

Cómo citar este artículo en Chicago: Salinas Arboleda, Harold. "Aproximación hermenéutica al cuento "Embargo" de José Saramago". *Escritos* 29, no. 63 (2021): 247-263. doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v29n63.a04>

Fecha de recepción: 15.03.2021
Fecha de aceptación: 14.05.2021

Aproximación hermenéutica al cuento "Embargo" de José Saramago*

Hermeneutical Approach to the Short Story "Embargo" by José Saramago

Harold Salinas Arboleda¹ 

En sueños no hay firmeza.
José Saramago

*Los hombres no se dan cuenta de lo que hacen despiertos,
del mismo modo que olvidan lo que hacen en sueños.*
Heráclito

RESUMEN

Este artículo plantea un análisis hermenéutico del cuento "Embargo" de José Saramago, parte del libro *Casi un objeto*, a partir de la propuesta de comprensión textual de Paul Ricoeur. Para ello, se toman, como punto de partida, los dos movimientos hermenéuticos básicos que, según el filósofo francés, hacen parte de esta tarea: explicar e interpretar. En este aspecto, la explicación se asume como el ejercicio de hallar el sentido en el relato y esto apunta a encontrar los nexos que existen entre sus partes constitutivas y la obra como un todo. A su vez, la interpretación se entiende como el proceso de actualización y apropiación de la obra por el lector, de tal manera que le resulte posible incorporarla a su experiencia vital en el acto de lectura. Así pues, el ejercicio hermenéutico se realiza apelando a categorías tomadas de la narratología que permiten efectuar la explicación: revelar las relaciones internas de la estructura narrativa, mientras a la par se argumenta la hipótesis u horizonte

* Una versión preliminar de este artículo se presentó como trabajo de grado en modalidad artículo de investigación para optar por el título de especialista en hermenéutica literaria en la Universidad EAFIT. La versión actual ampliada y revisada hace parte de los resultados del proyecto "Retórica, semiótica y comunicación de las formas culturales de la diversidad", financiado por el Centro de Investigación para el Desarrollo y la Innovación (CIDI) de la Universidad Pontificia Bolivariana, y adscrito al Grupo de Investigación en Comunicación Urbana (GICU), Categoría A de Colciencias, de la misma Universidad.

1 Magíster en Estudios humanísticos. Profesor titular de la Facultad de Comunicación Social Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana, sede Medellín. Miembro del Grupo de Investigación en Comunicación Urbana (GICU), Categoría A de Colciencias, de la misma Universidad. Correo electrónico: harol.salinas@upb.edu.co



interpretativo que se propone para el cuento: el mundo de los sueños como una realidad alternativa que enfrenta al soñador con sus deseos y sus esperanzas, pero que también lo confronta con los miedos y las angustias propias del vivir.

Palabras clave: Hermenéutica; Narratología; Semiótica; Saramago; Ricœur; Teoría literaria; Explicación; Interpretación; Comprensión; Embargo; Casi un objeto.

ABSTRACT

This article proposed a hermeneutical analysis of the story “Embargo” by José Saramago, part of the book *The lives of things*, based on Paul Ricœur’s proposal for textual understanding. To do this, the two basic hermeneutical movements that, according to the French philosopher, are part of this task, explain and interpret, are taken as a starting point. In this aspect, the explanation is assumed as the exercise of finding the meaning in the story and this aims to find the links that exist between its constituent parts and the work as a whole. In turn, interpretation is understood as the process of updating and appropriation of the work by the reader, in such a way that it is possible for him to incorporate it into his life experience in the act of reading. Thus, the hermeneutical exercise was carried out by appealing to categories taken from narratology that allow the explanation: to reveal the internal relationships of the narrative structure, while at the same time arguing the hypothesis or interpretive horizon that is proposed for the story: the world of dreams as an alternative reality that confronts the dreamer with his wishes and hopes, but also with his fears and anguish of living.

Keywords: Hermeneutics; Narratology; Semiotics; Saramago; Ricœur; Literary theory; Explanation; Interpretation; Understanding; Embargo; The lives of things.

Introducción

En el célebre documental *Borges para millones*² del director Ricardo Wullicher, el escritor argentino aboga por un lector hedónico que busque el placer y la felicidad en la lectura y agrega, a guisa de consejo para los lectores, que si un texto los aburre lo mejor sería dejarlo, pues, quizá no ha sido escrito para ellos o no les ha llegado el tiempo para leerlo. García Márquez, por su parte, en “La poesía, al alcance de los niños”,³ defiende lo que él llama una lectura ingenua. Una lectura que no pretenda hallar fantasmas donde no los hay, que no fuerce el texto hasta la tergiversación o hasta la creación de otro totalmente diferente. El propósito de este artículo es proponer un justo medio entre el placer propuesto por el primero y la ingenuidad esgrimida por el segundo. Pero acaso resulte oportuno preguntarse primero ¿qué puede entenderse por hedónico en el caso de Borges y qué significa ser ingenuo en García Márquez? y ¿cómo hallar ese justo medio planteado entre ambas posibilidades de lectura?

En primer lugar, podría entenderse la invitación placentera, erótica si se quiere, de Borges como la relación de complemento que todo texto demanda de quien lee; en otros términos, todo texto pide a su lector un trabajo de cooperación, de intervención para desarrollar el potencial significativo en él inscrito. Esta potencia re-creadora y renovadora solo podrá echarse a andar a través de una lectura sesuda y juiciosa. Da la impresión de que estos últimos adjetivos poco tuviesen que ver con el placer, pero es que aquí, y en Borges, no se trata del placer por el placer, muy al contrario, este placer demandado en la

2 *Borges para millones*, dirigida por Ricardo Wullicher, 1978, <https://www.youtube.com/watch?v=EzUa1II4qmU>.

3 Gabriel García Márquez, “La poesía, al alcance de los niños”, *El País*, 26 de enero de 1981, acceso el 12 de marzo de 2021 https://elpais.com/diario/1981/01/27/opinion/349398006_850215.html.

lectura tiene que ver precisamente con un trabajo esforzado, lento, pausado, casi inmóvil, rumiante que restablezca el texto al mundo. Y ese restaurar lleva implícito el goce de haber llegado al desvelamiento no solo de las claves que habitan el texto, sino por extensión que habitan al lector mismo en esa interacción fecunda con lo escrito.

En segundo lugar, es necesario aclarar que ingenuo, en el sentido en que aquí se asume, no significa incauto o ignorante, más bien propone el acercamiento al relato como una aventura, aventura que se lleva a cabo en el terreno de la historia misma, siguiendo las pistas propuestas por el creador (quien, dicho sea de paso, una vez ha construido el universo escrito queda ausente, oculto para el lector a quien solo le queda eso: leer) y entendiendo el texto como un mundo propio que orbita en la cabeza de quien acepta el reto de la lectura. Dicho de otro modo, el lector defendido por García Márquez se adentra en la maraña propia del texto, intenta descifrar cómo se imbrican las partes, qué conexiones se establecen entre los componentes de ese mundo, cómo funciona por dentro. En suma, el lector ingenuo se deja seducir por el juego de desbaratar y volver a armar el rompecabezas que la obra representa.

