



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**"EL ESPECTÁCULO QUE NOS AFECTA;
LA VIDA EN LAS VENTANAS (2002) DE ANDRÉS NEUMAN Y ESTE ES EL
MAR (2017) DE MARIANA ENRIQUEZ"**

Informe final de seminario para optar al grado de

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

Seminario de Grado Cuerpo, experiencia y afectos en las narrativas chilena,
argentina y peruana actual

FELIPE ALEJANDRO PIZARRO SILVA

Profesores Guía: Alejandra Bottinelli y Darcie Doll

Santiago de Chile

Diciembre 2017

*Como queda demostrado,
el mundo moderno se compone de flores artificiales,
que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a la muerte,
está formado por estrellas de cine,
y de sangrientos boxeadores que pelean a la luz de la luna,
se compone de hombres ruseñores que controlan la vida económica de los países
mediante algunos mecanismos fáciles de explicar;
Ellos visten generalmente de negro como los precursores del otoño
y se alimentan de raíces y de hierbas silvestres.*

Nicanor Parra, "Los vicios del mundo moderno".

TABLA DE CONTENIDOS

Tabla de contenidos	iii
Dedicatoria	iv
Agradecimientos	v
Resumen	vi
Tres justificaciones para la existencia de una tesis-informe final	1
El Náufrago	21
La amenaza fantasma	44
Secuelas	75
Bibliografía	86

DEDICATORIA

A mi madre, los animales y las plantas.

AGRADECIMIENTOS

A todos mis profesores, en especial a Alejandra Bottinelli por ser mi guía en este Informe, y a Galvarino Casas, “el Huaso”, por enseñarme que el humano se salva en comunidad.

RESUMEN

El presente proyecto se propone estudiar y reflexionar entorno a la expresión y problematización del espectáculo como articulador de la experiencia colectiva e individual, así como también los afectos de los personajes presentes en las novelas *La vida en las ventanas* (2002) de Andrés Neumann y *Este es el mar* (2017) de Mariana Enríquez. El imaginario de la mercancía, la exhibición de los cuerpos y de la intimidad, el aislamiento, el encierro, la ansiedad del deseo de consumo y la estandarización de grandes masas de población son algunas de las problemáticas de las novelas a analizar que tienen en común la presencia central del espectáculo como régimen, resultado, proyecto y justificación de las formas de vida contemporáneas.

El análisis de la expresión del espectáculo permitirá indagar y caracterizar las relaciones intersubjetivas y las sociedades presentes en las obras, así como también a las sociedades contemporáneas que corresponden al contexto de producción de estas. Para llevar a cabo dicha labor, se pondrán en diálogo las novelas con diversas aproximaciones críticas al fenómeno de la imagen, el espectáculo, y la sociedad de hiperconsumo. Con el apoyo de este aparato crítico se analizarán las formas del espectáculo de afectar en distintos ámbitos de la vida social, así como también de afectar la propia producción estética y el desarrollo de la textualidad de las obras.

TRES JUSTIFICACIONES PARA LA EXISTENCIA DE UNA ~~TESIS~~

INFORME FINAL

1. Floyd Mayweather es un boxeador estadounidense. Tiene el récord perfecto de 50 peleas ganadas y 0 perdidas. Además de por sus logros deportivos, Mayweather es reconocido en los medios de comunicación por el derroche de dinero en el que basa su estilo de vida. Sus peleas hacen circular millones de dólares en base a la explotación ya no solo de su cuerpo, sino que también de su imagen. Las marcas y celebridades presentes y expuestas en los medios de comunicación masiva hacen de la pelea un show consumido por millones de personas en todo el mundo. El 26 de agosto de este año, Mayweather volvió de su retiro para pelear contra Conor McGregor en la que llegó a mí a través de las pantallas con el nombre de “la batalla del siglo”. Ni Mayweather ni esta pelea me interesaban, pero aun así contaminaban mi experiencia cotidiana con su publicidad mundialmente masiva. Recuerdo que ya se habían presentado dos peleas anteriores de Mayweather como la “batalla del siglo”. Ambas las vi sin querer. Y cuando el 26 de agosto me junté con unos viejos amigos a tomar cervezas y fumar, también esa pelea la vi sin querer. Ahí estaba Mayweather ese día, en esa pantalla full HD rodeada de nosotros sentados con la espalda curva y cerveza en la mano. Sin querer me enteré de que Conor McGregor, el rival de Mayweather, era campeón en la *Ultimate Fighting*

Championship (UFC) de artes marciales mixtas. Esta era su primera pelea de boxeo profesional, su debut. El debut más publicitado y mejor pagado en la historia. Lo único importante en esa pelea era el espectáculo mediático que hacía del evento una celebración del capital. Y aun así la vimos. Entre comerciales consumimos el show de una pelea olvidable y deficiente. (Buscando en Google datos para escribir este párrafo, me enteré de que en Estados Unidos la pelea fue llamada *The Money Fight*).

Tras la pelea, la gran telepantalla no perdió protagonismo. En youtube vimos gringos haciendo cosas estúpidas, pornográficos videos musicales con millones de reproducciones y cuánta otra cosa. De vez en cuando, uno de mis amigos proponía algún juego para despegarnos de la pantalla y relacionarnos entre nosotros. Unos lo ignoraban con los dedos en el celular, otros querían poner más videos, yo salía a fumar para mantener una distancia cínica. En algún momento alguien puso en youtube “ASMR Haircut Roleplay ♥”, del canal *ASMR Darling*. En el video aparecía una hermosa joven de pelo castaño y ojos verdes. Ella se encuentra a una distancia cercana a la cámara/pantalla, mirándola a los ojos y susurrándole con dulcísima voz. El video era la simulación de una escena íntima: Ella, la chica en la pantalla, simulaba estar cortándole el pelo tiernamente a alguien con quien sostenía una relación amorosa. Ese alguien era el espectador frente a la pantalla. Entre los juegos del sonido, los detalles de cámara, y la actuación de esa chica que mira directamente a los ojos al espectador, se logra una sensación de escalofriante realismo. Mi amigo reconoció haber visto varios de sus videos, solo, en la noche, con audífonos. Lo peor es que igual yo lo entendía. Con esos segundos que vi del video ya sentía en mi un impulso de seguir consumiendo ese espectáculo afectivo.

Busqué en internet la sigla ASMR, que se utiliza para denominar a estos videos. Significa *Autonomous Sensory Meridian Response* (“Respuesta Sensorial Meridiana Autónoma”). Acorde a la página knowyourmeme.com, dicho término fue acuñado por un miembro del grupo de Facebook “Steady Health Forums” para describir “una experiencia sensorial caracterizada por una agradable sensación de hormigueo en la cabeza y el cuero cabelludo, que puede ser activada por sonidos como susurrar o cepillarse, y estímulos visuales como pintura o dibujo” (párr. 1, traducción propia). Al parecer, en internet hay una gran cantidad de videos dedicados a la exploración sensorial de este fenómeno, que, tal como el “ASMR Haircut Roleplay ♥” utilizan la virtualidad para construir un espectáculo que engaña a los sentidos y al cuerpo, generando una nueva experiencia estética de hiperrealidad.

Sentado, junto a mis amigos, con una cerveza en la mano, mirando el espectáculo afectivo de la chica en youtube y recordando a Mayweather, sentí escalofríos. Ahí mismo pensé escribir la experiencia e incluirla en este Informe final con la excusa de que el relato pudiese contener, aunque sea un poco, expresividad sobre la cotidianidad e inmediatez en la realidad, sobre todo en las nuevas generaciones, que tienen las problemáticas presentes en la literatura que aquí me dispongo a analizar. No sé si fue buena idea o si lo logré, pero al menos eso intenté.

2. En 1941 -según cuenta Wikipedia-, el, entre otras cosas, filósofo Theodore Adorno llegó a California, donde, desde el exilio en Estados Unidos, continuó su labor para el *Institut für Sozialforschung* (Instituto para la Investigación Social) en conjunto con

su compatriota judío-alemán Max Horkheimer. De este trabajo conjunto es que surge *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (1944). Esta obra se plantea crítica frente a la sociedad occidental moderna, en cuanto a que expone los mecanismos de dominación que la constituyen y que se extienden al control sistemático, estandarizado y masivo de la población. Su sexto capítulo se titula “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, y se inicia negando la existencia de un caos cultural porque, por el contrario, en el capitalismo globalizado la cultura se ha estandarizado dentro de las lógicas y los ritmos del consumo. La estandarización, la producción serial, el alcance masivo de la técnica dan lugar a lo que Horkheimer y Adorno llaman industria cultural. Los medios masivos de producción y comunicación permiten que las fuerzas hegemónicas del capitalismo absorban las manifestaciones artísticas y culturales de una sociedad como la extensión de sus formas de dominio al transformar la cultura en industria: “Es el triunfo del capital invertido. Imprimir con letras de fuego su omnipotencia, como omnipotencia de sus amos, en el corazón de todos los desposeídos en busca de empleo” (169).

La industria cultural se presenta como un constante ciclo de consumo que no tiene ningún interés por la real experimentación ni por la búsqueda artística; lo que hacen es estancar la realidad dentro de las lógicas capitalistas, naturalizar el orden a través de ficciones ordenadoras que moldean a los sujetos y los hacen cada vez más predecibles dentro de sus patrones. Los consumidores son entendidos masivamente, como material estadístico a esquematizar por la industria, que le entregará todo servido de antemano, todo listo, todo reconocible, cosa de que el espectador no sienta en ningún momento la necesidad de pensar. Los productos de la industria cultural, que se consumen a través de

los medios de comunicación masiva, requieren capacidades intelectuales sofisticadas de observación e intuición, sin embargo “al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada” (171). La industria promueve la atrofia del pensamiento, la automatización de las funciones humanas, entregadas al ritmo que se le impone, que se le entrega para consumir, desear y trabajar. “La industria se adapta a los deseos por ella misma evocados” (178).

El determinismo hacia la alienación y la pasividad absoluta del espectador que presenta la sociedad descrita por Theodore Adorno y Max Horkheimer no funcionan como una descripción definitiva y exhaustiva de la realidad, pues la relación efectiva entre los sujetos y los productos de la industria cultural resulta mucho más imprevisible y conflictiva. El valor y vigencia de estos postulados resulta en el develamiento ideológico respecto de los mecanismos en los que opera el capitalismo en la cultura, sus intenciones y condiciones ideales. Es la integración del arte a las lógicas de mercado, que ha transformado la experiencia estética en la experiencia de la entretenimiento. Esta experiencia de consumo se muestra útil para los intereses de los jefes en cuanto a que permite descansar del trabajo mecanizado, le da sentido y a su vez es su extensión, pues se vuelve fundamental para mantener el movimiento de deseo de consumo que perpetúa y asegura el dominio mediante la enajenación; “Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza” (178). Se les educa para no pensar, distraerse y consumir, se les acostumbra a sus márgenes y excluye cualquier otra posibilidad. Es el capitalismo tardío consolidando y asegurando la continuidad de su dominio mediante la forma que adquiere su producción cultural; el espectáculo.

En 1967, Guy Debord publicó *La sociedad del espectáculo*, obra que continúa desarrollando la línea de pensamiento crítico marxista respecto a las producciones culturales dentro de las lógicas de dominación capitalista planteados por Horkheimer y Adorno. Debord fue un teórico, escritor y cineasta francés. En su página de Wikipedia averigüé que estaba de cumpleaños el 28 de diciembre, igual que yo. También averigüé que se consideraba ante todo como un estratega. Cuando leí eso pensé que definitivamente era Capricornio. Su libro se inaugura con la sentencia de que “Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos” (8). Debord entiende al espectáculo como la forma del orden social intersubjetivo que se encuentra mediatizado por imágenes que se dicen representantes del mundo. Estas imágenes se presentan como parte unificadora de la sociedad, “expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia” (8). El espectáculo celebra la técnica del capital y la valida socialmente, “El espectáculo, considerado en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto de un modo de producción existente” (9). El capitalismo encuentra en el espectáculo un artificio que le da sentido a la producción frenética, que promueve los valores del capital y naturaliza la relación consumista con el deseo, que moldea y educa a los sujetos como consumidores, que los apacigua y les da placer, todo a un nivel mundialmente masivo.

El espectáculo perpetúa el orden manteniendo a los sujetos entretenidos y deseosos de ser parte; “es la representación diplomática de la sociedad jerárquica ante sí misma, de donde toda otra palabra está desterrada” (14). Es el fetichismo de la mercancía que se apodera de la realidad, que la invade y reemplaza con imágenes. La escisión entre imagen

y realidad. “Allí donde el mundo real se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales, motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico” (13), el comportamiento hipnótico producido por las lógicas del placer y del consumo, que dan cuenta de sus dominios y alcances dentro de la realidad social en las sociedades contemporáneas. El espectáculo es una especialización diplomática que establece en términos positivos los marcos y las lógicas de interacción humanos permitidos y fomentados por la clase dominante. “La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: más el contempla, menos vive; más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo” (18).

A modo de confrontación, resulta interesante el artículo de Jacques Ranciere “El espectador emancipado”, en el que reflexiona sobre el espectáculo y problematiza la postura de la tradición crítica de la que es parte Adorno, Horkheimer y Debord respecto a la posición pasiva del espectador.

Ranciere plantea que esta línea de pensamiento ha considerado que “ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar” (10). Condenado a una pasividad, el espectador sería entendido como el ignorante que se deja seducir por la imagen. “¿Cuál es, en efecto, la esencia del espectáculo según Guy Debord? Es la exterioridad. El espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí” (14). Para Jacques Ranciere la identificación entre mirada y

pasividad responde a una división de lo sensible que establece y divide la ignorancia del saber, la verdad de la mentira, la mirada de la acción, generando una relación jerárquica de conocimientos en la que el espectador es reducido al lugar del alienado incapaz de pensar sobre sí. El intelectual se mira con soberbia y considera ser el salvador capaz de despertarlo de su ignorancia y guiarlo por el saber que lo hará libre. Frente a esta posición, Ranciere plantea:

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción (19).

En la medida en que los espectadores realizan su propia producción de sentido a partir de lo que ven, sienten y comprenden, la relación con el espectáculo no es la de una imposición unívoca. El espectáculo no vacía de sí mismo al espectador, pues entre estos existe una relación, y en esa relación surge el misterio, la libertad, la autonomía, la conciencia, los sentimientos y las experiencias que hacen que la actividad de cada espectador tenga resultados únicos e imprevisibles; “Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto” (21).

Los postulados de Jacques Ranciere sirven para complejizar el análisis y cuestionar el propio lugar desde el que surgen. Sin embargo, sus reflexiones filosóficas respecto al espectáculo no anulan la importancia de las obras de Guy Debord, Theodor Adorno y Max

Horkheimer, en tanto a que éstas se presentan como un exhaustivo análisis respecto a la función ideológica que adquiere el espectáculo para las redes de poder en las condiciones específicas del capitalismo globalizado. La importancia de esta obra para el análisis es que amplía la mirada, de la exclusiva atención a la ideología hegemónica y sus aspiraciones, hacia el espectador autónomo y a la relación efectiva que surge entre éste y las imágenes del espectáculo.

Para entender al orden capitalista dentro del que se dan las lógicas específicas del espectáculo, la sociedad del consumo de masas, es que atraeré la obra del filósofo, sociólogo, y Caballero de la Legión de Honor francesa, Gilles Lipovetsky, *Felicidad paradójica. Ensayos sobre la sociedad del hiperconsumo*, publicada el 2006. Esta obra permite entender el orden capitalista dentro del que se dan las lógicas del espectáculo; la sociedad del consumo de masas. El desarrollo histórico de dicha sociedad es planteado por Lipovetsky dividido en tres fases: El primer ciclo se inicia alrededor del 1880 y termina con la Segunda guerra mundial. En esta primera fase, “las técnicas de fabricación ininterrumpida permitieron producir en grandes series artículos estandarizados que, envasados en pequeñas cantidades y con nombre de marca, podían distribuirse a escala nacional, a precio unitario muy bajo” (23). Las nuevas técnicas industriales y de transporte, así como la conformación de grandes mercados nacionales fueron las condiciones materiales dentro de las cuales el capitalismo construyó cultural y socialmente las lógicas del individuo como consumidor masivo. “A fin de controlar los flujos de producción y de rentabilizar su equipo, las nuevas industrias pusieron en condiciones sus propios productos haciendo publicidad sobre su marca a escala nacional”

(25), surge la mercadotecnia y la publicidad, se educa y seduce a los individuos para estimular la necesidad de consumir. El marketing gana forma en la búsqueda por impresionar la imaginación, excitar el deseo y presentar la compra como un placer. La segunda fase, de 1950 hacia finales de los sesenta, se caracteriza por “un extraordinario crecimiento económico, por la elevación del nivel de productividad del trabajo y por la generalización de la regulación fordiana de la economía” (28). Cada vez capas sociales más amplias tienen un poder adquisitivo mayor que les permite el constante mejoramiento de su nivel de vida. Grandes cantidades de personas se liberan de sus necesidades básicas. Las industrias aumentan sus alcances, sus productos se diversifican y se distribuyen masivamente, afectando directamente a la cotidianidad; “En la sociedad de consumo hay algo más que elevación rápida del nivel de vida medio: el clima de estimulación de los deseos, la euforia publicitaria, la imagen exuberante de las vacaciones, la sexualización de los signos y los cuerpos” (31).

