverna* a través de la fantasmagoría como mal de nuestro tiempo y es lo que alienta a transformar menoscabando su virulencia a través de la conciencia crítica.

VIII

Para cerrar esta reflexión me gustaría convocar el extracto de un texto benjaminiano de notable riqueza. Aparece en la tesis 16 de «El Narrador», un ensayo escrito hacia 1936, cuando Benjamin reflexionaba sobre el final de la experiencia y asociaba esta pérdida a las culturas tradicionales que se desarticulaban por efecto de la modernidad tecnológica. Después de desglosar las características de la narración en las páginas precedentes, se detiene en el valor del relato y afirma:

el cuento nos da noticias de las más tempranas disposiciones que encontró la humanidad para sacudirse la pesadilla que el mito había depositado sobre su pecho í Lo más aconsejable, así le ha enseñado el cuento desde antaño a la humanidad, y sigue haciéndolo hoy a los niños, es oponerse a las fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia. La magia liberadora de que dispone el cuento, no pone en juego a la naturaleza de modo mítico, sino que es la alusión a su complicidad con el hombre liberado (Benjamin, 2008, p. 87).

Lo traigo a colación porque es poseedor de una riqueza inconmensurable que ayuda a completar la reflexión que intento realizar en este capítulo. Benjamin opera allí con una noción de mito que se separa bastante de la que he usado a lo largo del trabajo; no alude a ella en calidad de *mythos* sino de *fuerza de ley*. No la piensa como relato sino como dispositivo de poder, ese mismo poder que es susceptible de ser doblegado por la acción narrativa cuando comienzan a vérsese los agujeros. Según el pensador alemán, le cabe a la *fabula* inyectar al mito de una conciencia de emancipación. El recurso de José Saramago de valerse de un mito ya establecido para ponerlo otra vez en circulación y transformarlo en relato coadyuva a este proyecto. El no pretende fijarle un límite civilizador sino potenciarlo heurísticamente. El mito le ayuda a pensar otra vez categorialmente el mundo y a desarmar los tableros del juego ya diseñado.

Bibliografia

- BENJAMIN, W. *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2007.
- _____. *El Narrador*. (P. Oyarzun Robles, Trad.) Santiago de Chile: Metales pesado, 2008.
- _____. *Escritos franceses*. (J.-M. Monnoyer, Ed., & H. Pons, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- _____. Experiencia y Pobreza. In W. Benjamin, & A. Editores (Ed.), *Obras* (J. Navarro Perez, Trad., Vol. Libro II / Volumen 1, pp. 216-222). Madrid: Abada, 2007..
- _____. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (B. ECHEVERRIA, Trad.) Rosario: Prohistoria, 2009.
- BUCK-MORSS, S. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- COHEN, M. -La fantasmagoría de Walter Benjamin. In A. Uslenghi, *Walter Benjamin: Culturas de la imagen* (pp. 207-236). Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MARX, K. *El Capital*. Tomo I/Vol.1 Libro Primero. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- REYES MATE, M. *Medianoche en la historia*. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el CONCEPTO DE HISTORIA». MADRID: TROTTA, 2009.
- SARAMAGO, J. *La Caverna*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

Recebido em 17 de fevereiro de 2014.

Aceito em 27 de março de 2014.