Pero aún queda un tercer lugar que corresponde a la segunda cuestión acerca de cómo encontrar un justo medio para estas dos posibilidades de ejercer el oficio de lector. La respuesta puede hallarse en algunos postulados teóricos de Paul Ricœur acerca de la explicación y la interpretación como tareas concomitantes para una hermenéutica del texto. En las líneas siguientes, se plantean de manera breve las principales ideas del filósofo francés con respecto a estos aspectos, ideas que, además, servirán como punto de partida y marco de referencia para sustentar y justificar estos desvelamientos interpretativos.

En consecuencia, el propósito capital que anima esta reflexión es acometer la comprensión del cuento “Embargo” a partir de categorías tomadas de la narratología que permitan efectuar la explicación: revelar las relaciones internas de la estructura narrativa, mientras a la par se argumenta el horizonte interpretativo que se propone para el cuento: el mundo de los sueños como una realidad alternativa que confronta al soñador con sus deseos y sus esperanzas y, a la vez, con los miedos y las angustias propias del vivir.

Enfoque conceptual

En su artículo “¿Qué es un texto?”⁴ Ricœur plantea dos cuestiones fundamentales: la primera, qué debe entenderse por texto, y la segunda, a partir de la definición que aporta, la noción de que explicar e interpretar resultan dos operaciones complementarias en la tarea de leer.

Con respecto a la primera cuestión, el filósofo de marras define un texto como “un discurso fijado por la escritura. Lo que fija la escritura es, pues, un discurso que se habría podido decir, es cierto, pero que precisamente se escribe porque no se lo dice”.⁵ De esta forma, el texto queda restringido a la escritura, pero no como mera extensión de la oralidad, sino como aquello que ocupa el lugar del habla. Nótese que dice *en lugar de*, que es otra forma de decir que habla y escritura son dos procesos diferentes. Mientras

4 Paul Ricœur, “¿Qué es un texto?”, en *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 127-147.

5 Ricœur, “¿Qué es un texto?”, 128.

que en el habla quien dice y quien escucha están presentes en el aquí y en el ahora de la enunciación, compartiendo en el diálogo, en el texto solo queda el lector enfrentado a los trazos lingüísticos, el escritor ya no está, no puede haber diálogo ni réplica. Bien lo afirma Ricœur: “El libro separa más bien en dos vertientes el acto de escribir y el acto de leer que no se comunican; el lector está ausente en la escritura y el escritor está ausente en la lectura. El texto produce así un doble ocultamiento: del lector y del escritor”.⁶ Continuando por esta vía de reflexión, mientras el discurso hablado, en cuanto realización en presencia, está dotado de referencialidad, es decir, habla del mundo, lo muestra, lo señala, precisamente la escritura suspende esa referencialidad: el autor no está para señalar, aclarar o para susurrar al oído, y será esa la tarea del lector: devolver la voz al texto y restablecer o efectuar la referencia. ¿Cómo? Interpretando. He aquí la segunda cuestión: las relaciones de la explicación y la interpretación como mecanismos mancomunados que aparecen en el acto de lectura. Para plantear esta dialéctica necesaria y complementaria entre explicar e interpretar, Ricœur empieza por mostrar cómo estos conceptos son totalmente opuestos e irreconciliables en la hermenéutica decimonónica representada por el pensamiento del filósofo alemán Wilhelm Dilthey.

Para Dilthey, según Ricœur, la explicación es propia de las ciencias naturales, está del lado de los hechos medibles, observables y verificables, y “el correlato apropiado de la explicación es la naturaleza, entendida como el horizonte común de hechos, leyes y teorías, hipótesis, verificaciones y deducciones”.⁷ La comprensión queda reservada al terreno de las ciencias del espíritu y “depende de la significatividad de formas de expresión tales como los signos fisonómicos, gestuales, vocales o escritos, así como de documentos y monumentos que comparten con la escritura las características generales de la inscripción”.⁸ Decir ciencias del espíritu equivale a expresar que la comprensión intenta entender los psiquismos ajenos: el adentro del otro, a través de signos exteriores observables. En tal medida, entonces, la escritura se convierte en una de esas formas de signos observables y la interpretación en cuanto hace de lo escrito su objeto de estudio se reduce a una parcela de la comprensión.

En cambio, para el pensador francés, la explicación y la interpretación, como ya se anotó, hacen parte del mismo arco hermenéutico, del mismo proceso; la primera enriquece la segunda. Emergen así dos posiciones frente al texto. La primera:

Una lectura que tome nota, por así decir de la intercepción por parte del texto de todas las relaciones con un mundo que se pueda mostrar y con subjetividades que puedan dialogar. Esta transferencia hacia el *lugar* del texto [...] constituye un proyecto particular con respecto al texto [...] En este proyecto particular, el lector decide mantenerse en el *lugar del texto* y en la *clausura* de este lugar [...] El texto no tiene afuera; no tiene más que un adentro.⁹

Ese adentro se encara a través de los aportes que el estructuralismo hace a los estudios literarios. El estructuralismo encuentra en una ciencia humana: la lingüística, la base epistemológica que permite el método de análisis para los relatos; en palabras de Ricœur: “El juego de las oposiciones y de sus

6 Ricœur, “¿Qué es un texto?”, 129.

7 Paul Ricœur, “La explicación y la comprensión”, en *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido* (México: Siglo XXI, 2003), 84.

8 Ricœur, “La explicación y la comprensión”, 84.

9 Ricœur, “¿Qué es un texto?”, 135.

combinaciones, en un inventario de unidades discretas, define el concepto de estructura en lingüística”. Y continúa:

En ciertas condiciones, las grandes unidades del lenguaje, es decir, las unidades de nivel superior a la oración, ofrecen organizaciones comparables a las de las pequeñas unidades del lenguaje, es decir, las unidades de nivel inferior a la oración, aquellas que son precisamente de las que se ocupa la lingüística.¹⁰

No es necesario ya trasladar métodos tomados de las ciencias naturales al estudio de la literatura, pues es en el estudio de la misma lengua en que se encuentran los procedimientos para efectuar la explicación. Ahora queda claro que la explicación consiste en hallar el sentido en el relato y esto significa encontrar los nexos que existen entre las partes constitutivas y el todo: cómo se oponen, cómo se integran, cómo se combinan para “entrar en relación con otros elementos y con la totalidad de la obra”.¹¹

Si se acepta que aquello es explicar, falta entonces proponer qué es interpretar. La segunda posición frente a la lectura, y que complementa la descrita, apunta al “verdadero destino de la lectura, puesto que revela la verdadera naturaleza de la suspensión que afecta al movimiento del texto hacia el significado [...] La lectura es posible porque el texto no está cerrado en sí mismo, sino abierto hacia otra cosa; leer es, en toda hipótesis, articular un discurso nuevo al discurso del texto”.¹²

En suma, el trabajo del lector es darle continuidad al mundo del texto para desplegarlo hacia múltiples vías de significación. Si explicar es navegar en el texto, interpretar es rebasarlo, desdoblarlo para recuperar su potencia referencial, para hacerlo hablar del mundo.