Para Lipovetsky esta fase “Puede considerarse el momento inicial de la desaparición de la antigua modernidad disciplinaria y autoritaria, dominada por los enfrentamientos e ideología de clase” (32). La tercera fase, desde finales de los setenta a la actualidad, es lo que Lipovetsky llama época del hiperconsumo, y se caracteriza por su “lógica desinstitucionalizada, subjetiva y emocional” (36). La lucha de conciencias ha pasado a segundo plano, relegada y olvidada por sujetos apasionados por consumir, motivados por los valores promovidos desde la industria. Esta época se caracteriza por un consumo psicológico y emocional de los productos, en los que el sujeto pasa a identificarse y ver su propia realización sensorial y afectiva. La publicidad excede por mucho la realidad

objetiva de los productos que promueve, genera en torno a ellos un universo simbólico dentro del cual los sujetos son educados como hiperconsumidores. Dentro de esta sociedad, se entiende la labor fundamental atribuida al espectáculo, el cual involucra dentro de las lógicas del consumo no solo los objetos, sino que también las experiencias, el arte, la cultura y las relaciones sociales; “La televisión, las revistas y la prensa del corazón presentan cotidianamente el espectáculo de los que encarnan la plenitud de la vida” (300), el público se hace parte de la experiencia vital de sus ídolos, “Por medio de fotos y reportajes de todo lo alto, los medios no sólo hacen brillar los modelos de vida feliz, sino que se dedican a hacer más bello lo más bello, más deseable lo más deseable, más felices a los más felices” (300). Los rostros del espectáculo parecen ser seres superiores, de una vida envidiable que parece estar al alcance de cualquiera desde la vía del consumo.

A modo de síntesis, la industria cultural se mueve dentro de las lógicas del espectáculo en las sociedades contemporáneas del hiperconsumo.

3. Se me exige para licenciarme la realización de un informe final. Para su elaboración se me ofrecen varios seminarios de grados con distintos temas y enfoques de entre los cuales debo elegir uno. Elijo el seminario que trabaja con narrativa latinoamericana contemporánea porque es lo que más me gustaría trabajar. Dentro del material teórico crítico que debo leer para efectos del seminario se encuentra el primer capítulo de la obra *Lo que vemos, lo que nos mira*, del teórico George Didi-Huberman, “La ineluctable escisión del ver”. En este, se plantea al acto de ver como una experiencia

del tacto, una travesía por el mundo de lo tangible en la que nos enfrentamos a otros cuerpos dotados de volumen. Lo que vemos termina en lo que tocamos, lo que está frente a nosotros, y que escinde ineluctablemente el ejercicio de la mirada entre lo que vemos y lo que nos ve. Dicha escisión implica un movimiento de pérdida, la experimentación de un vacío que nos mira y nos configura. La modalidad de lo visible a través de la ineluctable escisión se vuelve “un trabajo del síntoma en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una obra de pérdida” (17). Con esto, Didi-Huberman plantea una comprensión del acto de ver como una experiencia del no saber, que al reconocer la pérdida se abre hacia lo desconocido, hacia lo que no vemos y que nos mira. Una pérdida que reconoce la incapacidad de la mirada para captar la totalidad de la experiencia de la realidad; cuando ver es perder. Todo está allí.

Paralelamente, tomo el ramo de ciencia ficción. Entre las obras a analizar en el curso se encuentran las películas *Ghost in the Shell* (1995), dirigida por Mamoru Oshii, y *eXistenZ* (1999), dirigida por David Cronenberg. Ambas películas pertenecen al subgénero ciberpunk, cuyas principales características son, según el autor Mark Wegierski, “una visión de un futuro distópico con decadencia urbana en un planeta contaminado, con alta tecnología, principalmente dirigido por mega-corporaciones”, además de “la presencia persuasiva de computadoras, así como de un ‘ciberespacio’ - concebido como una de las principales áreas de interacción humana” (párr. 2). Estas obras, su intenso germen ciberpunk, sumadas a la ineluctable escisión del ver, hacen que, en mi búsqueda de tema para mi informe final, me interese la reflexión en torno al rol de dominación que en las sociedades contemporáneas tienen las pantallas y la tecnología

digital, en cuanto a que estas conforman la realidad de las masas de individuos ensimismados, siempre localizables y entregados a las mega-corporaciones que les proveen su ciber-consumo. En el ciberpunk incluso la lucha, la resistencia y la posibilidad de salvación pasan por la utilización del ciberespacio. El sujeto se escinde de su propio cuerpo, lo abandona, lo deja estacionado frente a la pantalla para reemplazarlo con las imágenes de la máquina. El placer de la imagen como encierro del cuerpo, el encierro del cuerpo como control masivo a través del consumo digital. Tengo una pista de lo que se podría tratar mi informe, me aventuro en la búsqueda de estas problemáticas en el amplio corpus conformado por las novelas latinoamericanas contemporáneas.

En *Hablar solos* (2012), del hispano-argentino Andrés Neuman, Helena, uno de sus personajes, relata brevemente la experiencia virtual: “Voy de youtube al banco, de Facebook a los libros, de la política al porno. La rueda del ratón tiene algo de clítoris. Hay cierto olvido en la punta del dedo” (98). Me parece interesante en el fragmento la tecnología como extensión del cuerpo. El clítoris, único órgano dedicado al placer, reemplazado por la rueda que permite que sigan apareciendo imágenes a consumir. En la sexta parte de la novela *Av. Diez de julio Huamachuco* (2007), de la chilena Nona Fernández, “La puerta en el suelo”, la narración se despliega a través de la interacción de la protagonista mediante correos electrónicos con un antiguo ex-novio desaparecido y presuntamente muerto. A través de la pantalla, logra establecer comunicación con lo ausente, pero comienza a perderse en el vacío; “La incertidumbre me tiene inmóvil y en silencio sentada en este escritorio oscuro. Mis ojos están fijos en el monitor” (175). La imagen (digital) como movimiento de pérdida. La búsqueda temática solo me da

fragmentos pequeños, no alcanza para constituir un corpus satisfactorio para mi proyecto. Por esto, sumado a la orientación teórica-crítica por parte de la profesora del seminario, amplió mi tema de la dominación digital al régimen del espectáculo, por ser dentro de sus lógicas que existe esta profusión de pantallas, y a la sociedad del hiperconsumo, por ser la forma del orden capitalista que ejerce el dominio sobre el cual se fundan estas problemáticas. Con esto, paulatinamente fui conformando el corpus de novelas con las que trabajaré, y que a continuación voy a presentar:

La primera que leí de las obras a analizar fue *La vida en las ventanas* (2002), de Andrés Neuman. El libro llegó a mi gracias a Sebastián Oyaneder, amigo del que estoy bastante agradecido, pues, al enterarse de mi interés temático, me prestó el ejemplar de la biblioteca de Santiago que a su vez un amigo le había prestado. En dicha obra, como en la sexta parte de *Av. Diez de julio Huamachuco*, la narración se despliega a través de correos electrónicos, los cuales son escritos por un joven que se los envía a su ex novia y de los cuales no obtiene nunca respuesta. En la novela, la vida individual se presenta como un naufragio virtual, como un encierro atrapado por el mundo digital en el que las relaciones intersubjetivas, sobre todo las que involucran a la vida familiar, son disfuncionales, incompletas e incomunicadas. La presencia de la sociedad del espectáculo se hace fuertemente presente en la configuración de la subjetividad del protagonista y de su mundo onírico, que se contaminan simbólicamente con el show mediático de la mercancía.

La segunda novela que leí, por recomendación de la profesora Alejandra Bottinelli, fue *Este es el mar* (2017), de Mariana Enríquez. En ella se expresa y se problematiza la relación entre los sujetos y las sociedades capitalistas de consumo a través de una narración fantástica en la que algunas de las fanáticas adolescentes de las grandes estrellas de rock y otros ídolos son en realidad seres fantásticos que eligen humanos para transformarlos en dioses y así alimentarse de la devoción masiva que provocan. En la novela, jugando con lo fantástico, se presenta la sociedad globalizada actual, la masividad del espectáculo y el fervor consumista que giran en torno a las estrellas de rock.

En las dos novelas se expresa el lugar fundamental que ocupa el espectáculo como mediatización de la experiencia vital en las sociedades contemporáneas; el espectáculo de las relaciones sociales en el mundo virtual, el espectáculo del cuerpo exhibiéndose como objeto de deseo para las masas consumidoras, el espectáculo tratando de guiar a los sujetos hacia un consumo emocional y constante.

Teniendo el corpus de novelas y el enfoque teórico-crítico, me quedaba otro problema a resolver: La relación entre literatura y sociedad. Si ambos conceptos no se vinculan, no tiene sentido el análisis de las obras literarias a partir de un marco teórico con enfoque marcadamente sociológico. En el otro extremo, si la literatura se toma como un reflejo de la realidad, la disección del análisis sociológico sofocaría la fuerza artística de las obras. Frente a este problema, adhiero a la postura del filósofo Jacques Ranciere en su obra *La palabra muda*. En esta, plantea que lo propio del lenguaje literario moderno es su carácter intransitivo o autotélico, la autosuficiencia de la obra literaria que no necesita

justificar su existencia más que por el mismo hecho de ser literatura. Las palabras entendidas ya no cómo un reflejo mimético de las cosas, pero tampoco como signos completamente arbitrarios y desconectados con el exterior. Más bien, las palabras como un desdoblamiento de la realidad social, que expresa sus relaciones al interior del cuerpo vivo de símbolos. El lenguaje “solo es autosuficiente porque las leyes de un mundo se reflejan en él” (61). La independencia de la obra, su intransitividad, no implica que esta sea un monólogo encerrado en sí mismo, pues su propia independencia se encuentra dada porque sus relaciones internas son el testimonio de una determinada cultura; “literatura y civilización son dos términos que se impusieron juntos” (69). El lenguaje literario no es una representación fija de la realidad, por lo que su análisis no podría comprobar empíricamente los postulados en torno a la sociedad del hiperconsumo y del espectáculo que se han planteado. Sin embargo, a través del desarrollo narrativo, la literatura es capaz de expresar, problematizar, exponer e involucrarse con el presente histórico de las sociedades en las que las obras emergen.

El análisis de dicha expresividad de la obra en relación a la sociedad da sentido al marco teórico que aquí se ha ido elaborando. Dicho enfoque se enriquece y gana fuerza si se toma en cuenta el plano afectivo involucrado en el desarrollo de las ficciones. A este respecto, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, de David Le Breton, resulta una obra tremendamente productiva, pues entiende a las emociones como expresiones de significación dadas con y por el cuerpo a la situación del sujeto en las circunstancias que le afectan. El individuo interpreta desde su cultura la realidad que le afecta, esa interpretación se traduce en la expresión de una emoción acorde al orden

simbólico dentro del cual se mueve la afectividad del sujeto en sociedad; las emociones “no son una emanación singular del individuo sino la consecuencia íntima, en primera persona, de un aprendizaje social y una identificación con los otros que nutren su sociabilidad y le señalan lo que debe sentir y de qué manera, en esas condiciones precisas” (108, 109).

Por lo tanto, las emociones se inscriben dentro de un tejido de significaciones dado por la cultura en la que el sujeto se mueve, “Las emociones son modos de afiliación a una comunidad social, una manera de reconocerse y de poder comunicarse juntos contra el fondo de una vivencia similar” (117). Si el plano afectivo de los sujetos expresa una relación con la sociedad a la que se vincula, las emociones de las subjetividades presentes en la literatura expresan doblemente su relación con la sociedad. La textualidad es un espacio privilegiado para la libre circulación de las emociones, su evocación sin represiones ni exigencias externas. Le Breton plantea, al reflexionar sobre la verbalización de las emociones, que “el léxico organiza las experiencias del grupo, alimenta el discurso, sugiere las metáforas apropiadas, permite el autoanálisis. Confiere un orden a los movimientos ambiguos y fugaces de la afectividad, es la traducción oral de la experiencia emocional del grupo” (140).

El estudio emocional sirve para vincular la reflexión sociológica respecto a la sociedad del hiperconsumo y el espectáculo con la reflexión literaria sobre la expresividad, en cuanto a que el análisis de las subjetividades presentes en las novelas será el análisis de la forma de expresión en la textualidad literaria de las maneras de afectar

y las emociones vinculadas al orden simbólico del espectáculo en las sociedades dentro de las cuales los personajes circulan y se relacionan.

Para el análisis de las emociones en la sociedad contemporánea resulta productivo tener en cuenta las reflexiones de Byung-Chul Han en su obra *La agonía del Eros*, donde plantea que “La sociedad del rendimiento está dominada en su totalidad por el verbo modal poder, en contraposición a la sociedad de la disciplina, que formula prohibiciones y utiliza el verbo deber” (11). Para Byung-Chul Han, la dominación se ha internalizado en el sujeto, se ha vuelto parte de sus deseos; “El sujeto del rendimiento, como empresario de sí mismo, sin duda es libre en cuanto que no está sometido a ningún otro que le mande y lo explote; pero no es realmente libre, pues se explota a sí mismo, por más que lo haga con entera libertad” (11). El exceso de positividad es autoimpuesto en el anhelo de pertenencia y éxito dentro de la sociedad, situación que afecta negativamente la experiencia y las emociones; “La proclamación neoliberal de la libertad se manifiesta, en realidad, como un imperativo paradójico: sé libre. Precipita al sujeto del rendimiento a la depresión y al agotamiento” (11). Estos postulados tienen además sentido en relación con el trabajo sobre el espectáculo, pues este último es una de las formas de producción simbólica que contribuye a la internalización de la explotación.

Además de las emociones, resultara productivo para el análisis la reflexión en torno al concepto de ‘dispositivo’ planteada por Giorgio Agamben en su artículo “¿Qué es un dispositivo?”. En dicho artículo, a partir de las nociones foucaultianas de ‘dispositivo’, Agamben plantea el concepto para “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad

de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (párr. 16). La existencia se divide así entre seres vivientes y dispositivos, que en relación conforman a la subjetividad.

Otro concepto productivo para el análisis es la noción de ‘virtualidad’ y de ‘hiperrealidad’ presente en las imágenes proyectadas por los dispositivos digitales. Jean Baudrillard ofrece una aproximación a este concepto en su ensayo “La ilusión y la desilusión estéticas”, en el que plantea que la perfección inútil de la imagen, su obscenidad en full hd presentan una ilusión pornográficamente realista que termina por aniquilar el poder de ilusión en la imagen. Para Baudrillard dicho poder reside en la condición de la imagen como abstracción del mundo, que, al quitarle una dimensión a lo real, trabaja con la ausencia, el vacío, la negatividad para generar la potencialidad creadora de la ilusión. “La virtualidad, por el contrario, al hacernos ‘entrar’ en la imagen, en recrear una imagen realista en tres dimensiones, o al añadir una cuarta dimensión que vuelve a lo real hiperreal, destruye esta ilusión” (17).

La virtualidad tiende a una ilusión perfecta, pero una ilusión hiperreal, alejada de la ilusión creadora y artística de la imagen, es la reedición de lo real que apunta a su exterminación. Gracias a la tecnología digital las cosas pasan a inscribirse en las pantallas, adquirir existencia a través de esta realidad virtual:

Las imágenes han pasado a formar parte de las cosas; las imágenes ya no son el espejo de la realidad sino más bien están en su centro y la han transformado.