En este sentido, la tarea interpretativa implica, además, la apropiación y la actualización. La primera se entiende como la ruta a través de la cual el texto no solo se deja interpretar, sino que ayuda a que el propio sujeto lector se interprete a sí mismo, le ayuda a comprender y a comprenderse mejor, le genera interrogantes sobre el mundo y sobre sí mismo que lo incitan a pensar en conjunto con el texto. Por la segunda, solidaria de la anterior, el lector se compromete a trabajar con el texto y ello implica una incumbencia activa y fecunda con la obra. Así pues, “la lectura es como la ejecución de una partitura musical”¹³ que deja que el lector participe en su actuar, lo convida a la acción para que incite y excite las posibilidades semánticas del texto. Texto y lector devienen en el acto de leer. Entender un texto será “seguir sus movimientos [...] de lo que dice a aquello de lo que habla”.¹⁴ Y para ello el lector apuntala su labor en los discursos que desde otras disciplinas del saber pueden representar algún rédito para ampliar y potenciar los hallazgos de sentido obtenidos por la vía de la aproximación semiótica.

Por consiguiente, en atención a la propuesta de lectura planteada por Ricœur, este artículo aventura una aproximación hermenéutica al cuento “Embargo”¹⁵ de José Saramago, en la que, a partir de ciertas

10 Ricœur, “¿Qué es un texto?”, 136.

11 Ricœur, “¿Qué es un texto?”, 138.

12 Ricœur, “¿Qué es un texto?”, 140.

13 Ricœur, “¿Qué es un texto?”, 141.

14 Ricœur, “La explicación y la comprensión”, 100.

15 José Saramago, *Casi un objeto* (Madrid: Santillana, 1998).

categorías propias del estructuralismo y de la narratología, se revelan las relaciones internas del entramado narrativo, polo de la explicación, y en forma simultánea, se proponen posibles significados que orientan el texto hacia una dimensión semántica de apropiación y actualización, el polo de la interpretación. Sabido es que no existen interpretaciones únicas ni totales; más bien, como lo afirma Umberto Eco,¹⁶ cada interpretación, verbigracia, la que aquí inicia, que se hace de una obra es una entre muchas otras posibles que repercuten entre sí no para excluirse, sino para reforzarse mutuamente, lo cual implica someterlas al criterio de una comunidad de intérpretes que, en últimas, las validará no como verdades inexorables, sino como propuestas plausibles que convidan a continuar el diálogo hermenéutico en torno a las obras literarias.

Historia y discurso

Inicia el relato¹⁷ “Embargo” y la primera escena da cuenta de una habitación y en ella una pareja. El hombre despierta, “con la sensación aguda de un sueño degollado”,¹⁸ a causa de la luz que empieza a filtrarse a través de la ventana, mientras su esposa duerme. El personaje vuelve a quedarse dormido; dos horas después la habitación está totalmente clara.

En el segundo párrafo, el hombre se levanta. Se organiza y se viste, a tientas en la penumbra, para salir a trabajar. Un momento, aquí parece haber una contradicción: el primer párrafo anuncia que la habitación está clara y, además, que “el ojo ceniciento de la ventana se fue azulando poco a poco”,¹⁹ y ahora en el segundo párrafo el lugar está a oscuras. No es de suponer que un escritor de la talla de Saramago cometa un error tan obvio, entonces, ¿qué guiño parece hacer al lector?

Sencillo, el cuento plantea lo que podría denominarse dos planos de ficción. En el primero, el personaje protagonista despierta y vuelve a dormirse; y aparece el segundo plano: el mundo de los sueños como otra realidad posible para el desarrollo de la trama, es decir, del discurso. Sumado a este detalle de la luz surge otro indicio que sustenta esta hipótesis: “El ojo ceniciento del cristal se fue azulando poco a poco, mirando fijamente las dos cabezas posadas en la almohada, como restos olvidados de una mudanza a otra casa o a otro mundo”:²⁰ el mundo del sueño.

16 Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (Barcelona: Lumen, 1992).

17 Se entiende relato al todo integrado por el plano de la historia y por el plano del discurso. Siguiendo a Tzvetan Todorov: “La obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde un punto de vista, se confunden con los de la vida real [...] Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer”. “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, Roland Barthes et al. (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), 157. Dicho en breve: la historia está del lado de qué se cuenta y el discurso del lado del cómo se cuenta.

18 Saramago, *Casi un objeto*, 45.

19 Saramago, *Casi un objeto*, 45.

20 Saramago, *Casi un objeto*, 45.

Antes de continuar con el relato y dando por cierto que el hombre empieza a soñar otra historia, es necesario anotar que el narrador inicia y termina su discurso narrativo en el primer párrafo; es decir, la última frase de este: “Cuando el despertador sonó, pasadas dos horas, la habitación estaba clara”,²¹ señala el final de la historia si se organizan los hechos en un orden cronológico; sin embargo, he ahí el encanto del cuento: los dos planos de ficción son independientes, pues la instancia narrativa cuenta de un tirón, en el primer párrafo, aquello que sucede en la habitación (el mundo real del protagonista en una mañana cualquiera en la que en dos horas despierta, se vuelve a dormir, sueña y vuelve a despertar) y el resto del relato, del párrafo dos hasta el final, recrea el sueño que tuvo el sujeto en el lapso de aquella mañana; eso sí, sin revelarlo explícitamente, pues esa es una tarea de inferencia que se deja al lector. Dicho de otra manera, la historia marco debe ser abierta para insertar en ella la historia enmarcada. El plano de la realidad de la vida del personaje abre paso a la realidad onírica.

En suma, se nota que el relato está compuesto por dos grandes secuencias:²² la primera, el plano de la “vida real” del hombre, y la segunda, el mundo figurado por su mente durante el sueño y que pone en evidencia, como los sueños suelen hacerlo, las preocupaciones o los deseos del soñador.

Las secuencias se presentan por enclave:²³ una dentro de la otra, y resulta particular que, aunque la secuencia uno abre y cierra totalmente, pues se supone que cuando el despertador suena el hombre regresa del mundo de la pesadilla (reitérese aquello del sueño degollado), la forma en que el narrador presenta el relato da la sensación de que al final la historia quedara con un final abierto. De tal manera que queda la sensación en el lector de no saber qué sucede con el hombre soñado, ni tampoco con el hombre soñador. Nuevamente, el reto queda del lado del lector para que, cual investigador en procura de pistas que le ayuden a resolver el enigma, encare la tarea hermenéutica de la comprensión.

Narración enmarcada: el sueño

Ya en el terreno movedizo, sin firmeza, de los sueños, el personaje sale de su casa y se dirige hacia su automóvil en medio de un ambiente gris, nublado. El auto enciende sin problema y el hombre se siente complacido, “el coche estaba mejor que nunca. Respondía a sus movimientos como si fuese una prolongación mecánica de su propio cuerpo”.²⁴ Ya a esta altura del relato el lector puede notar que las oraciones presentan un rasgo particular en la construcción sintáctica cuando se refieren al protagonista: todas tienen sujeto tácito, ninguna menciona un “él” o un “el hombre” o un sustantivo para designar a

21 Saramago, *Casi un objeto*, 45-46.

22 Recuérdese que, según Claude Bremond, una secuencia es la resultante de tres funciones que corresponden a las “tres fases obligadas de todo proceso: a) una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever; b) una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto; c) una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado”. “La lógica de los posibles narrativos”, en *Análisis estructural del relato*, Roland Barthes et al. (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), 87.

23 Según Bremond, la secuencia por enclave se da cuando un proceso en desarrollo A se ve interrumpido por otro proceso B; pero, para que A llegue a su fin, es necesario que se dé esa irrupción de B. “La lógica de los posibles narrativos”.

24 Saramago, *Casi un objeto*, 51.

ese sujeto. No es extraño que Saramago en otros de sus textos deje a sus personajes sin nombre,²⁵ pero sí resulta curioso que en este ni siquiera se utilice un pronombre personal. En cambio, las oraciones que se refieren al vehículo lo mencionan explícitamente con términos recurrentes como “automóvil” o “coche” e, incluso, con comparaciones del tipo “animal de cascotes” o cierta “palpitación animal” que el conductor siente en la carrocería.

Momento para sugerir una segunda hipótesis: el relato plantea, a través de la estrategia de nominación descrita, cómo el sujeto de la narración poco a poco se va volviendo un objeto, mientras el auto cada vez cobra mayores rasgos de ser vivo, casi humano gracias al recurso de la personificación. De otra manera, el hombre se va cosificando y el auto se va humanizando. Deducción aceptable si se nota que este cuento hace parte de *Casi un objeto*, colección única escrita en este género por Saramago y publicada por primera vez en 1978. A propósito, Horacio Costa plantea un análisis interesante del título de la serie a partir del original en portugués *Objecto quase*:

La inversión del orden usual entre el sustantivo “objeto” [“objeto”] y el adverbio “quase” [“casi”] –que el uso lingüístico cotidiano en la lengua portuguesa indicaría estar formado primero por este calificando a aquel, es decir “casi objeto”– crea una relación transformativa entre ambos términos retóricos, que apunta en su horizonte semántico, en términos retóricos, hacia una construcción sintagmática incompleta, que podría ser asociada a un hipérbaton [...] y, de ahí, a una pulsación más metonímica que metafórica o hasta enfática en el mensaje (un “objeto casi” no es exactamente, sin dejar de serlo, un “casi objeto” o un objeto incompleto o en formato: es más bien *otro* objeto, un objeto de otro tipo, un objeto casi).²⁶

Vale la pena anotar que *Casi un objeto* está compuesto por una serie de seis relatos: “Silla”, “Embargo”, “Reflujo”, “Cosas”, “Centaurio”, “Desquite”. Nótese que los nombres de cada cuento carecen de artículo bien sea definido o indefinido, lo cual refuerza la idea de la humanización de los objetos que aparecen en cada uno de ellos como si fueran sustantivos propios. Es claro que este análisis solo se dedica a “Embargo”, pero no sobra citar, a modo de ejemplo, las últimas líneas de “Cosas”: “No teníamos otro remedio, puesto que las cosas éramos nosotros. No volverán los hombres a ser puestos en el lugar de las cosas”.²⁷

Pero es necesario avanzar por partes y retomar el asunto de la realidad onírica. El sujeto enciende su auto y el “motor roncó fuerte con una sacudida profunda e impaciente”.²⁸ Este tipo de oraciones es recurrente en el relato y va formando, en conjunto, un cuadro de acciones que presentan al carro cada vez más autónomo, mientras el conductor va quedando preso en él. Claro que en primera instancia el conductor

25 Por ejemplo, en *Ensayo sobre la ceguera*, el narrador se refiere a los personajes como la mujer del primer ciego, la chica de las gafas oscuras, la mujer del médico, entre otros. José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera* (Buenos Aires: Alfaguara, 2001). En *El cuento de la isla desconocida*, aparecen referencias como la mujer de la limpieza o el hombre que iba a pedir un barco. José Saramago, *El cuento de la isla desconocida* (Madrid: Santillana, 2002). En contraste, en *La caverna*, se presentan no solo los nombres propios, sino también sus significados: “Cipriano Algor... Marcial Gacho... llevan pegados al nombre propio unos apellidos insólitos... Lo más probable es que se sintieran a disgusto si alguna vez llegaran a saber que algor significa frío intenso del cuerpo... y que gacho es la parte del buey en que se asienta el yugo”. José Saramago, *La caverna* (Bogotá: Alfaguara, 2004), 11.

26 Horacio Costa, *José Saramago: El periodo formativo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 281.

27 Saramago, *Casi un objeto*, 149.

28 Saramago, *Casi un objeto*, 47.

no percibe nada extraordinario, y cuando el auto esquiva audazmente a otros vehículos, él lo atribuye a su pericia en cuestiones de conducción; o, cuando la caja de cambios se rehúsa a funcionar, supone que debe ser alguna avería mecánica.

El personaje está angustiado porque el país está sometido a un embargo económico y el combustible escasea; por tanto, decide abastecerse, llenar el tanque en la estación de servicio más cercana para luego hacer sus labores diarias. Hasta aquí el auto parece estar de acuerdo con los pensamientos de su dueño: "Como un perdiguero que acude al olor, el coche se insinuó entre el tráfico, dobló dos esquinas y fue a ocupar un lugar en la cola que esperaba. Buena idea".²⁹ Pero las cosas van a cambiar.

Con el tanque lleno, el hombre se dirige a su trabajo, pero misteriosamente el auto se detiene en cada estación de gasolina que hay en el camino, la caja de cambios se bloquea y solo funciona después de recibir ínfimas cantidades del carburante. El tanque está a reventar, al igual que los nervios del hombre que observa cómo pierde la mañana y por ahí derecho la cordura. Se sorprende cuando descubre que inconscientemente ha decidido seguir una ruta que evita las estaciones de servicio, quizá, se está enloqueciendo. Por fin llega a las afueras de la oficina, pero una nueva sorpresa lo aguarda: no puede bajarse del auto, "la espalda se adhería al respaldo del asiento. No rígidamente sino como un miembro que se adhiere al cuerpo [...] el respaldo del asiento lo sujetó dulcemente y lo mantuvo preso".³⁰ Ahora, ¿quién es parte de quién?

Cabe en este punto una primera digresión a favor del significado y en apoyo de la segunda hipótesis: el planteamiento que Roland Barthes hace a propósito del automóvil como ejemplo de las nuevas mitologías del hombre occidental:

Se me ocurre que el automóvil es en nuestros días el equivalente bastante exacto de las grandes catedrales góticas. Quiero decir que constituye una gran creación de la época, concebido apasionadamente por artistas desconocidos, consumidos a través de su imagen, aunque no de su uso, por un pueblo entero que se apropia, en él, de un objeto mágico.³¹

El carro no está al servicio del hombre, sino que, muy al contrario, el hombre parece rendirle culto; se erige, entonces, la máquina como símbolo de la enajenación del ser en el mundo del consumo desmesurado. Y no resulta inocuo, pues, si el mundo de los sueños revela los deseos y las frustraciones del hombre, no se debe olvidar que el soñador protagonista vive en el plano de la realidad en una sociedad sometida a un bloqueo económico; los medios de comunicación lo anuncian: el embargo durará hasta diciembre, las rutinas diarias se ven alteradas, la vida se zarandea, y todo por la escasez de combustible. El hombre, presa de sus propios inventos que prometen bienestar y libertad, termina, en últimas, atado a ellos, enclaustrado en ellos.