Entonces la imagen no tiene otro destino que la propia imagen, y por tanto la imagen ya no puede imaginar lo real porque se ha vuelto ella misma real. Ya no puede transfigurarlo, ya no puede soñarlo, porque la imagen se ha convertido en la realidad virtual, y en la realidad virtual pareciera que las cosas se han tragado sus espejos, de alguna manera, y al tragarse sus espejos, las cosas se han vuelto transparentes a sí mismas (22)

Finalmente, a modo de hipótesis planteo que en *La vida en las ventanas* y *Este es el mar* se expresa una relación intersubjetiva profundamente afectada por el espectáculo propio de las sociedades hiperconsumistas contemporáneas al momento de producción de las obras, en la que los individuos se aíslan perdidos e incomunicados, en la que las sociedades responden al frenético deseo de consumo de las grandes masas, en la que todo se ha transformado en mercancía gracias a la mediación del espectáculo entre los sujetos y la realidad (hasta el punto de que incluso sus identidades y experiencias sensibles se encuentran influenciadas y alteradas por las lógicas del capital), y que todo esto se encuentra también en el desarrollo mismo de la textualidad de las obras. Y con esto, ya estamos listos para la aventura, así que no se cambie de canal, porque a la vuelta de comerciales viene por fin el trabajo con las novelas.

EL NÁUFRAGO

La vida en las ventanas es una novela escrita por Andrés Neuman entre mayo de 2000 y diciembre de 2001. Mi edición, la que leí y con la que trabajé, fue publicada el 2016 por Alfaguara, del grupo editorial Penguin Random House. En la portada, sobre un fondo pálidamente verde, se encuentra un dibujo de trazo irregular y minimalista. Es un monitor de computador y un teclado. En el reflejo de la pantalla se ve una pieza vacía con una ventana a la izquierda y una puerta abierta a la derecha. El monitor está desenchufado. El reflejo de la pantalla, el teclado y el enchufe están pintados blanco. La puerta en el reflejo está pintada de un negro que contrasta con lo demás en el centro de la imagen. Me parece que entre las líneas descuidadas y las manchas que el lápiz deja en el dibujo, junto con el irregular contraste, los trazos y la ausencia en el reflejo de la pieza, el dibujo expresa sentimientos melancólicos y depresivos, asociados a la soledad y la experiencia de vacío. En el dibujo, dichos sentimientos se justifican en la relación entre pantalla y realidad, soledad y encierro, que se ponen en juego a través del reflejo blanco. El marco de la pantalla y su soporte son transparentes al color de fondo, como si quisiesen disimularse a sí mismos. A este respecto resulta esclarecedora la reflexión del filósofo Giorgio Agamben en el capítulo “del libro a la pantalla. Antes y después del libro” de su obra *El fuego y el relato*, pues plantea que “El ordenador está construido [...] de forma que los lectores no vean nunca la pantalla como tal, en su materialidad, porque

apenas al encenderla se colma de caracteres, símbolos o imágenes” (85). Tal como en el disimulo transparente de los bordes del monitor en la ilustración de portada de *La vida en las ventanas*, “la pantalla es protección de sí misma” (Agamben, 86). Más abajo, en la portada de la novela, el teclado también se encuentra pintado blanco, remarcando con esto la importancia de la relación constitutiva de la escritura en el mundo digital. El cable, que se encuentra desenchufado, también está pintado blanco, y se encuentra rodeado de líneas exclamativas que celebran su desconexión. El autor de la ilustración es Martín Kovesky.

Al interior del libro, pasando las dos páginas con el título y el autor, y la página con la declaración de los intereses comerciales que mueven a Penguin Random House, las primeras palabras de la obra que uno se encuentra son: “A:> El correo del naufrago” (9). La utilización de los caracteres de la escritura ‘:>’ simula un contexto cibernético en el que típicamente aparecen estos signos. Con ‘el correo del naufrago’ imagino un mensaje de auxilio flotando en una botella desde una isla perdida. Por su parte, el académico español Jesús Montoya Juárez plantea que en la novela “el mundo cartesiano aparece ante los lectores mediado por el discurso de un ‘naufrago’ que ‘navega’ la red. No resultará a un lector difícil anticipar que la aparente comunicación es en realidad un simulacro” (88). La escritura del naufragio se presenta como un movimiento errante, búsqueda de un puerto que se aleja constantemente, como una ilusión y un extravío en el intento de comunicación.

En la siguiente página de la novela vienen los epígrafes: “Imposibilidad de sentir, estrategia del vacío” (Neuman 10), cita de Gilles Lipovetsky en *La era del vacío*; y “La

soledad ocupa tanta gente/ que el nombre que no tienes me acompaña” (*Ibid.*), de Roberto Juarroz en *Poesía vertical*. Con la portada, el título y los epígrafes ya nos resuenan vacío, pérdida y soledad. Tal como se anuncia, gran parte de la obra se construirá en la exploración temática de estos conceptos. También nos resuenan los apellidos que empiezan en “Juar-” y los que terminan en “-sky”.

La vida en las ventanas se encuentra narrada y protagonizada por un joven universitario de una urbe contemporánea indeterminada (que la contratapa del libro atribuye a España pero que no ofrece marcas textuales que así lo acrediten), el cual es conocido como Net, “por mi adicción al Internet y al correo electrónico” (16). La ausencia de claros referentes para ubicar geográficamente la novela da cuenta de un contexto de globalización, en el que todas las zonas se presentan como pequeñas regiones uniformadas en las lógicas del dominio del capital.

Respecto al nombre ‘Net’, resulta significativo en cuanto expresa la importancia de la Internet en la constitución de la subjetividad, además, lo que conserva de la palabra, *Net*, tiene un sentido propio, en cuanto a que en inglés significa ‘red’. Dicha palabra pone en relieve la importancia de la relación, de la interconexión entre usuarios que se conforman a sí mismos al formar esta red de virtualidad. El apodo con el que protagonista se identifica, con el que es conocido y con el que firma sus escritos, además da cuenta de una relación de consumo que se ha vuelto excesiva, ‘adicción’. Pero ¿qué es lo consumido?, forzando quizás un poco las categorías, diría que lo que se consume excesivamente es el espectáculo digital de la web.

En el capítulo “Redes románticas” del libro *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, la socióloga Eva Illouz plantea que “Internet hace que el yo privado se vuelva visible y que se despliegue públicamente ante una audiencia abstracta y anónima que, sin embargo, no es un público (en el sentido habermasiano del término) sino más bien un conjunto de yo privados” (169, 170). En el mundo virtual el yo se expone especularmente a través de un juego de representación, “Internet contribuye a una textualización de la subjetividad, [...], es decir, a un modo de autoaprehensión en el que el yo se externaliza y objetiva a través de medios visuales de representación y lenguaje” (170).

Eva Illouz considera que el ‘yo’ psicológico privado es expuesto en las redes sociales virtuales como una representación en un circuito público. Es el espectáculo de la vida privada, que ha encontrado en las posibilidades del mundo virtual la forma de exhibirse como mercancía, de exponerse hiperrealmente. En consonancia con esto, en su obra Guy Debord plantea que el espectáculo es “una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (9). Las imágenes del espectáculo digital son el reflejo de la pantalla que proyecta los símbolos a través de los cuales los sujetos se exhiben y se relacionan. Si bien, en el caso de la novela, la imagen que del ‘yo’ se construye se da exclusivamente a través de lenguaje escrito, esto no lo libra de ser parte del juego especular de las redes sociales de Internet. Eva Illouz plantea que “El yo que se presenta mediante la conjunción de psicología y tecnología de Internet es ‘óptico’, en el sentido de que asume que hay un yo central permanente y que puede plasmarse mediante una multiplicidad de presentaciones (cuestionario, foto, e-mail, etc)” (174). Los lectores

conocemos a Net a través de una de estas presentaciones, la que hace desde el e-mail, desde donde su 'yo' se presenta diferente a como lo hace en el plano de la realidad material, pretendiendo ser más honesto en la privacidad escritural.

La subjetividad de Net, su imaginario, recuerdos y reflexiones, se despliegan en la escritura bajo la forma de correos electrónicos que son enviados a una ex-novia llamada Marina. Simulacro material (libro) de un simulacro digital (correo). La textualidad de la obra se ve afectada por las lógicas digitales en cuanto a que las simula, tal como se comprueba al final de cada capítulo/correo, donde aparece escrito con letras más chicas: “<http://www.?.?/Conéctate con nosotros. / Consigue tu e-mail gratis>” (13).

Otro ejemplo de esta relación de la escritura con la virtualidad que se pone en juego en la novela es el correo que Net inicia de la siguiente manera: “Temiendo que estos correos te parezcan demasiado clásicos y no acrediten la debida modernidad, procedo a comunicarme contigo con la eficacia que demanda nuestra era” (57). En dicho correo se ironiza respecto al juego colectivo de identificación en el que los jóvenes de la generación digital encuentran sentido de pertenencia: “Probemos. Al fin y al cabo, todo el mundo lo hace” (57). Desde allí, Net comienza a escribir con abreviaturas y signos incompletos; “Oitng pco tmpo. Toi n ksa. Pq n m rsponds? / N s q t abre exo xa rcibr st slncio (57)”.

Todo el capítulo es el juego irónico con el uso abreviado del lenguaje que se da en la comunicación instantánea de internet. Respecto a este fenómeno, el filólogo José Ramón Morala, en su ponencia “Entre arrobas, eñes y emoticones”, plantea que la escritura digital que se da en chats y foros de internet manifiesta una resistencia contra la

escritura académica; “Frasas completas que se convierten en siglas, palabras a las que se les pierden las vocales y aféresis constantes hacen que un texto escrito con las peculiares normas ortográficas de este medio tenga un aspecto jibarizado” (párr. 20), lenguaje reducido y aligerado, a la inmediatez de lo estrictamente necesario para la comunicación. La diversidad de situaciones enunciativas virtuales en las que se da esta escritura jibarizada estudiadas por José Ramón Morala lo llevan a suponer que la utilización de estos distintos modos gráficos no tiene que ver con condicionamientos técnicos, sino que más bien con la actitud de los hablantes; “Probablemente en este sentido desempeña un papel muy importante la necesidad del usuario de reflejar que él también está integrado en este mundo novedoso y que es capaz de manejar sus peculiares códigos comunicativos” (párr. 21).

Más que la eficiencia en el lenguaje, se pone en juego el sentido de pertenencia. Tal intención se manifiesta irónicamente en el correo ya presentado de Net; “Qro ablr cntgo. T yamo td l dia. Toi knsad [...] Alg invsbl m dvora” (57). Esta forma de escritura resulta confusa y poco eficiente, lleva a un constante error, a una imposibilidad de comunicación, a un aislamiento atrapado en las palabras, a un lenguaje que lleva a Net hasta la desesperación del teclado al azar; “Añdsfjadjwikjadfe! Aitartopsedkjo!” (58).

Luego de distintos juegos con el lenguaje jibarizado, Net termina su correo declarando; “esto es absurdo. ¿Sabes qué? Hoy, más que nunca, somos unos antiguos” (58). Así, la textualidad de la novela adopta la escritura virtual para problematizarla como

parte de una realidad social vinculada a una determinada cultura. El uso o no de la lengua jibarizada se pone en relación con la aceptación y el no cuestionamiento del régimen social dentro del cual los sujetos se mueven incomunicados, frenéticos y paranoicos; el régimen capitalista propiciado por el espectáculo de las pantallas. Frente a esto, la escritura ‘a la antigua’ de sus correos se muestra como un espacio de resistencia, en el que Net puede desplegar sinceramente su emotividad, su memoria y su creatividad.

Como se ve, la materialidad de las palabras se ve comprometida en la relación de la textualidad con lo digital dentro de los escritos de Net; “Hay algo fugitivo en los e-mails: ¿cómo unas palabras tan lentas, pesadas y tortuosas como estas pueden esfumarse para volar lejos en cuestión de milésimas?” (68). Net presenta la escritura como un proceso que le afecta y lo enfrenta, pero que en su virtualidad tiene una condición fantasmagórica, la materialidad se pierde en el vacío digital, configurando la conformación de una subjetividad espectral, simulacro de la subjetividad real, que existe a través de los dispositivos;

Constantemente temo perder lo que te escribo, o que se pierda por el camino.

Claro que puedo conservar una copia en mi bandeja de enviados. Pero sospecho que en esa réplica no están mis palabras, las mismas que te escribí, sino quizás el eco de mi carta (68).

La pantalla le ofrece una imagen que no le parece real. Podría decirse que Net le concede a la escritura un aura que se desvanece con los movimientos virtuales. La puesta en relación de Net con la virtualidad hace que cree de sí un fantasma, una existencia

espectral despojada de materialidad. Es la separación del sujeto con la propia imagen que genera de sí, separación que se encuentra en el origen de la mercancía, del orden capitalista y del espectáculo, relación ilusoria y espectral de la realidad frente a su propio reflejo transformado, cargado de un valor simbólico abstracto.

Otra condicionante del soporte que afecta a la escritura es su condición de correo electrónico, lo que le da al texto virtual una forma epistolar. La obra es consciente de esta condición, es parte de la motivación de su escritura, y así se expresa en los epígrafes de la parte 'B:> El detective en jaque'. El primero de ellos es un fragmento de *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia;

La correspondencia es un género anacrónico, una herencia tardía del siglo XVIII: los hombres que vivían en esa época todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas. ¿Y nosotros?... Sin embargo, te confieso que una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas (Neuman 188).

Tal fragmento constituye en la novela la empresa escritural de actualizar el género epistolar a través de su reelaboración cibernética. El otro epígrafe; “¡De qué escribir! Toda mi vida es una carta a ti” (Íbid.), de *Zoo o cartas no de amor* de Viktor Sklovski, expresa la inevitable forma íntima y amorosa que adquieren las correspondencias, tal como es el caso en la novela, la que se constituye como el despliegue de la vida de Net en una carta continua a Marina.

Para la filóloga Cristina Vela Delfa, tal como plantea en su tesis doctoral “El correo electrónico: El nacimiento de un nuevo género”, las condiciones específicas del correo electrónico hacen de este un nuevo género textual; “A pesar de los paralelismos con otros géneros epistolares, la correspondencia electrónica es un arquetipo autónomo e independiente que no puede incluirse de manera absoluta en ningún tipo anterior” (240). Si bien comparte múltiples elementos con otras formas epistolares, ciertas propiedades propias de la virtualidad lo alejan de éste. La principal diferencia identitaria del correo electrónico frente a otras formas de correspondencias resulta en su situación material; “La presencia del ordenador como instrumento mediador del acto de comunicación se deja sentir en las condiciones discursivas del género, modificando las coordenadas espacio-temporales” (240). Estas coordenadas espacio-temporales se ven anuladas en la virtualidad, la escritura alcanza una espectralidad que le permite desplazarse libremente por un circuito cerrado que conforma un espacio hiperreal, en el que lo real solo se presenta en tanto imagen virtual. La materialidad del texto cambia con los dispositivos digitales. Net, consciente o no, es sensible a esta situación cuando dice que “No conviene que tomes demasiado en serio las sandeces que uno escribe desde un PC obsoleto” (56).

A propósito del vínculo entre humano y máquina que supone la escritura digital, resulta interesante el ensayo “Deep Blue o la melancolía del ordenador” de Jean Baudrillard. En éste, el autor reflexiona a partir de la partida de ajedrez disputada entre el reconocido jugador Gari Kásparov y la inteligencia artificial Deep Blue sobre la relación conflictiva del humano con su propia creación tecnológica, pues “Detrás del uso instrumental, creativo o interactivo que hace de ellas, en el fondo se trata siempre de una

partida, de un reto, de un desafío, de un enfrentamiento en el que uno u otro puede quedar en jaque o perder prestigio” (185). Para Baudrillard la relación con las máquinas se encuentra siempre cargada de rivalidad y dominio. Mientras que la máquina intenta superar al humano con su poder exponencial de cálculo, de reemplazarlo en sus funciones, el humano juega sin reflexionar, involucra su cuerpo y su inconsciente de maneras que escapa a las frías capacidades de la máquina; “lo propio del hombre es ir más rápido que su pensamiento gracias a algo que guarda relación con su cuerpo, con su sexo, y que de alguna manera ni siquiera pasa por la caja negra del cerebro. Podemos llamarlo afecto, intuición, estrategia” (187). La existencia de esta intuición planteada por Baudrillard pasa por la existencia de un otro, de la alteridad con la que se generan relaciones de conflicto y deseo. Mientras que las emociones que configuran a la subjetividad surgen en relación con los demás, el PC y los dispositivos digitales solo son capaces de evolucionar en el interior de su propia programación, con los límites de su mundo virtual.