29 Saramago, *Casi un objeto*, 49.

30 Saramago, *Casi un objeto*, 54-55.

31 Roland Barthes, *Mitologías* (México: Siglo XXI, 1980), 154.

Continúa la historia. La lluvia empieza a caer y por la cabeza del sujeto se cruza una brillante idea: debe ir a un lugar solitario donde pueda quitarse la ropa “tal como hace la culebra cuando abandona la piel”,³² pero su amigo el carro no se la pone tan fácil: “la gabardina se adhería al respaldo del asiento, de la misma manera que a la chaqueta, a la chaqueta de punto, a la camisa, a la camisa interior, a la piel, a los músculos, a los huesos”.³³

En estos momentos de la aventura, ya el personaje deja de suponer posibles explicaciones para los hechos extraños, está seguro de que su auto lo domina, lo posee, que lo ha hecho una parte más de las latas, del acero. Como es de suponer el hombre entra en pánico, llora, se revuelca, patatea, descansa, reinicia la lucha, pero todo esfuerzo resulta infructuoso; el auto y él son una unidad.

¿Cómo pedir ayuda, cómo explicar toda esta locura, cómo exponerse ante todos como el pobre tipo que fue arrebatado por su propio auto? No. Este asunto se resuelve solo, ni siquiera la esposa puede ayudarlo. El héroe se abandona a su suerte, se orina en los pantalones, llora, refunfuña, le habla al auto, le ruega para que lo suelte, intenta saltar de él de repente para tomarlo por sorpresa, pero nada. Lástima, más le bastaría ser tan inerte como el hierro de las latas, pero aún queda algo de humanidad en él.

Pasan un día y una noche, llueve. El auto da vueltas, se aleja de la ciudad, toma rutas inciertas, mientras ese accesorio llamado conductor va “dejándose conducir”.³⁴ Maldito embargo: el del país y el del hombre del automóvil. Ahora se comprende: el auto ha embargado a su dueño.

La aguja del medidor de gasolina indica *empty*, el carro se detiene, la gasolina se acaba, el motor muere, el hombre abre la puerta buscando aire, su cuerpo se escurre y cae al piso, la lluvia que había cedido empieza a caer nuevamente. Fin de la historia.

Juego de oposiciones

Ahora fijemos la mirada en el juego de antinomias que el relato propone y que se ofrece como terreno para la interpretación. Según Lotman, comentado por Angelo Marchese,³⁵ la obra literaria está constituida por un juego de oposiciones binarias que dotan de sentido el texto y que determinan el proceso de la diégesis o historia narrada, es decir, el movimiento interno del relato.

Siguiendo este planteamiento, en “Embargo”, se puede hallar una serie de indicios formados por pares opuestos que permiten arrojar claridad sobre las dos hipótesis principales que se han anotado. En primera instancia, está la dupla vigilia y sueño. En cuanto a este tema, se puede observar cómo el párrafo inicial, apelando a recursos de duración narrativa como la elipsis, la pausa y el sumario,³⁶ muestra una

32 Saramago, *Casi un objeto*, 56.

33 Saramago, *Casi un objeto*, 56.

34 Saramago, *Casi un objeto*, 63.

35 Angelo Marchese, “Las estructuras espaciales del relato”, en *La narratología hoy*, ed. por Renato Prada Oropeza (La Habana: Arte y literatura, 1989).

36 “La elipsis se produce cuando el narrador omite la relación de acontecimientos pasados o determinados aspectos de la historia de los personajes, ligando los periodos omitidos mediante locuciones adverbiales [...] llenando así las lagunas

habitación que poco a poco se va iluminando y el lector puede penetrar en su interior y espiar a los durmientes gracias a la luz cenicienta y posteriormente azulada que se filtra por el ojo encuadrado de la ventana. Mientras que en el plano “onírico” la iluminación es débil, incluso llega a afirmarse que el hombre se viste a oscuras, afuera en la calle hay niebla y el día está duro como cuarzo, luego cae una lluvia pertinaz. Dos ambientes diferentes que llevan a sensaciones diferentes: el cuarto está cálido y la cama semeja un tibio capullo; pero, cuando el hombre se levanta, en el sueño, el día está helado, las paredes, los picaportes y las toallas destilan frío.

Otros indicios que ayudan a configurar esta dualidad son las insinuaciones con respecto a posibles realidades, por ejemplo: “las dos cabezas posadas en la almohada, como restos olvidados de una mudanza a otra casa o a otro mundo”, “Deslizándose en un círculo lento de imágenes sensuales, volvió a caer en el sueño”.³⁷ Eso hace el ser humano cuando duerme: abandonar este mundo para regresar a él al cabo de unas horas, después de un rodeo por otros mundos.

Esos otros mundos, los sueños, aparecen de manera repetida, casi obstinada, en buena parte de la obra del nobel lusitano. A guisa de ejemplo, en *El evangelio según Jesucristo*, se lee:

José se miraba a sí mismo como acompañando a distancia la lenta ocupación de su cuerpo por un alma que iba regresando despacio [...] Y al ver qué trabajoso era este regreso [...] tuvo un pensamiento que lo perturbó [...] que el alma no está presente en el cuerpo que duerme, de lo contrario no tendría sentido que agradeceríamos todos los días a Dios que todos los días nos la restituyera cuando despertamos.³⁸

En *Memorial del convento*,

aparte de la conversación de las mujeres, son los sueños los que sostienen al mundo en su órbita. Pero son también los sueños los que le ponen una corona de lunas, por eso el cielo es el resplandor que hay dentro de la cabeza de los hombres, si no es la cabeza de los hombres el propio y único cielo.³⁹

Y en *El cuento de la isla desconocida*, relato cuya columna vertebral es precisamente un sueño, el sueño de un hombre y una mujer que quieren partir en busca de la tal ínsula, aparece: “El sueño es un prestidigitador

temporales entre segmentos narrativos para recuperar el momento en el que la historia se había suspendido”. Juan Carlos Lertora, “La temporalidad del relato”, en *La narratología hoy*, ed. por Renato Prada Oropeza (La Habana: Arte y Literatura, 1989), 306. Por su parte, “la digresión provoca una pausa narrativa por cuanto el discurso del narrador interrumpe el fluir temporal de la historia para detenerse con cierta morosidad ya sea en la descripción de personajes u objetos o en consideraciones no integradas directamente en la historia”. Y en cuanto al sumario, “la narración da cuenta, en pocas líneas, de amplios periodos del pasado que, de ser narrados puntualmente, darían mayor lentitud a la narración”. Lertora, “La temporalidad del relato”, 306. Como ejemplos tenemos, respectivamente: “Cuando el despertador sonó, *pasadas dos horas*, la habitación estaba clara”, caso en que el subrayado resalta la elipsis; “se despertó con la sensación aguda de un sueño degollado y vio delante de sí la superficie cenicienta y helada del cristal, el ojo encuadrado de la madrugada que entraba, lívido, cortado en cruz y escurriendo una transpiración condensada”, he aquí la pausa descriptiva del lugar, y en el caso del sumario, todo el primer párrafo del cuento aparece como la acumulación completa de lo que sucede entre el primer despertar del protagonista, el sueño y el nuevo despertar.