El hombre ha sabido inventar máquinas que trabajan, se desplazan y piensan mejor que él o en su lugar. Pero jamás ha inventado alguna que pueda gozar o sufrir en lugar de él. Ni que pueda jugar mejor que él. Lo cual quizás explique la profunda melancolía de los ordenadores... (Baudrillard 190)

Así, la relación por parte de Net con los dispositivos de los que surge su propia escritura resulta conflictiva, tensionada e inconforme. La intuición, las experiencias y las emociones de Net impiden que ésta sea una relación de total alienación, se sirve de la máquina para poder ponerse en contacto con una alteridad, Marina, que en todo caso no

se llega a presentar más que como una alteridad virtual, un simulacro de relación, pues la carta solo existe en una pantalla; relación social mediatizada por imágenes. La virtualidad lo vuelve todo fantasmagórico, la escritura pierde materialidad, experiencia al vacío incrementada por la ausencia de respuesta a las cartas; “En realidad no sé, Marina, si lees una sola de mis cartas. Hay cosas que nunca te dije y que escribo ahora, con todo perdido. Si tuviese la certeza de que estás ahí, al otro lado del vacío, tendría tanto más para contarte” (56). Este vacío es el espacio de mayor intimidad del sujeto, lo que es verdaderamente suyo y desde donde se juega la constitución de su propia identidad: “Quizá por eso te escribo: para hacerme con mis palabras, para que me las devuelvas” (28).

La escritura supone una experiencia del ‘yo’ desplegado virtualmente en sí mismo, el establecimiento de sus propios marcos identitarios. A este respecto, Eva Illouz plantea que “Tener un yo de Internet es tener un cogito cartesiano y participar en el mundo mediante el recurso de verlo desde el interior de los muros de la propia conciencia” (174). De entre esos muros se abre la ventana desde la que el mundo se presenta como imagen. La escritura es entendida por Net dentro de este juego, tal como expresa en la constante presencia de las ventanas en la textualidad, como se verifica en el título de la novela, o en el momento en que escribe a Marina que “Pienso en ti como en una superficie sobre la que proyectar imágenes que nos aluden. Esas imágenes van y vienen por las ventanas de los ojos, las veo emitir luz y desaparecer, venir e irse de nuevo, y así hasta que se apagan” (196). Las ventanas también aparecen en los recuerdos y fantasías de Net sobre Marina; “¿Te irás de vacaciones a la sierra? ¿Me escribirás desde allí? Una postal, al menos, o una

foto de lo que se vea desde la ventana de tu habitación” (26). Ya avanzada la novela, Net encuentra trabajo en un almacén de accesorio para cortinas. “Cortina: Del lat. cortīna.1. f. Tela que por lo común cuelga de puertas y ventanas como adorno o para aislar de la luz y de miradas ajenas” (diccionario online de la Real Academia Española). “¿Cómo es posible que en esta ciudad hagan falta tantas cortinas?” (141) se pregunta Net, como si el mismo no viviese en el encierro, controlando su relación con el mundo desde las ventanas. Tras preguntarse, se le ocurre cambiar las cortinas de su casa, pero termina concluyendo que “Lo que necesitaríamos, pensé, son más ventanas” (141). El uso de la palabra ventana en la novela también hace alusión, por su puesto, a los cuadros de diálogo digitales de los computadores; “Mientras mi hermana terminaba de preparar el almuerzo, me senté frente a la pantalla y apareció una ventana con un espacio para introducir la clave del usuario” (173).

También ‘ventana’ remite al sistema operativo computacional *Windows* (‘ventana’), tal como aparece en el epígrafe de la parte ‘C:> La edad inmóvil’: “Si desea ayuda para hacer algo dentro de Windows, haga clic en Ayuda... Para cambiar entre ventanas, haga clic en el botón que desee... Windows le proporciona diversas maneras de comunicarse con el resto del mundo” (Neuman, 188). Tal cita fue sacada de las *Instrucciones de uso de Windows 95*. El otro epígrafe es un fragmento de “Another Brick in the Wall”, de Pink Floyd. La canción no hace alusión a las ventanas, pero sí a las murallas, murallas de la pieza y de la conciencia que mantienen a los individuos ensimismados en sus dispositivos; “Como habrás comprobado, voy del patio interior a la

pantalla, de las ventanas vecinas a los recuadros de mi ordenador. Y así es como transcurre la vida en las ventanas” (193). Soledad en la sociedad de la hipercomunicación inmediata.

En *La era del vacío*, Gilles Lipovetsky reflexiona en torno a este aislamiento del sujeto como parte de un proceso de individualización que se da en nuestras sociedades, donde “de los mass media a la producción, de los transportes al consumo, ninguna ‘institución’ escapa ya a esa estrategia de la separación” (42). Desde este punto de vista, las sociedades contemporáneas se constituyen como un sistema de “aislamiento suave”, en el que “únicamente queda la búsqueda del ego y del propio interés, el éxtasis de la liberación “personal”, la obsesión por el cuerpo y el sexo: hiper-inversión de lo privado y en consecuencia desmovilización del espacio público (42).

En este tipo de sociedad el sujeto, hedonista y narcisista, ha dejado de sociabilizar a través de la violencia; “en sociedades que impulsan el bienestar y la realización personal, los individuos están más deseosos de encontrarse consigo mismo, de auscultarse, de relajarse en viajes, música, deportes, espectáculos antes que enfrentarse físicamente” (199). Sociedades de hiperabsorción individualista en la que “el individuo renuncia a la violencia no sólo por la aparición de nuevos bienes y objetivos privados sino porque, en el mismo movimiento, el otro se encuentra desubstancializado, es un ‘extra’ sin papel” (200). El sujeto pasa de constituirse identitariamente en su relación con los otros, a constituirse en su relación con las cosas y con sí mismo, reemplazando a la alteridad por los dispositivos.

Esta desubstancialización de la que habla Lipovetsky permite comprender el carácter monológico de la correspondencia escrita por Net, en tanto a que esta ocurre en relación no a Marina, sino que a su simulacro digital, al cual se tiene acceso a través de los dispositivos, de las cosas digitales, que posibilitan la existencia de una comunicación en tanto movimiento y relación de un mensaje incluso prescindiendo de un otro. Net no necesita que Marina le responda, le basta con que su mensaje le llegue al computador, a su bandeja electrónica, tal es su receptor. Incluso el mismo se desubstancializa en esta carta digital, pues lo que existe en ella de él solo es su presentación virtual.

Las reflexiones de Lipovetsky no solo explican la relación de Net con la alteridad en su escritura, sino que también sirven como una interesante descripción de la sociabilización de las civilizaciones capitalistas del hiperconsumo, de entre las cuales se encuentra la sociedad presente en la novela, en las que el sujeto busca su propio placer y realización a través del continuo consumo. Tal situación afecta la vida de Net, quien, a la vez que pertenece en su soledad al régimen narcisista, lo problematiza y le desagrada; “Al salir a la intemperie, tuve la sensación de que la calle era una prolongación del centro comercial. Sólo que ahora las camisas, los zapatos, los trajes, los cosméticos, los bolsos, los teléfonos, los pantalones se movían” (36). Net no logra encajar con las lógicas sociales consumistas, sin embargo, no es capaz de articular una manera de vida distinta, un espacio de resistencia desde donde pueda surgir una comunidad, pues las mismas lógicas a las que se opone lo afectan poderosamente, lo vuelven un sujeto aislado y antisocial; “Cada vez me cuesta más trabajo salir. Por la calle tengo la sensación de cruzarme con menos desconocidos que enemigos” (40).

Este fenómeno de hiperindividualización afecta también las relaciones interpersonales a nivel familiar: “Y si tanto te molesta, ¿por qué no vives solo?, me repitió mi padre, dando golpecitos de capataz sobre la mesa. No te imaginas el placer que me produjo responderle: Ya vivo solo” (17). Net vive en un entorno familiar compuesto por su hermana menor, que vive su conflictivo camino a la adultez, su padre, un hombre frustrado y en constante tensión con su hija, y su madre, que discretamente vive conformista en su lugar. Esta relación íntima fracturada también se ve afectada por el espectáculo y su imaginario, tal como se observa en uno de los correos a Marina en el que Net le comenta: “Tengo la sensación de que en nuestra familia, siempre tan peliculera, vivimos alternando el terror clásico y la comedia italiana. El presupuesto es bastante corto. El reparto, francamente previsible” (77); La realidad imitando a las pantallas.

En ese mismo correo, Net narra una escena en la que estaba la familia y el novio de la hermana sentados comiendo con la televisión prendida. En la pantalla aparecía la morbosa cobertura periodística a una guerra que estaba sucediendo en medio oriente: “el locutor, muy concentrado, resumía la información. Las cámaras enfocaban las calles derruidas, el fuego, el humo, los cuerpos, y la voz del locutor no nos dejaba oír las voces de la gente que corría de un lado a otro” (78). A la vez que la violencia de la guerra en la pantalla surge una violenta discusión entre el padre, la hermana y su novio. La violencia real se mezcla con las de la imagen, aunque esta última no se percibe como violencia, sino más bien como espectáculo a consumir:

En ese momento a mi madre, que había seguido mirando la televisión como si nada, le sobrevino un ataque de nervios retardado. ¡Paz, quiero paz!, empezó a chillar. Cuando volvió a serenarse, se levantó y dijo: Voy a regar los geranios. En la televisión había empezado una serie con risas grabadas (79).

De la violencia a la falsa estabilidad, a la mueca forzada, a la risa grabada.

Avanza la novela, la relación familiar se tranquiliza en la indiferencia, “La familia parece compuesta por tres satélites que giran -cada uno con distinta velocidad y amplitud de órbita- en torno a Paula, que emite luz y evita colisiones” (124), extremando aún más la incomunicación a un cómodo nivel de hiperindividualismo.

Además de contaminar su escritura y sus relaciones familiares, el espectáculo se encuentra presente en el imaginario de Net, pues en su inconsciente se remite constantemente a sus lógicas; “Cuando se escribe para alguien que no está, se experimenta un vértigo similar al de esos anuncios donde un coche vacío atraviesa un paisaje: así, sin conductor, nos va paseando el tiempo” (152). El deseo inconsciente y la dimensión onírica de Net son afectadas por la sociedad del hiperconsumo, que, en su ansiedad y ritmo de vida, le perturban el sueño; “en verano, se me hace imposible conciliar el sueño. Y cuando lo consigo me despierta el sudor, alguna pesadilla o las sirenas” (67). El espacio de los sueños y de la imaginación irracional se ve atrofiado y reemplazado por el espectáculo de las pantallas;

Se puede soñar que matas, se puede soñar que mueres, se puede soñar el fin del mundo. Pero anoche soñé algo peor: que no soñaba. Era como una pantalla

blanca, lisa, inmóvil. Ocupaba el tamaño del mundo, el espacio íntegro de la conciencia (73).

Un espacio onírico yermo, que ha sido reemplazado por los comerciales de televisión. Las pantallas se dan como el espacio donde ocurre la magia, donde aflora y se revela a sí mismo el inconsciente. Esto se verifica en los distintos comerciales que a lo largo de la novela describe Net, como uno en el que dos personas caminan por el mar;

Lo que más me impactó fue que al fondo de la imagen, a los costados, en el cielo, por todas partes había un color blanco. Un color blanco y nada más. Una pareja había conseguido el milagro de andar entre las olas, pero no tenía ningún horizonte hacia el que dirigirse (12).

En la descripción del anuncio afloran los sentimientos de vacío y pérdida que acompañan a los tiempos actuales, hipertecnológicos y virtuales. Pérdida de sentido y estandarización de la experiencia vital, narrada en un comercial como si fuese espacio de ensueño. El discurso visual de la mercancía que se expone en la publicidad influye en Net y se hace presente en la textualidad de la novela. Ahí está, es el espectáculo afectando las formas en que se entienden las relaciones sociales, pues a través de este se ingresa al mundo afectivo promovido por el capitalismo. Ni el discurso amoroso se salva, pues en uno de los comerciales descritos por Net aparece una pareja que se lanza feliz a un acantilado. Tras semejante imagen, con las nubes y el cielo infinito de fondo;

una voz femenina nos susurra que hay gente que daría la vida por un amor verdadero. Cuando el espectador se dispone a reflexionar sobre semejante

afirmación, la pantalla entera se ve ocupada por un frasco [...] Entonces la voz añade: Hay perfumes por los que un hombre enamorado daría hasta la vida (21).

La relación interpersonal “verdadera” se logra a través de un rol establecido por la hiperrealidad. En un momento posterior de la novela, justo antes de describir otro anuncio, Net declara que “a veces tengo la impresión de que no tengo vida. O de que, comparada con la vida de los demás, la mía es irreal, indiferente” (66). Al no ajustarse al correcto modelo de vida en la sociedad de consumo, al verse superado por su vertiginoso ritmo y constante mueca, a Net su vida le parece falsa, lo que ve en las pantallas le es más real. El anuncio que entonces describe es el de un transeúnte que camina en ropa interior por una calle concurrida, siendo ignorado hasta que se mete a una tienda, “Y, al salir con unos flamantes vaqueros puestos, de pronto la avenida se inunda de gente señalándolo con el dedo. Entonces él, con una sonrisa complacida, se pierde entre la multitud” (66, 67). El transeúnte solo logra adquirir una identidad propia a través del consumo de la moda, que le garantiza la aceptación social y la felicidad. Net termina reflexionando; “Para que los demás te reconozcan hace falta disfrazarse. Pero me da tanta pereza. Yo viviría en calzoncillos, a salvo y espiando” (67). El individuo, ensimismado en el consumo, sociabiliza a través del fingimiento, del disfraz que se adapta a las expectativas y a las lógicas del orden social capitalista.

En *La Agonía del Eros*, el filósofo Byung-Chul Han plantea que en las sociedades contemporáneas existe un movimiento de positivización de todos los ámbitos de la vida, permitiendo su absorción dentro de las lógicas del consumo. Con esto, “el amor se positiva

hoy como sexualidad, que está sometida, a su vez, al dictado del rendimiento. El sexo es rendimiento. Y la sensualidad es un capital que hay que aumentar. El cuerpo, con su valor de exposición, equivale a una mercancía” (13). Esta forma del amor de la que habla Byung-Chul Han se encuentra presente en la novela cuando Net plantea que “En los últimos tiempos, prefiero las fotos de Internet a las chicas que me presentan en el bar de Xavi. Lo peor es que se nota que ellas piensan lo mismo de uno: que seducimos por costumbre, besamos por hastío, tocamos por desánimo” (20).

Para Net, las relaciones eróticas se han vuelto una rutina de fingimiento en las que, desanimadamente, se desempeña un papel. Por eso prefiere las imágenes a las chicas, porque se consumen directamente. La pornografía, el fingimiento más fingido, ocupa un lugar por sobre la realidad, es una hiperrealidad que moldea espectacularmente las relaciones sociales, objeto de consumo al que también se acude rutinariamente. El sexo dentro de las lógicas del rendimiento aparece afectando la subjetividad de Net cuando este comenta:

. . . en la cama, los jóvenes sementales disponemos básicamente de dos opciones: disfrutar a fondo de nuestro instinto durante unos instantes, para enseguida lamentar tanta torpeza (¿Estás bien? ¿Te ha gustado?), o bien tomar medidas anticipatorias para poder mantener la distancia y así cumplir con el papel (46).

Byung-Chul Han plantea que “el otro es sexualizado como objeto excitante. No se puede amar al otro despojado de su alteridad, solo se puede consumir” (13), esta falta de

alteridad, de misterio y pasión es lo que desanima a Net con nuevas chicas, y que, por contraste, lo lleva a admirar más a Marina, pues ella se escapa de estas lógicas; “Lo que más me intimida es la certeza de que no reaccionarías como en el cine o la tele. Jamás te rendirías ante un ramo repentino o una fragancia afrancesada” (31). Marina, ausencia y vacío, se presenta más verdadera que la realidad, consumo y espectáculo.

Emociones que se sienten falsas no solo se encuentran en las relaciones amorosas, sino que se presentan ante Net como formas generales de la sociabilización: “La gente parece pasarlo tan bien que me da asco, es decir, una envidia incrédula: tiene que haber grandes razones para deprimirse, ¿no? Razones que los demás todavía no han descubierto” (40). Es el exceso de positividad del que habla Byung-Chul Han, que se hace presente en la sonrisa forzada de los demás y en el desgaste de Net, en su no poder poder. En un fragmento de la página 96 que no quiero citar, Net plantea a la felicidad como un espejismo que rápidamente se desvanece.