37 Saramago, *Casi un objeto*, 45-46.

38 José Saramago, *El evangelio según Jesucristo* (Madrid: Santillana, 2000), 18.

39 José Saramago, *Memorial del convento* (Madrid: Santillana, 1998), 147.

hábil, muda las proporciones de las cosas y sus distancias, separa a las personas y ellas están juntas, las reúne y casi no se ven la una a la otra”.⁴⁰

Así pues, a pesar de que críticos, y el mismo Saramago, asumen a *Casi un objeto* (y por supuesto “Embargo”) como una obra experimental, en la cual el talento del escritor aún no encuentra su máxima expresión, puede afirmarse que ya se vislumbra un tema que aparecerá de manera persistente en la obra madura del portugués.

Ahora bien, volviendo al cuento que ocupa estas líneas, cuando el relato se refiere a la salida del hombre de su casa, surge otro indicio: la niebla. “Se había dado cuenta de que la niebla era como una campana que ahogaba los sonidos y los transformaba, disolviéndolos, haciendo de ellos lo que hacía con las imágenes”.⁴¹ Parece que esta sensación de embotamiento, de silencio y de vértigo, de la percepción representada en la niebla es una de las formas en que no solo los escritores, sino los seres humanos intentan representar de manera racional aquello que carece de lógica formal como es el sueño, sobre todo, si la representación de este surge de recuerdos fragmentarios y resbaladizos, etéreos. Mientras que en el plano de la vigilia el día es luciente y despejado.

Del lado de la segunda hipótesis: la cosificación del sujeto, se pueden advertir diferentes pares opuestos que también llaman la atención. En primer término, afuera y adentro. El adentro del cuarto es tibio y acogedor, el narrador lo describe como un capullo. En el sueño, el auto está helado en un primer momento, pero, poco a poco, se entibia y le recuerda al hombre la calidez de las sábanas, el capullo donde a esa hora la esposa yace aún; sin embargo, el coche, como refugio, se transforma en “caverna” y “prisión”. Es más, la única vez que el personaje es marcado directamente en la historia, a través de la autodiégesis (el personaje actuando como narrador), se pronuncia para dar cuenta de su estado de encierro, de cautiverio: “Qué disparate, pensó. Debo estar enfermo. Si no consigo salir es porque estoy enfermo”.⁴² Ahora, y poco a poco, el hombre empieza a fundirse con el auto, a ser parte de él. Curioso, en este sueño, no es el auto la extensión del hombre, el artefacto que facilita el diario vivir. No, aquí las cosas son diferentes: el auto hace a su conductor extensión de sí.

Ahora es el coche-prisión el que nos pone en contacto con Gilles Deleuze⁴³ para aprovechar su idea máquinas de guerra y aparatos de captura. Según el filósofo, el ser humano es como una máquina de guerra intentando burlar los aparatos de captura que la sociedad le impone, pero los aparatos de captura funcionan como una mordaza mecánica para atrapar a la máquina rebelde. Entonces, en el relato que ocupa esta interpretación, nuestro hombre, máquina de guerra, huye de uno de los aparatos de captura: la realidad, el embargo que lo afecta; pero nuevamente es acorralado por otro aparato, pues el auto ha devenido aparato de captura en ese mundo de pesadilla: el cazador de latón ha atrapado a su presa de carne y hueso.

40 José Saramago, *El cuento de la isla desconocida* (Madrid: Santillana, 2002), 59.

41 Saramago, *Casi un objeto*, 46.

42 Saramago, *Casi un objeto*, 54.

43 Comentado por Edgar Garavito en “Deleuze: Máquinas de guerra y aparatos de captura”, conferencia que hizo parte del ciclo “Deleuze, estética de la guerra”, realizado en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín en abril y mayo de 1996 en programa conjunto con la Universidad Nacional, sede Medellín. Edgar Garavito, “Deleuze: Máquinas de guerra y aparatos de captura”, *Revista de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín*, no. 36. (1996): 125-133.

Este adentro que atrapa dulcemente pone al sujeto en contacto con su propia soledad, con su mundo interior, en palabras de Lertora, con su corriente de conciencia.⁴⁴ Y es esa corriente de conciencia, ese monólogo interior, el que abre otra dualidad en el cuento. Esta vez el adentro implica la individualidad, el acoso, la angustia y la desesperación del hombre preso, del hombre embargado. El afuera representa lo colectivo; los demás, la burla y el escarnio, el ridículo, pues son los otros quienes pueden valorar y juzgar el extraño suceso de quedarse atrapado en el auto. El adentro se ha vuelto caótico e indeseable, pero el afuera igualmente se proyecta como amenaza, es la posibilidad de perder el prestigio y la imagen:

Lo que estaba pasando era absurdo. Nunca nadie se había quedado preso de esta manera en su propio coche, por su propio coche. Tenía que haber un procedimiento cualquiera para salir de ahí. A la fuerza no podía ser. ¿Tal vez en un taller? No. ¿Cómo lo explicaría? ¿Llamar a la policía? ¿Y después? Se juntaría gente, todos mirando, mientras la autoridad evidentemente tiraría de él por un brazo y pediría ayuda a los presentes, y sería inútil, porque el respaldo del asiento dulcemente lo sujetaría. E irían los periodistas, los fotógrafos y sería exhibido dentro de su coche en todos los periódicos del día siguiente, lleno de vergüenza como un animal trasquilado, en la lluvia. Tenía que buscarse otra forma. Apagó el motor y sin interrumpir el gesto se lanzó violentamente hacia fuera, como quien ataca por sorpresa. Ningún resultado. Se hirió en la frente y en la mano izquierda, y el dolor le causó un vértigo que se prolongó, mientras una súbita e irreprimible gana de orinar se expandía, liberando interminable el líquido caliente que se vertía y escurría entre las piernas al suelo del coche. Cuando sintió todo esto empezó a llorar bajito, con un gañido, miserablemente, y así estuvo hasta que un perro escuálido, llegado de la lluvia, fue a ladrarle, sin convicción, a la puerta del coche.⁴⁵

Además, el análisis de objeto-sujeto sugiere que, a pesar de que los objetos, en el sentido más amplio de la palabra, están hechos para mejorar la vida del ser humano y para estar a su servicio, aquí el objeto esclaviza a su dueño. En términos de los postulados de la escuela de Fráncfort: el hombre se hace esclavo de su razón, hasta tal punto que en el auge de un mundo capitalista parece ser que la razón instrumental lo aliena, su vida pierde sentido y la banalidad termina esclavizándolo en vez de emanciparlo, como proponía el paradigma de la modernidad y del uso de la razón. Esto sucede en el relato, pues el carro, objeto suntuario, evidencia la preocupación del protagonista por el embargo económico y por sus consecuencias en su vida normal, mediada por el consumo.