En *Las pasiones ordinarias*, el sociólogo David Le Breton plantea que “la proyección de sentido que realiza el individuo a través del prisma de su cultura afectiva y su historia personal pone permanentemente orden dentro del flujo incesante de las sensaciones que lo atraviesan” (115). Las emociones como manifestaciones de un proceso cognitivo en el que un sujeto proyecta en su cuerpo su entendimiento de la realidad que lo afecta, y que tiene directa relación con la cultura en que este sujeto se desenvuelve.

En la sociedad del espectáculo, las emociones manifiestan el exceso de positividad, todo es entretención, todo es consumo, todo está frenéticamente presente. Cuando Net sale

de fiesta, encuentra que “Todos hacían muecas. Se habían disfrazado de no haberse disfrazado” (47).

Dentro del circuito social se exigen sonrisas plásticas de frivolidad vacía, la negatividad no es deseable y por lo tanto se debe ocultar y pretender que no existe. Por eso todo se siente tan fingido, porque “Al prodigar los signos aparentes de una emoción que no siente, el individuo se desliza dentro de las expectativas colectivas o construye su personaje de manera adecuada a sus intenciones” (Le Breton 131). Los individuos que conforman la sociedad dentro de la que se desenvuelve Net se autoexigen corresponder a las lógicas de la positividad, por lo que tienen el deber de ocultar toda dimensión negativa de sus subjetividades. Net tampoco puede quedarse indiferente, pues su única salida del aislamiento es la sociabilización; “Resolví hacer una excepción y, al menos por una vez, no ser cobarde. Me acerqué a ellos y bla, bla, bla. Ya te lo imaginas: mascarita por aquí, mascarita por allá” (59).

Net tiene una visión crítica respecto a las convenciones sociales, sin embargo, su actitud cínica garantiza adhesión a estas, como manifiesta en este fragmento de la fiesta; “Los tres, simpatiquísimos. Guapo y yo, encantados de vernos. ¡Tío, qué te cuentas! Dos ciudadanos ejemplares” (59). Net debe fingir para poder moverse dentro del circuito social y acercarse a Cintia para conseguir con ella una oportunidad amorosa. Cuando ambos personajes logran hablar a solas, Net intenta explicarse: “lo que quería decirte es que a veces nuestras actitudes no se corresponden con la emoción real, ¿me entiendes?” (60). Sociabilización de máscaras, mediación entre los sujetos de las imágenes que de sí mismo

se forman. Esto mismo se encuentra en un fragmento de la cita amorosa que más adelante tienen:

Más tarde paseamos por el centro histórico mientras yo representaba mi Personaje Favorable. O sea, mientras me desvivía por lograr una antología de mí mismo. Cintia había aceptado hacer de espectadora neutral, dispuesta a estudiar la representación” (99).

Como se ve, Net busca rendir en la exhibición de la cual Cintia es jurado, generando con esto la ansiedad propia del circuito del maquillaje, la sociedad del espectáculo. La falsedad de la sociabilización incluso afecta la relación con su madre: “No sabría decirte cuánto duró su visita. Me sentí todo el tiempo como en una película en la que yo hacía de mí sin demasiado éxito. Nos despedimos lo mejor que supimos, evitando las sobreactuaciones, cosa que le agradecí” (194). Relación íntima afectiva contaminada por el espectáculo.

En oposición a este fingir que constituye la representación afectiva de Net y de la sociedad en general, la escritura a Marina se manifiesta como un terreno libre, sincero, de autoconocimiento y expresividad. “Si socialmente resulta apenas pensable dar libre curso a ciertas emociones, algunos lugares apropiados autorizan en cambio a vivirlas sin rodeos, sin temor al juicio de los otros, sin necesidad de refrenar la sensibilidad” (Le Breton 137). Tal es el lugar de la escritura, que con esto se muestra como necesaria y urgente en su función terapéutica para un sujeto aislado como parte de una cultura afectiva consumista.

En *La vida es las ventanas* encontramos a un joven representante de una generación que tiene el espectáculo hasta el cuello, metidos hasta el fondo en el individualismo hiperconsumista y sus lógicas. Este orden social, en el que los personajes se ven inmersos, afecta negativamente a los sujetos, los limita y encasilla, los controla y ensimisma, los pierde en su mar de vacío. La vida en las pantallas y el consumo es valorada negativamente, se muestra en la base de la frustración y depresión propias de los tiempos contemporáneos. La novela no celebra el espectáculo ni le rinde tributo a sus posibilidades, todo lo contrario. La preocupación por este régimen se encuentra también en las últimas palabras del libro, en la parte de los agradecimientos, cuando escribe; “¿Tendrá acaso razón, mañana más que nunca, el poeta Carlos Vitale cuando dejó escrito: ‘el ojo es el fracaso de la mano’?” (199).

LA AMENAZA FANTASMA

Este es el mar es una novela de Mariana Enríquez publicada el 2017¹ por el imperio editorial Random House. Para que este informe tenga simetría debo hablar de su portada; es una esfera, la luna posándose en el horizonte. Solo se ve la mitad de su cuerpo blanco, la otra mitad está cubierta por un mar negro con puntos como estrellas, en el que plumas blancas, moradas y azules flotando o cayéndose simulan el moverse del agua, las olas del mar. Es una bonita ilustración de un claro de luna mágico, onírico, que se encuentra en sintonía con la atmósfera de misterio y fantasía puesta en juego en la novela. Su autor es Max Rompo.

Ya al interior del texto, el primero de sus epígrafes es un fragmento de la canción “Boys on the radio”, del álbum *Celebrity Skin* (‘Piel de celebridad’), de la banda Hole. “Oh, the Boys on the radio/They crash and burn/ They fold and fade so slow”² (7) son los primeros versos, con los que, desde el inicio nos topamos con las estrellas de Rock, figuras fundamentales para la narración.

¹ Mismo año en el que se está escribiendo este informe. Mira mamá, aquí estoy, surfeando el presente histórico.

² “Oh, los chicos de la radio/ se estrellan y se queman/ se doblan y se desvanecen tan rápido” (7).

La protagonista de la novela es Helena, quien forma parte de una misteriosa raza fantástica de seres femeninos que han convivido en secreto con la humanidad. Estas criaturas se alimentan del fanatismo y la devoción que surge de las grandes masas de gente, y, como la novela transcurre en los actuales tiempos del capitalismo globalizado, se han adaptado a los espectáculos masivos, los dispositivos digitales, los medios de comunicación, las redes sociales digitales y el fervor consumista, todos estos elementos que son aprovechados por estas criaturas para fomentar y agigantar el culto a las estrellas de rock.

“In your endless summer night / I'll be on the other side/ When you're beautiful and dying/ All the world that you've denied”³(7) continua el epígrafe. Del otro lado, en el mundo de la especie espectral de Helena, la sociedad se organiza entre el Enjambre, compuesto por la mayoría de estas, y que trabajan mezclándose entre las fanaticadas humanas para aumentar y radicalizar el fervor de la idolatría producida por las grandes estrellas de rock, y las Luminosas, que son las miembros del Enjambre que han logrado levantar grandes ídolos y transformarlos en leyenda, obteniendo con esto la distinción de poder vivir en unas cabañas frente al mar, en un espacio de otro tiempo en el que disfrutaban de su existencia espectral. “When the water is too deep /You can close your eyes and really sleep tonight”⁴(7). El segundo epígrafe es un poema de Paul Éluard titulado “Liberté”.

³ “En tu noche de verano eterna/ estaré del otro lado/ Cuando eres hermoso y moribundo/ Todo el mundo que has negado” (7).

⁴ “Cuando el agua es demasiado profunda/ Puedes cerrar los ojos y realmente dormir esta noche” (7).

La novela comienza con la decisión de Helena de sacrificar a una adolescente chilena fanática de la banda estadounidense de rock *Fallen*. La distancia del modesto país en que vive la fanática con el gran país de origen de la banda nos presenta desde un comienzo de la narración un elemento fundamental para entender los espectáculos masivos que funcionan y circulan alrededor del mundo; la globalización. Este fenómeno ha sido reflexionado por el sociólogo Renato Ortiz, en el capítulo “de lo internacional a lo mundial” de *La supremacía del inglés en las ciencias sociales*, al plantear la problemática del uso y valoración del inglés como idioma mundial. Para Renato Ortiz, la jerarquización de identidades que realiza la clase que detenta el poder en una determinada sociedad se extiende con el uso del inglés y su normativización global a una jerarquización entre naciones, en la que Inglaterra y Estados Unidos ocupan el lugar central que extiende y unifica el dominio capitalista a través de una dimensión cultural capaz de agrupar a distintos países con historias y culturas diferentes. La lengua se vuelve internacional gracias al poder político y económico, pero se expande y se mantiene totalmente activa gracias al poderío cultural, a la modalidad capitalista que hace del inglés una de sus formas predilectas para comunicar la palabra de la mercancía, el consumo como pacto de la nueva alianza. Tal situación de la sociedad global es la que se encuentra en la novela a través de la banda *Fallen*, que surge en Estados Unidos pero que extiende su fanaticada por todos los continentes.

Renato Ortiz plantea que, en la situación de globalización, la lengua inglesa ya no puede ser vista como un elemento cultural impuesto a las naciones desde un imperialismo exterior, la modernidad-mundo ha ido desmoronando sus fronteras, “el inglés deja de ser

un idioma extranjero, un elemento impuesto desde afuera, para constituirse en algo interno, autóctono de la condición de la modernidad-mundo” (84). Este movimiento de interiorización se da gracias a que el inglés se desterritorializa, pierde sus raíces para expandirse a todo el globo, adquiriendo con esto un poder mayor al que podría conservar en su íntima vinculación con un territorio.

Una de las principales modalidades culturales a través de las que el inglés gana poder como lengua del capitalismo es a través de nuestro amigo el espectáculo, que hace que todo el mundo pose su mirada en una modesta localidad llamada Hollywood. “Los productos globales pierden nacionalidad y se constituyen en objetos de consumo general” (88), los individuos abandonan los localismos, abrazan los estilos de vida y gustos promovidos globalmente por el capitalismo, formas de entrar en el mundo moderno, donde los símbolos, signos e ídolos han adquirido un carácter transnacional, mediatizados y transportados a todos los rincones del mundo a través del inglés. Las personas se ven en la necesidad de utilizar el inglés para entrar en las lógicas globalizadas, y al hacerlo consolidan su condición de necesario, refuerzan su estatuto mundial y confirman su relación de prestigio con el capitalismo global.

Así es como se llega a entender como algo bastante común que una adolescente chilena se identifique como parte de una comunidad global de fans de alguna banda estadounidense. Sus movimientos no nos son desconocidos a quienes vivimos en la sociedad contemporánea; La energética devoción, el seguimiento obsesivo, los signos, los llantos, los pósteres y los fans club. Mezcladas con esta masa de fanáticos se encuentra el

Enjambre y Helena; “Toda su especie vivía en perpetuo movimiento y nunca dormía, como los tiburones. Cada noche iban a gritar a algún show, generalmente en diferentes países” (10).

El Enjambre se involucra en todo el quehacer de los seguidores de las grandes estrellas musicales, “debían hacerse amigas de fans reales y conseguirles objetos preciosos, discos y fotos autografiadas, algún RT o mejor aún, un follow, hasta un DM”⁵ (10). Estas acciones, que se presentan como parte de la labor fundamental del Enjambre, dan cuenta del lugar protagonista que en la contemporaneidad tiene el soporte digital, el cual se ha desarrollado y expandido entre los consumidores de manera cada vez masiva en el nuevo milenio. Entre los celulares, la televisión e Internet, la mediación de las imágenes y los dispositivos se han consolidado como herramientas indispensables para la sociabilización, especialmente entre las generaciones más jóvenes, situación a la que el Enjambre no solo se adapta sino que se le presenta como una herramienta tremendamente productiva; “El trabajo se había vuelto enloquecedor en estos años digitales, porque los videos las fotos las canciones Spotify twitter Facebook Tumblr youtube Instagram no se terminaba nunca, completar una colección era imposible, verlo todo era imposible” (11).

Tal como plantea Jean Baudrillard en “Pantalla Total”, la interactividad virtual ha borrado la separación del espectador con el espectáculo, el escenario es parte de la realidad, el espectador se vuelve actor, se confunden. “La inmersión del espectador se

⁵ Para los viejitos; RT significa Retweet, la acción de compartir en Twitter lo escrito por alguien, follow es la acción de seguir una cuenta en Instagram y DM es un mensaje privado en dicha plataforma.

vuelve algo fácil, interactivo. ¿Apogeo o fin del espectador? Cuando todos se vuelven actores ya no hay acción ni escenario. Fin de la ilusión estética” (204).

En la novela los fanáticos también producen mercancía visual con sus dispositivos digitales, tienen una parte activa en la relación con la banda. Tal inmersión hace que se involucren emocionalmente. Aprovechando tal situación, Helena provoca una serie de eventos que culminan con el suicidio de la fanática chilena por no poder ir a un concierto de la banda. El suicidio le vale gran repercusión mediática a la banda, incluso en su muerte, la espectadora siendo parte activa del espectáculo.

El sacrificio que provoca Helena de la fanática es entendido por la criatura espectral como parte de su trabajo, el cual se presenta como un medio de ascenso social dentro de la comunidad de su especie. “Quería dejar de ser Enjambre, virus; quería saber su origen, quería ir a la Casa. Y eso solamente se lograba, lo había visto durante todos sus años de zumbido y movimiento, trabajando bien” (11). Al ganar la banda repercusión mediática por el suicidio, Helena se destaca en su trabajo, es realizada por entre el resto del Enjambre y es seleccionada para ser Luminosa; “Había que destacar a una Estrella por sobre las demás, hacerla brillar y brillar, barnizada de lágrimas y humedad. Y entonces una podía convertir a esa Estrella en Leyenda y así elevarse, mutar en Luminosa, llegar a la Costa” (11).

Logra su cometido, la banda Fallen alcanza un nuevo nivel de fama mundial, y ella es llevada a la Casa en la Costa. “El Enjambre gimió y zumbó toda la noche, entre la celebración y la envidia” (14).

El Enjambre da sentido al trabajo de Helena en la posibilidad de ascender a Luminosa, tal como los trabajadores dan sentido a su trabajo a través del deseo de consumo generado por el espectáculo, el sueño de ascender socialmente a una vida de lujos frente al mar, siendo famoso y admirado, tal como lo son las Luminosas en la Costa. Guy Debord, en *La sociedad de espectáculo* (1967) plantea que “El espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación” (8), así mismo ocurre con las Luminosas, que otorgan sentido a la vida de Enjambre. “En tanto que parte de la sociedad -continúa Debord-, el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia” (8). Las Luminosas concentran la mirada de sus hermanas, al transformar ídolos en leyendas ellas mismas adquieren tal estatus de reconocimiento. Las Luminosas concentran toda conciencia, como se comprueba en Helena, que está dispuesta a causar la muerte de una adolescente con tal de pertenecer a tal sector. Al concentrar las conciencias, estos seres hacen de que los movimientos del capitalismo no sean los de una virtuosa mano invisible que se autorregula, sino que los movimientos de un enorme aparato de dominación cultural al servicio de ciertos intereses.

Al llegar a La Costa, Helena descubre que “Había mucho que aprender. No había una sola Casa, como zumbaba el Enjambre. Había muchas Casas y las que vivían en la Costa se movían entre ellas según lo desearan” (15). Allí vivían las Luminosas, en un espacio del mundo, pero en otro tiempo.

Para establecerse definitivamente con sus hermanas, Helena debe legitimar su posición transformando al vocalista de *Fallen*, James, en una leyenda, tal como ya lo habían hecho sus hermanas Luminosas con estrellas como Sid Vicious o Jim Morrison. Para ayudarla en su labor, Violeta, la Luminosa que convirtió en leyenda a Kurt Cobain, le explica que “desde su entrada en la Casa, tendría capacidad de daño y de videncia. ‘Podés enfermarlos’, le dijo. ‘Podés ver qué les duele’” (16). Afectar el cuerpo del artista, enfermarlo y darle intenso dolor resulta una estrategia fundamental de las Luminosas para forjar el camino de leyenda, el sufrimiento resulta constitutivo de su camino a la inmortalidad.

Para cumplir con su tarea a Helena se le asigna una maestra, otra Luminosa llamada Vashti. Con ella se reúne en una de las casas para aprender lo necesario de su empresa, “Se sentaban en un sillón rojo frente a una mesa baja de madera sobre la que Vashti apoyaba sus papeles y su computadora, una tetera y tazas. No había más muebles en la habitación, salvo una lámpara de pie en un rincón” (19). Al vivir junto con la humanidad, las Luminosas tienen la costumbre de encarnarse, corporalizarse, imitando las formas humanas, así como los diseños, las vestimentas y los comportamientos. Vashti lleva consigo papeles y su computadora, también lleva tetera y tazas a pesar de que las Luminosas no necesitan alimentos, pues su organismo es solo la imagen de un cuerpo, la proyección material de su condición espectral.

En sus lecciones, Vashti le explica a Helena:

Ellos se alimentan comiendo, nosotras nos alimentamos de ellos, de sus devociones. Vivimos de ese amor, de esa devoción, de ese zumbido. Y tenemos que alimentar ese fuego con cuerpos, de vez en cuando, para mantenerlo vivo y mantenernos vivas (21).

La relación de estas criaturas con el fervor de los ídolos es una relación de consumo, al igual que la de los humanos en la sociedad del espectáculo. Vashti también le explica que ella será la última Luminosa, ya que está ocurriendo un cambio en la sociedad de los humanos; “Los tiempos se aceleran. Hay aburrimiento. James es el último de esta era. ¿La era del rock? Así le dirían ellos. Nosotras no usamos esos nombres, solamente reconocemos los cambios” (23). Con esto su misión cobra especial importancia, se vuelve de gran relevancia para todas sus hermanas, y adquiere su empresa un carácter de urgente. Así, “Helena estudió el trabajo de sus compañeras, las Leyendas, los últimos días. Supo sus estrategias, entendió qué podía hacer y qué no. Supo que los humanos nunca iban a reconocerlas” (24).

Las Luminosas y el Enjambre habían actuado y colaborado en el éxito de las más importantes estrellas del Rock; Elvis Presley, *The Beatles*, *The Doors*. Pese a su constante labor, nunca habían sido reconocidas por los humanos, a pesar de que solo podían ocupar un mismo cuerpo, que se repetía en las fotos de fanaticadas a lo largo de la historia. La masividad de los conciertos de Rock las despersonalizaba, confundiéndose perfectamente entre humanos que tampoco podían reconocerse entre ellos. “No reconocían las caras idénticas, noche tras noche, en las esperas fuera de los hoteles, en las primeras filas de los

shows, en todas esas fotos con la misma adolescente que lloraba” (26). Así mismo, los humanos eran incapaces de reconocer que la muerte de estas grandes estrellas tenía un impulso fantástico, el misterio de los últimos días, manipulado por las Luminosas hasta la muerte en soledad; “cuando los humanos investigaban los Misterios de los últimos Días, notaban la rareza, pero no comprendían su enormidad. No comprendían que esa soledad etérea era imposible, nunca pensaban en algo más” (26). EL recorrido de la estrella de rock se escapa de lo meramente humano, es presentado en la novela como algo sobrenatural perpetuado por criaturas sobrenaturales, “su trabajo era inhumano, ella era inhumana y nadie se daba cuenta” (38).

El misterio del Enjambre y las Luminosas pasa por su espectralidad, su fantasmagoría de lo que se presenta pero no se puede ver, imagen sin cuerpo. Una posibilidad de lectura de la espectralidad de estas criaturas puede ser encontrada al relacionarlas con las reflexiones de Karl Marx entorno a la mercancía. En la cuarta parte del primer capítulo de *El Capital* (1867), “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”, Marx plantea sobre la mercancía que “Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas” (87). Tal dimensión extrasensorial adquieren los objetos que son producto del trabajo humano al objetivarse como mercancía. Esta dimensión, según plantea Marx, se encuentra dada por la forma eminentemente social del trabajo; “la igualdad de los trabajos humanos adopta la forma material de la igual objetividad de valor de los productos del trabajo” (88).

De esta manera, la misteriosa abstracción de la mercancía reside en ser un reflejo de las relaciones sociales implicadas en su valor y circulación. El valor de cambio surge así de una dimensión simbólica, abstracta y presente, de la mercancía; “Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas es sólo la relación social determinada existente entre aquéllos” (88).

Entre las mercancías y las personas, plantea Marx, existe una relación mantenida por espectros, fuerzas intangibles y ciegas que, desde el misterio, dan movimiento y vida a la sociedad de consumo. Tales espectros al centro de la relación social del capitalismo son alegorizados en la novela a través de las Luminosas y el Enjambre, fuerzas etéreas que manipulan a los sujetos en una relación de consumo y fetichismo que se expresa en el espectáculo y la devoción producida por éste. Bajo esta perspectiva, el perpetuo movimiento en el que vive la especie espectral de la novela se encuentra su sentido en el valor de cambio de la mercancía, en el movimiento social y la circulación del capital que mantiene el espectáculo del que se alimentan. Cosificación de la cosificación.

Continuando la reflexión, el filósofo Jacques Derrida, en su obra *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (1993) plantea que “Lo que sucede entre dos, entre todos los ‘dos’ que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la *intervención* de algún fantasma” (12). El espectáculo y la realidad, el arte y la mercancía, los sujetos y el capital son algunas de los ‘dos’ en los que la especie de Helena ocupa ese lugar fantasmagórico de la relación. La

espectralidad abstracta de las Luminosas y el Enjambre dando vida y movimiento al circuito capitalista dentro del que la banda *Fallen* alcanza éxito masivo.

Jacques Derrida también plantea que “el espectro es una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. El espectro se convierte más bien en cierta ‘cosa’ difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro” (20). Tal descripción se ajusta bastante bien a la realidad de las Luminosas y el Enjambre, que se presentan como ese ‘otro’ del que habla Derrida, aquellas fuerzas intangibles que ocupan un lugar exterior al sujeto, el fantasma que nos mira y que “nos sentimos mirados por él, fuera de toda sincronía, antes incluso y más allá de toda mirada por nuestra parte” (20). Así también el misterio rodea a las criaturas de la novela, aquellas conciencias inmortales y etéreas dedicadas a manipular la sociabilización humana para su propio consumo. Tal manipulación es también reflexionada por Derrida cuando plantea que “Como no vemos a quien nos ve, y dicta la ley, y promulga la inyunción (...), como no vemos a quien ordena: ‘jura’ (*swear*), no podemos identificarlo con certeza, estamos entregados a su voz” (20). Helena es la voz que manipula y dicta el suicidio de una fan, la labor de su especie no es percibido por los humanos, que no son capaces de recordarlas.

Una última idea que quiero tomar de *Espectros de Marx* es aquella sobre la presentación del Rey muerto en la obra de teatro *Hamlet*, de William Shakespeare. El espectro del Rey se le aparece a Hamlet con una armadura que lo cubre y oculta la vista a los mortales. Pese a que podría tratarse de algún impostor, o incluso de un fantasma otro,

el espectro es escuchado, existe “sumisión esencialmente ciega a su secreto, al secreto de su origen” (Derrida 21).

La sumisión de la que habla Jacques Derrida también es la sumisión que presentan los fanáticos a las manipulaciones del Enjambre y las estrellas a las Luminosas. La reflexión sobre el espectro del rey continua; “La armadura no deja ver nada del cuerpo espectral, pero, a la altura de la cabeza y *bajo la visera*, permite al presunto padre ver y hablar” (Derrida 22). Así también, la encarnación en mujeres humanas de las Luminosas y el Enjambre es un acto de presentación ambigua, en la que la materialización que se presenta a los humanos constituye un caparazón en el que se refugia el misterio, lo fantástico y extrasensorial de estos espectros que conforman en la novela algo así como un mito sobre el capitalismo.

Cuando las demás Luminosas decidieron que Helena ya estaba lo suficientemente preparada, hicieron una breve ceremonia, y se despidieron de ella, tras lo cual “Helena bajó las escaleras hasta el mar, se encontró con un camino en la arena que la llevó directamente a una ciudad y un edificio y una oficina donde fue contratada como la nueva asistente personal de James” (27). Su trabajo como asistente está también en el lugar de la relación, del fantasma entre James y los fans.

El nombre de la banda y su estética también tematizan al fantasma, pues conforma un imaginario que gira en torno a los ángeles caídos, y, del lado de los fanáticos, estos se hacen llamar a sí mismos ‘angelinos’, y llevan alas negras como adornos en sus espaldas.

La encarnación de Helena en la agente de James tiene “ese aspecto de champagne y cocaína, de backstage, Polaroid y dolor de estómago” (29) propio del ambiente del espectáculo, “a Helena no le gustaba especialmente, pero a todos los demás sí: Daniel, el guitarrista de Fallen, le decía que renunciara a su puesto de asistente, que ella tenía que ser modelo” (29). En este fragmento es significativo que el guitarrista le sugiera a Helena que ella misma debería trabajar en el espectáculo al tener un cuerpo apto para ser explotado como imagen, en cuanto a que incluso la forma de hacer inteligible el lugar de la belleza se acude a las lógicas del espectáculo.

Helena realiza un trabajo de jefa de equipo comunicacional que implica envía quinientos mails al día, hacer acuerdos con promotores, las compras necesarias para James, sus negociaciones, subir contenido a las redes sociales y así muchas otras cosas. Las proporciones del trabajo de Helena son inhumanas, pero nadie se da cuenta, todos lo asumen como natural, y ella lo hace sin esfuerzo gracias a sus poderes espectrales.

Rápidamente pasan dos años en la narración. Durante este tiempo, gracias a Helena y el trabajo incesante del Enjambre, la fama del grupo ha aumentado de manera importante. La masividad, la globalización y los dispositivos se hacen presentes como parte fundamental del éxito de la banda:

Hacía dos años, cuando ella había hecho el sacrificio, tocaban para diez mil personas; ahora, para más de sesenta mil. Hacía dos años, sus videos estaban entre los cien más vistos de youtube; ahora, siempre llegaban al primer puesto en minutos e incluso se programaban en la cada vez más irrelevante televisión

musical. Hacía dos años, casi no tenía fans en India o Rusia; ahora, cuando visitaban esos países necesitaban custodia policial (28).

La industria cultural y las criaturas fantásticas como parte de una misma labor tienen un éxito masivo, millones de personas consumen devotamente la música a nivel global, *Fallen* se vuelve un fenómeno masivo que se esparce por todo el mundo a través de las imágenes de internet y de la televisión. Además, "Toda la banda se obligaba a tener una relación cercana y afectuosa con los fans y eso había resultado en millones de dólares y de kilómetros" (29). Jugando con el deseo y el consumo emocional, la banda hace que los espectadores se involucren con ellos, se identifiquen como parte activa de una comunidad. "Todos los coros de las canciones del último disco habían sido grabados por fans; también las dos mil portadas diferentes, tomadas de una selección de casi 200 mil fotos, enviadas también por fans" (29); los fanáticos contribuyen a la generación de contenido con sus dispositivos digitales, parte fundamental de sus vidas cotidianas que permite una relación directa e instantánea con la banda, y con la mercancía visual que consumen y que ellos mismos generan; "Nadie nunca había involucrado tanto a su público. Nunca el Enjambre había sido tan responsable de la carrera de una banda" (29).

Durante la gira de dos años, *Fallen* había recorrido 60 países y estaba a punto de cumplir el récord de 350 shows. Una semana antes del concierto en el que cumplen la meta, los fanáticos en todo el mundo se organizan a conmemorar el aniversario del lanzamiento de su primer disco formando con velas el logo de la banda en las plazas de

sus distintas ciudades. Helena, junto a la banda y parte del equipo, se reúnen para ver las imágenes que de estos altares los fanáticos comparten:

Al principio, frente a la computadora y con los teléfonos en la mano, comentaban, se reían, miraban de a ratos, pero, cuando se cumplieron dos horas y las fotos no paraban de llegar y después cuatro horas y seguían, sin parar, miles, ellos se quedaron en silencio; el único sonido, el clic de la actualización (31).

El fervor, la masividad, su compromiso e inmediatez resultan escalofriantes. La profusión de imágenes los sobrepasa, los revela como parte central de un movimiento que involucra la vida de millones de personas, las cuales se expresan y comparten su devoción, sociabilizan en la adoración de las imágenes de sus estrellas.

Así como en la novela, los tiempos actuales se muestran caracterizados por el uso frenético de los dispositivos digitales, que absorben a los consumidores, los ensimisman, a la vez que los hacen parte de una comunidad virtual, intangible, al centro de la cual están las estrellas como James, que “tenía todo el tiempo algún teléfono apuntándolo a la cara” (42). La estrella ocupa el lugar que concentra las miradas, debe acostumbrarse a vivir rodeado de dispositivos robándole la imagen, generando tanto material que se vuelve inaprehensible.

En el artículo “¿Qué es un dispositivo?”, el filósofo Giorgio Agamben plantea que el concepto de dispositivo ocupa un lugar decisivo en la estrategia de pensamiento de Michel Foucault, quien entiende con el concepto a la red que se establece entre las cosas, los discursos, instituciones, y otros elementos de un conjunto heterogéneo con una función

determinada; “El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder” (párr. 7).

Giorgio amplía el concepto, pues entiende la utilización de los dispositivos como la mediatización del ser viviente con la realidad que conforma al humano, la escisión que lo separa de su entorno y que constituye su desarrollo cultural. Con esto, conforma dos grandes categorías que conforman en su relación lo existente; “los seres vivientes o las sustancias y los dispositivos. Y, entre los dos, como un tercero, los sujetos. Llamo sujeto a lo que resulta de la relación o, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los aparatos” (párr. 17). Las culturas humanas suponen una forma concreta de esta relación que se orienta de acuerdo con los movimientos de las sociedades y de las relaciones de poder en su momento histórico. De la experiencia concreta de esta relación es que surgen las distintas formas de hacer inteligible la realidad que conforman las subjetividades.

Así, las reflexiones de Agamben permiten aproximarse a una comprensión respecto al espectáculo como dispositivo, como una relación de elementos heterogéneos orientados de cierta manera en relación con el capitalismo de hiperconsumo, como una manifestación cultural específica constitutiva de una subjetividad específica. “A la inmensa proliferación de dispositivos que define la fase presente del capitalismo, hace frente una igualmente inmensa proliferación de procesos de subjetivación” (Ibid.). Tales procesos implican una diseminación “que acrecienta el aspecto de mascarada que siempre acompañó a toda identidad personal” (Ibid.).

La situación implica una atomización masiva de las experiencias gracias a la tecnología digital, una relación social simultánea e inabarcable. Tal relación es aprovechada por James en la novela, quien entiende a sus fanáticos como parte activa del proceso de creación entorno a *Fallen*:

James estaba sentado frente a la computadora, tal como esperaba encontrarlo, la había llamado para trabajar. Tenía otro proyecto monumental: recopilar todas las entrevistas televisivas y online, todos los videos enviados por fans, todos los shows registrados por fans y usar el material para una película de duración indefinida, excesivamente larga en lo posible. El equipo de comunicación ya estaba eligiendo entre 4.500 horas de material. (49)

A través de los dispositivos digitales la virtualidad de las relaciones conforma al sujeto propio de las sociedades contemporáneas, tanto a los fans como a la estrella. El espectáculo como forma de relación con los dispositivos ha ganado considerable fuerza, se ha esparcido por todo el mundo junto con el éxito global de la banda.

Como se ve, el espectáculo, aquella sociabilización mediada por imágenes en un sentido de consumo, es un componente fundamental en la novela, una constante presencia en la carrera de James, que le otorga el éxito y justifica su existencia, gracias a la cual *Fallen* alcanza gran notoriedad, incluso pese a la baja calidad de su música, la cual no es valorada ni por la prensa especializada ni por la propia Helena;

Lástima, pensaba Helena, que escribiera canciones tan horribles. Cómo iba a hacer ella para solucionar ese problema. Tenía que ayudarlo si quería completar

bien su trabajo. Y no sabía cómo hacerlo. No tenía una canción buena. Ni una. Era sobrenatural, casi (35).

La falta de talento no es un impedimento para el éxito de la banda, pues la industria y las Luminosas no se encuentran interesadas en la calidad artística de Fallen, sino en la adoración producida. Sin embargo, Helena reconoce la necesidad de mejorar la calidad de sus composiciones para lograr posicionarlo como una leyenda. El arte deviene espectáculo, pues su existencia es controlada por las inhumanas fuerzas del capitalismo, que lo impulsan más allá de la exploración, experimentación y expresión de lo sensible, para transformarse en mercancía, en un producto de consumo mediatizado por el fantasma de las Luminosas.