El juego del narrador

Para continuar con el análisis de la estructura y despuntar significados, se puede anotar el papel que cumple la instancia narrativa en la construcción del relato. En la secuencia uno, es claro que el narrador no

44 La corriente de conciencia se sitúa “en la instancia del discurso en la interioridad del personaje, su hablar asocia, de manera desordenada, distintas experiencias que se sitúan en diferentes momentos de su pasado (o, eventualmente, se expresan como posibilidades a futuro producto de deseos, esperanzas, propósitos, etcétera)”. Lertora, “La temporalidad del relato”, 308.

45 Saramago, *Casi un objeto*, 57-58.

marcado⁴⁶ es el encargado de mostrar la habitación, describirla y enfocar a sus ocupantes. La focalización es totalizante,⁴⁷ parece como si una cámara mostrara el recinto siguiendo la trayectoria de la luz que se filtra por la ventana haciendo un paneo en plano general.

En cuanto a las microsecuencias que conforman el plano del sueño, se evidencian dos momentos específicos y claros. El primero, desde que el hombre sale de su casa, sube al vehículo y empieza su trayecto, hasta que reconoce frente a su oficina que algo extraño sucede y que se ha quedado atrapado en el auto. En esta parte del relato, hay una combinación de dos instancias narrativas: el narrador no marcado que permite ver al sujeto en el contexto que lo contiene, es decir, desde el punto de vista de la imagen, la cámara va en el vehículo y a manera de plano de escorzo nos muestra al personaje y hace unos cuantos *zoom out* que revelan lo que acontece afuera (las colas de autos en las estaciones de servicio, los automóviles varados por falta de combustible, el ambiente gris y lluvioso, la cara de disgusto de los trabajadores de las gasolineras que no entienden los pedidos de cantidades mínimas de combustible); y la otra instancia, el indirecto libre, factor clave y decisivo en la estructuración del relato, pues este permite la aparición del mundo interior del protagonista: qué piensa, cómo cambia su estado de ánimo, cómo percibe su carro, cómo se angustia, cómo se ufana de su previsión; en fin, permite al lector entrar en el yo de ese ser que lo hace cómplice de sus pensamientos y de su corriente de conciencia.

Además, el modo indirecto libre, en virtud de cuyas características no se sabe a ciencia cierta quién narra o dice cierta parte de la historia, crea en el lector esa ilusión de ser como una especie de dios capaz de penetrar en lo más hondo del alma del personaje: “Este estúpido embargo, el pánico, las horas de espera, en colas de decenas y decenas de coches. Se dice que la industria va a sufrir las consecuencias. Medio depósito. Otros andan a estas horas con mucho menos, pero si fuese posible llenarlo.”⁴⁸

El segundo momento de la secuencia del sueño se genera a partir del instante en que el hombre reconoce que está atrapado en el interior de su auto. Aquello que apenas se insinuaba como una sospecha o como un azar del día, se comprueba, no hay duda: hombre y auto son una pieza. A partir de aquí el narrador es exclusivamente no marcado y esto se entiende porque el relato abre su plano general e incluye a los demás que hasta ahora no aparecían en escena. El personaje va a ser percibido por los otros. La primera que lo nota es una niña que lo mira con gracia, luego su mujer que no da crédito a lo que ven sus ojos y a lo que su marido relata, y por último el hombre de la bicicleta que se decepciona cuando al pasar frente al auto, que se halla a las afueras de la ciudad, no encuentra la pareja retozadora que había imaginado.

Es claro, pues, que esta toma de distancia por parte del narrador abre el campo de visión del lector para observar al hombre dentro del carro, pero también para echar un vistazo afuera y contemplar al auto-hombre inserto en el paisaje lúgubre de la ciudad lluviosa y caótica. Asimismo, a esta altura del relato el

46 El narrador no marcado es la instancia del plano del discurso que relata la historia “desde afuera”, es decir, no participa en la diégesis, por tal motivo no aparece en el relato ningún elemento lingüístico como pronombre o sustantivo que permita identificarlo. Renato Prada Oropeza, “El narrador y el narratario: Elementos pragmáticos del discurso narrativo”, en *La narratología hoy*, ed. por Renato Prada Oropeza (La Habana: Arte y Literatura, 1989).

47 La focalización totalizante o totalizadora es explicada por Prada Oropeza como aquella que se presenta cuando “el narrador está fuera y sobre la cadena diegética total y sus elementos capitales (personajes y acciones) y pasa de uno a otro sin privilegiar ninguno como punto de focalización”. “El narrador y el narratario”, 373.

48 Saramago, *Casi un objeto*, 48-49.

hombre es nombrado, a diferencia de lo que se anotó. Aparecen etiquetas semánticas como el hombre o el marido, el narrador ya no muestra desde el escorzo, hace visible a ese personaje, incluso a través de la imagen que el retrovisor devuelve: el rostro atónito, aturdido y desesperado del preso. El lector ve de cuerpo completo, ya no está en la mente del pasajero, lo advierte minúsculo en la soledad de su automóvil.

Por último: espacio y tiempo

Para iniciar este acápite, resulta oportuno citar nuevamente a Marchese: “La descripción es indispensable, porque los elementos dinámicos de la diégesis no se podrían pensar y representar sin un mínimo de consistencia y de expansión de las estructuras de espacio”.⁴⁹ Es en el espacio donde el personaje desarrolla su existencia, acomete acciones, encuentra obstáculos o propone soluciones. Así entonces se pueden clasificar los espacios de los dos planos del relato. Por un lado, la secuencia uno se desarrolla en un espacio utópico, el espacio de deseo y de seguridad: la habitación y concretamente en el capullo tibio de la cama, cerca del cuerpo laberíntico de la esposa dormida. Cabe anotar que la primera línea del texto insinúa la llegada desde un lugar paratópico (de conflicto): “Se despertó con la sensación aguda de un sueño degollado”,⁵⁰ es decir, el tipo ya estaba soñando y al despertar regresa a la calma, a la tranquilidad del espacio íntimo de su habitación.

En la secuencia dos, el hombre sale de su casa y se enfrenta al espacio de la acción representado por la calle de una ciudad cualquiera sometida a un embargo económico; ya se anuncia el paratópico, pero este espacio de conflicto termina circunscribiéndose al vehículo que lo contiene, lo separa del afuera y, en última instancia, se convierte en el significante de la angustia, de la vacuidad del ser, del ser atrapado por sus miedos, por sus deseos, en esas señales del inconsciente que encuentran salida precisamente en el terreno del sueño. Este objeto-espacio se desplaza por la ciudad y en su periplo lleva al sujeto de la ciudad al campo; la ciudad como la idea de lo público, de la exposición, del escarnio, mientras que el campo aparece como la posibilidad de lo íntimo donde pueda desvestirse, zafarse de sus ataduras al auto sin ser visto, sin ser puesto en evidencia.

A su vez, las ventanas y la puerta del auto se convierten en umbral: adentro, afuera; prisión, fuga; observador, observado; mundo interno, mundo exterior. Y a la postre, el lugar utópico se refleja en la posibilidad de bajarse del coche bien sea frente a la oficina, su casa o en el campo, pero bajarse. A fin de cuentas, el límite de todos esos espacios, el espacio englobante o tópico, no es más que la construcción mental del soñador, el espacio diseñado por su cabeza y bajo las propias leyes del mundo de los sueños, mundo que el hombre común o de ciencia aún no entiende por completo, mundo que se transfigura, cambia, se repite según el albedrío onírico. Nuevamente, Deleuze ofrece un punto de apoyo en el intento por esclarecer el significado cuando propone que el propio psiquismo del hombre se comporta como aparato de captura pues el superyó y el yo confabulan en contra del ello, lo constriñen, lo asfixian; pero el ello, cual máquina de guerra, se reactiva y lucha, se rebela y se revela en el mundo del soñador como una posibilidad de emancipación, acaso de confrontación, con la instancia de aquello que se denomina mundo real.

49 Marchese, “Las estructuras espaciales del relato”, 312.

50 Saramago, *Casi un objeto*, 45.

Por otra parte, el tiempo se plantea magistralmente en la combinación equilibrada de las categorías de duración planteadas por Genette.⁵¹ Podría afirmarse que cada uno de los párrafos del relato, veintiséis en total, es una escena completa sazonada con elipsis que actualizan el tiempo de la historia y matizan su transcurrir, mientras que las pausas descriptivas contribuyen a pintar el fondo de decorado de la historia, y según Lertora, “la amplificación y retardación en la temporalidad” manifiestas en la corriente de conciencia abren la posibilidad de esos instantes atemporales de pensamiento íntimo, que en cuanto atemporal detiene el curso de la historia, lo paraliza y solo se pone en movimiento con los elementos adicionales arriba anotados. Parece, entonces, que el tiempo solo fluye afuera del auto, adentro todo está quieto, en la eterna quietud de una prisión y “como en paralela contradanza cosas que cobran vida y se humanizan, objetos solo casi o casi-objetos que pueden ser metáfora del hombre, condición del hombre, usurpación del hombre”.⁵²

A manera de conclusión

En fin, déjese en este punto este juego de rompecabezas que ha pretendido, ora sugerir sentido, ora proponer significados para sustentar estas hipótesis de lectura. Y esto no quiere decir que el juego quede acabado, quizá simplemente provoque otros, en otros lectores no solo de Saramago, sino de estas líneas; en ese movimiento fluido y perpetuo de intertextualidades e intersecciones literarias, de cruce de caminos que es, en últimas, el “cuasimundo de los textos o *literatura*”.⁵³

Hasta aquí entonces estos desvelamientos de lector en las dos acepciones del término *desvelar*: primero, como descubrir aquello que estaba oculto, poner de manifiesto. En este caso, y en consonancia con lo expuesto, diríamos explicar. Segundo, como perder el sueño y poner atención y empeño en lo que se hace, aguzar los sentidos para apuntar significados: interpretar. Y si este proceso, como ya se sostuvo, implica un conocimiento del lector en sí mismo, entonces resulta oportuno oír a Jean-Pierre Vernant cuando refiriéndose a la vida misma, entiéndase por extensión los libros y la lectura, afirma: “Se avanza con el tiempo; aunque sería más exacto decir que se es impulsado, no de golpe sino por partes [...] para encontrarse finalmente donde uno no se había propuesto llegar: a otra zona de uno, que es también una manera de continuar siendo uno mismo”.⁵⁴

A manera de epílogo, resulta necesario recapitular el norte que guio este acercamiento: hallar el justo medio entre lo ingenuo y lo hedónico, como quedó demostrado, congraciando la explicación y la interpretación. Y ya que Ricœur sirvió sus oficios como maestro para este andar, pues que sea él quien tome la palabra una vez más: “Siempre que se produce la interpretación, interviene la innovación semántica. Y siempre que empecemos a ‘pensar más’, se descubre y a la vez se inventa un mundo nuevo”.⁵⁵

51 Gérard Genette, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989).

52 Perfecto L. Cuadrado, “Torga y Saramago, del costumbrismo a lo fantástico”, *Quimera* 130 (1994): 55-61.

53 Ricœur, “¿Qué es un texto?”, 131.

54 Jean-Pierre Vernant, *Entre mito y política* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 9.

55 Paul Ricœur, “Retórica, poética, hermenéutica”, *Cuaderno Gris. Época III*, no. 2. (1997): 89.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1980.
- Bremond, Claude. “La lógica de los posibles narrativos”. En *Análisis estructural del relato*, Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude Bremond, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov y Gérard Genette, 87-109. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Costa, Horacio. *José Saramago: El periodo formativo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Cuadrado L., Perfecto. “Torga y Saramago, del costumbrismo a lo fantástico”. *Químera*, no. 130 (1994): 55-61.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1997.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Garavito, Edgar. “Deleuze: Máquinas de guerra y aparatos de captura”. *Revista de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín*, no. 36 (1996): 125-133.
- García Márquez, Gabriel. “La poesía, al alcance de los niños”. *El País*, 26 de enero de 1981. Acceso el 12 de marzo de 2021. https://elpais.com/diario/1981/01/27/opinion/349398006_850215.html.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Lertora, Juan Carlos. “La temporalidad del relato”. En *La narratología hoy*. Editado por Renato Prada Oropeza, 290-310. La Habana: Arte y Literatura, 1989.
- Marchese, Angelo. “Las estructuras espaciales del relato”. En *La narratología hoy*. Editado por Renato Prada Oropeza, 311-345. La Habana: Arte y Literatura, 1989.
- Prada Oropeza, Renato. “El narrador y el narratario: Elementos pragmáticos del discurso narrativo”. En *La narratología hoy*. Editado por Renato Prada Oropeza, 347-396. La Habana: Arte y Literatura, 1989.
- Ricœur, Paul. “Retórica, poética, hermenéutica”. *Cuaderno Gris, Época III*, no. 2 (1997): 79-89.
- Ricœur, Paul. “La explicación y la comprensión”. En *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, 83-100. México: Siglo XXI, 2003.
- Ricœur, Paul. “¿Qué es un texto?”. En *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II*, 127-147. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Saramago, José. *Casi un objeto*. Madrid: Santillana, 1998.
- Saramago, José. *Memorial del convento*. Madrid: Santillana, 1998.
- Saramago, José. *El evangelio según Jesucristo*. Madrid: Santillana, 2000.
- Saramago, José. *Ensayo sobre la ceguera*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- Saramago, José. *El cuento de la isla desconocida*. Madrid: Santillana, 2002.
- Saramago, José. *La caverna*. Bogotá: Alfaguara, 2004.
- Todorov, Tzvetan. “Las categorías del relato literario”. En *Análisis estructural del relato*, Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude Bremond, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov y Gérard Genette, 155-192. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Vernant, Jean-Pierre. *Entre mito y política*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Wullicher, Ricardo, dir. *Borges para millones*. 1978. <https://www.youtube.com/watch?v=EzUa1II4qmU>