El arte cosificado, dispuesto a lógicas propias del espectáculo y la moda, ofrece categorías de identificación a sus consumidores, los fanáticos, que conforman una comunidad en torno a la imagen del ídolo levantado con la excusa de la música. “Todos querían apropiarse de cada detalle de esa vida. Por eso, discutían horas sobre quién le había regalado a James su pulsera de corazoncitos de plástico” (60); la cuestión supera por mucho la mera música, se da cuenta de la obsesión por una vida, un consumo emocional guiado por la necesidad de pertenencia e identificación en las grandes masas de gente que, pese a estar repartidas por todo el mundo, se identifican y dan coherencia a su vida a través de la oferta cultural que les ofrece el capitalismo globalizado.

Los fanáticos cultivan una intimidad virtual con James, en la que las emociones y los sentimientos mediados se traducen en la adoración y el fervor masivo, comportamiento legitimado y propio de la comunidad de seguidores:

Tardaban segundos en enamorarse de Fallen -de James, sobre todo, pero de la banda también-. Donde encontraban un dolor, una rabia, un vacío, una oscuridad, una tiniebla, un horror, lo aliviaban con la imagen de James y cada noche alguien se iba a dormir besando los ojos de James en una foto y salvo otros fans nadie los entendía pero los fans amaban y sobrevivían y vivían más intensamente que la mayoría de los humanos, con excepción de los religiosos. Pero los religiosos solían ser infelices. Y los fans no (62).

La devoción intensa de un ídolo eleva la imagen pública de James a una categoría extrahumana, comparable a la de la divinidad religiosa, que oculta y olvida al sujeto sensible sobre la que se construye. Así, pese a la gran exposición mediática y la admiración que despierta James, su sentir más íntimo es guardado recelosamente para sí mismo, en la soledad oculta y olvidada por su condición de estrella. Helena se percata de esto cuando, tras un show, lo encuentra sentado solo y pensativo, momento en el que descubre en esta imagen al verdadero ser de James; “a pesar de las cientos de miles de fotos de James que había visto, a pesar de que estaba cerca de él todos los días, a pesar de los miles de shows presenciados desde el escenario, a pesar de todo, esa noche, [...], lo veía por primera vez” (32). Tal visión despierta en Helena un prohibido interés emocional ante ese joven que “estaba demasiado delgado y demasiado cansado” (32), exprimido en toda su energía vital

por las fanáticas, la industria cultural y las Luminosas. La afección negativa en James de su excesiva explotación como estrella es también captada por sus compañeros de banda, quienes no sufren el mismo destino; “Daniel, Missy y Ryan no se quejaban nunca de que la prensa prefiriera entrevistar y fotografiar a James, de que ellos quedaran en un segundo plano. Disfrutaban la falta de atención, creía Helena” (39, 40).

La escisión entre James y su imagen, vida y espectáculo, sujeto y mercancía, acrecientan la soledad de la estrella, quien no puede salir al espacio público sin pasar inadvertido. Su imagen amenaza con absorberlo, por consumirlo por completo. “No debería hablar nunca fuera del escenario. Debería tocar y sacarme fotos y nada más” (51). El misterio de su intimidad preserva a la persona, evita que se vuelva una imagen transparente, que sea totalmente una marioneta guiada por fuerzas que no entiende. Se resiste a revelarse a sí mismo, a exponerse y entregarse por completo; “Cómo le gusta esconderse, pensaba Helena, cuánto hacía que James no decía la verdad ni tenía una conversación honesta con alguien” (59). James debe vivir en la mueca, en la superficie, manteniendo el misterio sobre sí, “pero eso aumentaba la devoción de los fans, que diseccionaban cada insípida entrevista tratando de encontrar pistas. Las pocas veces que a James se le escapaba algo honesto, Helena podía sentir la vibración emotiva de los fans” (59).

Dentro del misterio, de lo que oculta James, se encuentra el pasado, su niñez afectada por una madre drogadicta que lo violentaba y que se lo entregaba a un pedófilo

que lo fotografiaba desnudo a cambio de dinero. Desde pequeño, James sufre la explotación de su imagen puesta al servicio del deseo fetichista.

Cuando en el presente de la narración aparece su madre, completamente drogada, irrumpiendo en el hogar de James, Helena es testigo de esa herida abierta guardada recelosamente:

-No me siento solo. Nunca pensé que podía ser tan feliz. No quiero que la gente sepa lo que fui. No quiero que la conozcan, que le saquen fotos horribles, no quiero compasión. Mi madre es el pasado. No quiero ser la persona que soy cuando estoy con ella. No quiero que nadie vea eso, ni mis compañeros ni los fans, nadie. Yo soy otro (94).

Su condición de estrella le otorga una nueva identidad, la cual no solo padece, sino que disfruta. Asegura no sentirse solo, reafirma su felicidad, niega su anterior vida. Ahora se debe a sus compañeros y fans, de ellos se rodea y es lo que importa, el resto se entierra, se oculta, se olvida, se ignora. Su nueva vida de éxito, lujos y fama lo hace renegar de sí mismo, de sus orígenes, de la pobreza. La negación acrecienta el vacío, deja abierta la herida.

Las afecciones de James se ven incrementadas por la enfermedad del asma que Helena le provoca con su poder, pues lo llevan a un estado más sufriente por ser estéticamente más atractivo; “Ella lo había pensado bastante y había decidido que convertirlo en adicto era aburrido; en cambio, el asma era sexy” (35). Con la enfermedad se genera en la estrella el perfil propio de un artista romántico, un sujeto distinguido por

sobre el resto, en el que enfermedad y arte se ligan de manera íntima, en el que el padecimiento, la palidez y el desvanecimiento de la energía vital generan un desarrollo estético deseable y admirado por su público; “A las chicas les encantaba. Era asombroso lo mucho que querían verlo enfermo o muerto, teniendo en cuenta que, se suponía, lo amaban por sobre todas las cosas” (35, 36). La enfermedad incrementa la devoción y la atención mediática, hace de James un producto más rentable, tal como demuestra la repercusión en las redes sociales digitales de los ataques de asma que sufre el artista; “Hacia la una de la madrugada el hashtag #GetWellJames era TT mundial. James lo mostraba asombrado” (36).

Más adelante en la narración, Helena, haciendo uso de su condición espectral, ingresa en el cuerpo de James para modificarlo, para afectarlo desde adentro y así aumentar la gravedad de la enfermedad que intensifica la carrera artística de su estrella:

Entró en James con facilidad. Era la primera vez que lo hacía. Por dentro también era hermoso. Los órganos suaves, resbaladizos, rosados, daban placer tocarlos, acariciarlos. Helena rozó apenas el corazón para acelerar los latidos y después se concentró en los bronquios, que estaban un poco inflamados, pero ella sopló y se inflamaron mucho más (42).

La modificación que hace Helena en el cuerpo de James se inscribe dentro de sus intereses productivos, la enfermedad es parte de la capitalización de la estrella, una forma de sacar provecho, de estrujarlo en su agonía. Si las Luminosas son entendidas como

alegorías de las fuerzas espectrales del capitalismo, la alteración en el cuerpo de James se inscribe dentro de un proyecto biopolítico determinado.

El filósofo Michel Foucault, en su conferencia “Nacimiento de la medicina social”, pronunciada en 1974 en la Universidad del Estado de Río de Janeiro, plantea que en el desarrollo de las sociedades capitalistas modernas, la salud se vuelve una preocupación fundamental en tanto que el cuerpo es socializado en función de la fuerza productiva. “El control de la sociedad sobre los individuos no se operó simplemente a través de la conciencia o de la ideología, sino que se ejerció en el cuerpo y con el cuerpo” (365), el cual se moldea, se controla y modifica en función de los intereses de las relaciones de poder; “para la sociedad capitalista lo más importante era lo biopolítico, lo somático, lo corporal” (365, 366). El paso de las sociedades capitalistas industriales de las que habla Michel Foucault a lo que Gilles Lipovetsky llama sociedad del hiperconsumo implica una serie de modificaciones de las relaciones humanas, de los individuos y sus intereses, que también implican cambios y ajustes en las relaciones de poder y en la biopolítica que controla a los sujetos. En un mundo digital, mediado por las pantallas, surge la importancia de explotar el cuerpo, ya no en tanto fuerza productiva, sino como mercancía en sí mismo. Claro ejemplo de esta nueva importancia es la industria de la pornografía, una de las más exitosas y productivas en la actualidad. El cuerpo vuelto la mercancía más deseada, explotado como imagen hiperreal dispuesta para ser consumida.

Si, tal como plantea Byung Chul-Han, en las sociedades contemporáneas la explotación se ha internalizado en el sujeto, entonces el sometimiento biopolítico también

se ha internalizado. Esto explica la extensiva obsesión en nuestras sociedades por tener un cuerpo fitness, por moldear la propia carne según los diseños del deseo pornográfico.

Tal es también el caso del cuerpo de James, en el que la dominación literalmente se internaliza en forma espectral para modificarlo en favor de los intereses del consumo. El cuerpo de James es enfermado de manera consciente para incrementar su potencial de espectáculo, es parte de una exitosa biopolítica destinada a su explotación. Los resultados de esta acción se traducen en ganancias, en mayor interés mediático, y, por lo tanto, en mayores ganancias para las Luminosas y el Enjambre. Los fanáticos se involucran y estremecen con la enfermedad de James, aumentan su devoción y su interés. Así, cuando es hospitalizado, los angelinos se agolpaban fuera de la clínica con regalos para su ídolo. Helena se acerca a los fanáticos para recibir los regalos, y les pide “que armaran un video para James, que eso le iba a gustar mucho, y se lo mandaran a su teléfono: ella se encargaría de hacérselo llegar” (45).

La relación entre el consumo capitalista y el cuerpo de James no se da exclusivamente a través de la enfermedad, sino que también es expresado en la novela a través de la violencia frenética que se mezcla con el deseo; “La presencia de los custodios era lo único que separaba a James de la violencia de esas chicas, capaces de despedazarlo de amor” (33). En la relación de consumo no solo hay consumidores, sino que también hay un consumido que se destruye. Se llega al extremo del hambre, de literalmente desear la carne. De esto se percata Helena, quien es capaz de ver el peligro real que corre su estrella frente a una de las fanáticas:

Helena la recordaba de cuando ella era parte del Enjambre sabía que Olivia podía ser peligrosa. Una vez, en una reunión de angelinos, había confesado que fantaseaba con morder a James en una axila ‘y comerlo desde ahí, ¡tiene axilas hermosas!’. Lo había dicho entre risas, había hecho reír a todos, ‘qué loca esta Olivia’, pero Helena había percibido la verdad detrás. Olivia estaba famélica (34).

También aparece el hambre de los fanáticos durante el concierto 350 de Fallen, tras el cual, ante la euforia del público, Helena se preocupa por la integridad de James; “lo miró a los ojos y le ordenó, sin palabras, que esa noche no bajara del escenario, que no se entregara, que había algo más ahí afuera, que los fans, esa noche, tocados por la oscuridad y las alas, estaban muertos de hambre” (68).

La preocupación de Helena pasa por perpetuar la relación de consumo producida por James, no solo hacia los fanáticos, sino que también hacia las Luminosas y el Enjambres, para quienes también su comida está puesta en juego. Helena le extrae su energía vital a James, lo enferma y lo expone para consumirlo, para nutrirse de él; “En cada noche de aullidos, Helena sentía que le ardían las puntas de los dedos y tenía miedo de tocar a alguien, se creía capaz de quemar” (39).

Como se ha planteado, la relación de consumo con la carne de James recuerda al ritual del sacrificio, en el que la víctima al ser destruida se vuelve sagrada y su cuerpo es consumido por los sacrificantes. Este, sumado a la condición espectral de las Luminosas, a la importancia del fervor de los fanáticos, a la constante presencia de la magia, el

misterio, el imaginario místico y el culto, constituyen a la novela como una elaboración respecto a la condición religiosa del capitalismo.

Para ahondar en esto, traigo un breve texto de Walter Benjamin titulado “El capitalismo como religión” (1921). En dicha obra, Benjamin plantea que “Hay que ver en el capitalismo una religión, es decir, el capitalismo sirve esencialmente a la satisfacción de las mismas preocupaciones, penas e inquietudes a las que daban antiguamente respuesta las denominadas religiones” (8). El culto capitalista, centrado en el consumo de mercancía, es un culto continuo, sin dogma, sin teología, culto del consumo, que carga de misticismo a los objetos a través del fetiche. “Probablemente el capitalismo es el primer caso de un culto no expiante, sino culpabilizante” (9); la culpa continua, constitutiva del fetiche y el deseo frenético que busca su realización en el consumo de mercancía.

El capitalismo, como parásito del cristianismo, se desarrolla y adapta el culto a sus intereses. La representación sagrada se transforma en el espectáculo, la mercancía devenida imagen de consumo. Este circuito religioso tiene de peculiar que no busca la salvación del humano, sino que la destrucción, la oblación de todo, consumo de todo lo existente; “La expansión de la desesperación hasta un estado religioso mundial del cual ha de esperarse la salvación” (10).

Lo sobrenatural de *Este es el mar* resulta así una alegoría de la condición religiosa del capitalismo, en el que las criaturas espectrales hacen de las fuerzas invisibles y metafísicas del capital y la mercancía, manipulando las relaciones humanas de acuerdo a sus intereses, produciendo y manteniendo el sentido cultural del consumo fetichista a través

de su existencia mística. Al centro de estas relaciones se encuentra el sacrificio de James, que ordena y da sentido al culto, que constituye el núcleo de la acción.

Respecto a la noción de sacrificio, los sociólogos Henri Hubert y Marcel Mauss, en su obra *Magia y sacrificio en la historia de las religiones* (1899), plantean que “El sacrificio implica siempre una consagración; en todo sacrificio, un objeto pasa del dominio común al dominio religioso; es consagrado” (71). Al situar la frontera entre lo profano y lo sagrado a través de la víctima como intermediario, el sacrificio es una institución en la que se pone en juego la cosmogonía de toda una sociedad. El sacrificio es una relación entre dos mundos que se conectan en la oblación, la destrucción de una víctima expiatoria. En la novela tal víctima es James, quien pone en relación el mundo profano con el mundo sacro del capitalismo a través de la oblación de su cuerpo, su tránsito para convertirse en leyenda del que tanto Helena se preocupa.

Del otro lado de la relación con los humanos se encuentran el Enjambre y las Luminosas, estos espectros que se alimentan y dan sentido a su existencia a través de la devoción de los mortales. Pese a manipular y ser alimentados por los mortales, estas criaturas no son divinidades que gobiernen a voluntad la existencia. Son solo parte de esta, no provocan los cambios ni los comprenden, solo se adaptan a ellos para mantenerse con vida, tal como los humanos. Constituyendo así una relación intercambiable, en que fanáticas y Enjambre, Luminosas y Estrellas se confunden.

La sociedad cambia, las Luminosas se adaptan, el Enjambre realiza su labor dentro de las lógicas del espectáculo.

Para Hubert y Mauss, el sacrificio no es solo una relación provechosa para los humanos, sino que resulta fundamental para la propia existencia de la divinidad;

El sacrificio ha sido considerado como la condición misma de la existencia divina, ya que suministra la materia inmortal de que viven los dioses. Así pues, no sólo algunos dioses nacen del sacrificio sino que mediante el sacrificio todos conservan su existencia (199, 200).

Esto explica la labor del Enjambre y las Luminosas, su propia ocupación es mantenerse con vida en la devoción cultural producida por los humanos. La especie de Helena y los humanos alrededor de James se constituyen como los sacrificantes, quienes realizan el sacrificio y gozarán las modificaciones en la realidad producidas por tal acción.

Según plantean Hubert y Mauss, para que el ritual ocurra, antes son necesarios ritos de entrada, que tienen por objetivo preparar a la víctima para sacarla de la esfera de lo profano y convertirla en sagrada. Tal es la ocupación del Enjambre y de Helena en relación a James y su destino a lo largo de la novela. A través de los dispositivos del espectáculo, los fanáticos y el Enjambre han cargado a James de un aura mística de devoción que progresivamente lo acercan al status de leyenda. Pero la baja calidad de sus canciones impide que la sacralización se logre del todo. Falta que también estas sean mágicas, que se eleven junto a James a una condición más allá de lo profano.

Para lograrlo, Helena le transmite una vieja canción de su especie de la que ella tiene un recuerdo borroso, canción de otro tiempo, rodeada de misterio y olvido incluso para las Luminosas. Introducida la canción en el inconsciente de James, este compone un disco

que al ser lanzado por Internet tiene un éxito arrasador, aclamado unánimemente por fans y crítica;

Hablaban de canciones enigmáticas, de imágenes y personajes que parecían venir del recuerdo, de esa melodía insistente de belleza sobrenatural, de otro mundo, varios decían eso, de otro mundo, y Helena pensó que tenían razón, pero más bien debían decir de otro tiempo (102).

Con el disco, James está listo para alcanzar la condición de leyenda. Todo se deja llevar hasta el recinto en el que ocurrirá el sacrificio, el reducido templo en el que la conexión tendrá lugar. “La casa los estaba esperando la casa no había recibido a nadie más” (120). Allí la víctima se entrega, cumple su parte en el ritual, su alma sagrada es liberada en su nueva condición divina a costa de su destrucción corporal. La intensidad del culto lo destruye.

Con tal liberación se ha cumplido la labor de las Luminosas y el Enjambre, pueden disfrutar la concreción de su deseo en la devoción humana, que con la muerte de James ha aumentado a niveles extraordinarios, satisfaciendo además los intereses del orden social imperante, el capitalismo de consumo que también se alimenta y mantiene su existencia como un verdadero dios.

Hubert y Mauss plantean que en el sacrificio existe siempre algo de contractual, en la que tanto las criaturas metafísicas como los seres humanos del mundo profano satisfacen sus intereses; “Las dos partes que se enfrentan intercambian sus servicios y cada

una de ellas obtiene su compensación. Porque también los dioses tienen necesidad de los profanos. Si nada se le reservara de la cosecha, el dios del trigo moriría” (208).

El mito que se configura con la presencia de la especie de Helena le otorga sentido al capitalismo, lo expone en su religiosidad como una gigante red de relaciones dentro de la que los sujetos, humanos o Enjambre, se mueven sin comprenderla, sin ser capaces de salir de ella y sus lógicas. Un sistema mantenido por los sujetos que produce, en el perpetuo movimiento y en la relación metafísica que lo mantiene. Fanáticos, Enjambre, y Luminosas, todos alrededor de James bailando una frenética danza de la muerte.

SECUELAS

Dejo de escribir el informe. En mi descanso busco comida y voy a la pieza de mi abuela acostada viendo tele. Mientras como y conversamos, en la pantalla promocionan la nueva teleserie del Mega, *Si yo fuera rico*. Imágenes de dólares y lujos acompañan a una voz que invita a los espectadores a escribir por redes sociales qué harían si fuesen ricos. Dije que quería descansar del informe. Termino de comer. Mientras mi abuela me habla de su dolor de mandíbula en la tele aparece una mujer mirando directamente a la cámara, diciendo que a veces nadie te reconoce el esfuerzo. Imagen a negro, aparecen letras que dicen algo así como “Pronto ya no te sentirás solo”. El comercial termina sin dar explicaciones, pero igual uno se queda con la sensación de que algo te quieren vender. No puede ser de otra forma. Sigo pensando en el informe.

El espectáculo es el discurso de la sociedad consumidora, la publicidad es el discurso de la mercancía por consumir. Ambos apuestan a la conformación de un imaginario coherente y circular en el que los sujetos son presentados en una permanente búsqueda de placer mediante el consumo de mercancía. Con esto, las lógicas del capitalismo ingresan en el imaginario social, en el inconsciente colectivo, en la cultura y en la subjetividad. El espectáculo le da una coherencia de consumo al sistema sustentado en el dominio económico del capital, justifica toda su explotación en el deseo de placer

generado por la imagen. La imagen se consume en cuanto a portadora de hiperrealidad, de una versión de la existencia más intensamente hedonista, pornográfica. Bombardeo de estímulos fetichistas.

Gracias a los medios de comunicación masiva -la televisión, el cine, los periódicos- estos discursos pudieron desarrollarse e instalarse en un lugar privilegiado dentro del imaginario social y de las producciones culturales. Las comunidades contemporáneas consumen imágenes que las moldean como consumidores. Con la llegada de la tecnología digital y sus pantallas, estos discursos ganaron cada vez más terreno en la vida cotidiana. La sociedad, consumiendo imágenes pornográficas donde sea que alcance la mirada, acepta las lógicas del consumo como propias. Gracias a los computadores y los celulares, las pantallas se multiplicaron, y con ellas, la naturalización del consumo y del capitalismo dentro de las relaciones intersubjetivas que conforman las comunidades.

El espectáculo habita en la mercancía a consumir, en los espectadores consumiendo, en las máquinas mediadoras y en las relaciones múltiples y significativas, convergentes y divergentes, que surgen a partir de esta forma de sociabilización.

Todos estos elementos que conforman el espectáculo son dispositivos que actúan inscritos en las relaciones de poder concretas de la sociedad en que aparecen. De su relación con los humanos surgen las experiencias que conforman a las subjetividades de las sociedades contemporáneas, guiadas y estandarizadas de acuerdo a los intereses del dominio que se asegura a través de la proliferación del uso de la tecnología digital dentro de las lógicas del consumo en la vida cotidiana. Máquinas que progresivamente se vuelven

prótesis del cuerpo humano, extensiones de la mano y el ojo a través de la que se ingresa a un mundo virtual que constituye realidad, una realidad de la que no se puede prescindir si se quiere formar parte de la sociedad contemporánea. Los dispositivos digitales mantienen a los humanos en posición encorvada, mirando hacia sí mismos, inmóviles, atrapados por voluntad propia. Si hay algo que se controla y estandariza es el cuerpo, que se va atrofiando encerrado en el casillero que se le ha sido designado. Todo esto suena a película ciberpunk.

Si bien nos afectan, los dispositivos son incapaces de controlarnos totalmente, de condicionar totalmente nuestra vida. Lo que nos salva es la relación con la alteridad, los otros de la existencia que nos conforman como conciencias intersubjetivas. Esta relación existe en tanto que cada uno de nosotros es un cuerpo delimitado, puesto en la realidad, afectándola y siendo afectada por ella. Gracias al tacto reconocemos la gravedad, el peligro, el placer y la alteridad. La vida corporal, intuitiva, sexual y afectiva hacen del humano un ser incapaz de ser limitado a la racionalidad de la programación, que se distancia de la realidad para volverla una mera imagen de un circuito cerrado reflejado en la pantalla.

Gracias a los computadores y el Internet, nuevos discursos contrahegemónicos e instancias de resistencia han surgido, corrientes de pensamiento crítico y movimientos artísticos han podido desarrollarse, liberados en su virtualidad de las limitaciones materiales y económicas vinculadas a la producción y puesta en circulación de las obras, de las exigencias y de la tradición, liberados de los controles institucionales y de las

jerarquías sociales que impedían anteriormente su existencia o les limitaba la voz. La información ha proliferado como nunca, vivimos en tiempos de perspectivismo, de verdades subjetivas, discursos ensimismados, fragmentados, contaminados e inestables.

Esta nueva condición de la información genera nuevas herramientas para la lucha contra el poder hegemónico de los gobiernos y del capital, en cuanto a que permite exponerlos, difundir sus crímenes y verdaderos intereses, cuestionar los discursos oficiales que producen, generar y organizar movimientos subversivos, entre otras posibilidades. Sin embargo, lejos de todo esto, el uso extensivo y concreto de Internet (redes sociales, pornografía, entretenimiento) parece más bien replicar las lógicas de consumo propias del espectáculo y la publicidad. Los usuarios nos movemos mucho más por el deseo narcisista que por solidaridad, y si esa solidaridad surge, lo hace en los límites de la realidad virtual, desde esa posición cómoda de no estar arriesgando nada.

Estamos inmerso en las redes a través de las cuales hacemos inteligible la existencia. El capitalismo funciona como una religión. El espectáculo constituye las representaciones culturales de tal religión. Enfrentarse al capitalismo implica profanar el carácter sagrado de la mercancía.

Estas reflexiones surgen a partir de la experiencia de lectura y análisis de las novelas que en el presente Informe final se han trabajado. Tanto en *La vida en las ventanas* como en *Este es el mar* las lógicas del espectáculo de las sociedades contemporáneas ocupan un lugar importante, son expuestas y problematizadas a través de la elaboración ficcional. Sin embargo, entre la publicación de ambas novelas, no en vano han pasado quince años.

En *La vida en las ventanas* la televisión se presenta como el principal dispositivo del espectáculo para ingresar en el inconsciente colectivo. El uso excesivo del computador y su ensimismamiento se entienden como propios de un desadaptado social que se refugia en la pantalla ante la incapacidad en la realidad de interactuar satisfactoriamente.

En cambio, *Este es el mar* presenta una sociedad donde la televisión ha perdido impacto a favor del uso de internet y los dispositivos digitales portátiles que se han esparcido por todo el circuito social del capitalismo globalizado. Generaciones completas de jóvenes han sido criados bajo estos parámetros, transformando la cotidianidad en un espacio constantemente mediatizado, en el que la propia sociabilización y conformación de identidades comunitarias pasa por el uso de la tecnología digital dentro de las lógicas del espectáculo dentro del cual estas generaciones jóvenes han sido formadas.

Del lado humano, la experiencia del mundo contemporáneo ha afectado y cambiado las emociones y las formas de sociabilización interpersonales; Exteriormente las personas expresan muecas de felicidad, emociones fingidas acorde al demandante exceso de positividad de las sociedades contemporáneas. En las redes sociales todos se muestran felices, llevando vidas exitosas e idóneas de evidente falsedad, en la televisión los conductores siempre se muestran animados y amables, los comerciales nos insisten en que somos libres, en que debemos realizarnos y ser plenos, en que no importa nada más que nosotros mismos, en que hay que distinguirse del resto y que la manera de serlo es gastando dinero. En cambio, en el espacio íntimo el sujeto se muestra solo y vacío, aturdido y ensimismado, melancólico y depresivo, incapaz de relacionarse

satisfactoriamente ni de expresar su sentir, inconforme con su vida rutinaria de eterno presente, cansado de la sociedad que reconoce como cínica y falsa, pero a la que sigue contribuyendo.

Tal es el caso de Net, que vive el espacio de lo virtual entre el refugio y el encierro. En su experiencia no hay posibilidades trascendentales de realización, se existe entre el fingimiento frenético del capitalismo y la incomunicación de la intimidad. Es la vida en las ventanas, una vida mediada, protegida, es el cuerpo encerrado, sentado inmóvil frente a la pantalla. Cuando sale de sí e intenta sociabilizar, los resultados no son satisfactorios, no se entiende con su familia ni es capaz de generar alguna comunidad en la que identificarse.

Tal es también el caso de James, que vive en la exterioridad del éxito, en la apariencia deseable y en las lógicas de consumo. Como estrella de rock disfruta del dinero, de las fiestas y los excesos, de las drogas y del sexo, pero en su intimidad se oculta el dolor y la soledad, la incomunicación y las carencias afectivas. Quienes se relacionan con él lo hacen para explotarlo. Ni siquiera la comunidad de fanáticos que lo adora logra salvarlo, pues constituye tan solo una interactividad virtual, hiperreal, que no alcanza a formar una sociabilización satisfactoria y genuina, sino que solo una forma de consumo.

El fracasado del primer libro y el exitoso cantante del segundo tienen una similar vida afectiva de soledad, incapacidad de expresión y aislamiento en un entorno social de falsedad.

Las relaciones de estas vidas con el espectáculo nos sugieren constantemente divisiones como Imágenes/realidad, emociones íntimas/emociones exteriores, vida/espectáculo, objeto/mercancía. La división se encuentra en el corazón del sistema capitalista, es la cosificación de todo lo existente que se transforma en mercancía, de realidad a fetiche y deseo de consumo. Esta división también es la transformación de la realidad en espectáculo, la acumulación de mercancía a tal punto que se ha transformado en imágenes, abstracción virtual capaz de sustentar el orden, reemplazando la realidad con su reflejo fetichista. Es también la división entre lo sacro y lo profano. La relación con la mercancía existe más allá de la realidad objetiva y tangible, existe en un plano abstracto, místico, del que surge fervor y deseo.

Estas divisiones se encuentran unidas por el espectro de la relación, la frontera entre lo material y lo imaginado, el vacío de la escisión. El componente espectral de esta relación se encuentra tematizado en *La vida en las ventanas* principalmente a través del problema de la escritura en el soporte digital. Las palabras de Net flotan en el vacío virtual, no se componen de la materialidad de Net, a la vez que suyas se vuelven ajenas, una alteridad conformada por su propio reflejo.

En *Este es el mar* la espectralidad se ve tematizada abundantemente en la presencia de las Luminosas y el Enjambre. Pero también se encuentra en el padecimiento de James, quien debe sufrir por seguir siendo un cuerpo, por no transformarse enteramente en imagen. En eso consiste su camino a ser leyenda, en la expurgación de su cuerpo a través del dolor, su oblación hasta quedar solo el reflejo espectacular, el fetiche a consumir. Para

cumplir con su lugar en el espectáculo, James mismo debía dejar de ser humano, pasar a ser otro de los espectros que existen en la relación entre los sujetos y la mercancía.

La presencia del espectáculo se encuentra constante en ambas novelas. En *La vida en las ventanas* se expone su forma de afectar en el inconsciente y las emociones de los sujetos. Net, como narrador, resulta tremendamente crítico al orden social y sus lógicas. A medida que va abandonando el uso del computador, su vida más allá de los muros de su conciencia mejora considerablemente, su ánimo y sus relaciones mejoran. Todo esto gracias al amor, que progresivamente lo va sacando del aislamiento. El vínculo más intenso con la alteridad lo despierta, lo moviliza hacia la vida exterior y a la conquista de su propia existencia.

En *Este es el mar* se expone constantemente la relación de consumo que el espectáculo implica, y la manera negativa que tiene de afectar en la persona real detrás de la imagen. La gran empresa de lo fantástico en la novela es la exposición de la inhumanidad del capitalismo, elaborando con sutileza literaria una problematización intrigante respecto a nuestras formas de vida, su verdadera naturaleza y a lo extrañamente internalizadas que se encuentran.

Ya que hemos llegado hasta aquí, me voy a dar un lujo. Para salir de este cuadro comparativo y finalizar el Informe, a continuación esbozaré el relato de una noticia que ha ocurrido en México durante estos últimos días en que escribo. Me refiero a la historia del “Pirata de Culiacán”, la cual reconstituiré utilizando la información aparecida recientemente en distintos medios de comunicación.

Juan Luis Lagunas Rosales nació en Villa Juárez, estado de Sinaloa, México. Nunca conoció a su padre y fue abandonado a temprana edad por su madre, por lo que quedó al cuidado de su abuela hasta los 14 años, cuando dejó su casa y los estudios para dedicarse a trabajar en la cocina de un restaurant. A los 15 años viajó hasta Culiacán, donde trabajó cuidando autos en el estacionamiento de un centro comercial. Al poco tiempo consiguió trabajo cargando mobiliario para fiestas, con lo que tuvo la oportunidad de conocer a los adinerados asistentes de éstas, principalmente narcotraficantes y estrellas del espectáculo. Con su personalidad extrovertida y alegre causó gran simpatía entre los asistentes a las fiestas, quienes le daban grandes cantidades de alcohol para que los hiciese reír con su errático comportamiento ebrio. Su primer video de alcance masivo es uno en el que lo graban entre risas tomando Whisky hasta caer de cara al pavimento. De allí comenzó a ganar notoriedad a través de las pantallas y las redes sociales bajo el apodo de Pirata de Culiacán. Constantemente era grabado bromeando y riéndose, tomando cantidades absurdas de alcohol y jalando cocaína, repartiendo insultos y frases graciosas, ocupando el lugar de bufón para los narcotraficantes, que le prestaban pistolas y metralletas, e incluso un tigre de bengala, para que hiciese sus gracias y las subiera a las redes sociales de Internet.

Entre los 15 y los 17 años, vivió una vida desenfadada, llena de excesos, causa y consecuencia del espectáculo, del morbo y de la burla de quienes explotaban su imagen y su buen ánimo. Sus fotos y videos consumiendo alcohol y drogas, posando con fajos de

dinero, mujeres⁶, autos de lujo y armas fueron volviéndose cada vez más virales en las redes sociales. Su fama fue creciendo, más gente comenzó a interesarse por él, músicos lo invitaron a ser parte de sus videos, fue entrevistado en televisión, y se comenzó a asociar con algunos youtubers famosos mexicanos. Su éxito mediático por emborracharse y putear respaldado por narcotraficantes le permitió ganar considerables sumas de dinero animando eventos. Llegó a firmar un contrato por cinco años con la agencia Cash Record, gracias a la cual ganaba \$15 mil pesos mexicanos por hora de presentación, mínimo dos horas. El sueño de Juan Luis era ser considerado artista, dejar de ser famoso exclusivamente por emborracharse, y comenzar a desarrollarse como músico.

El 9 de Noviembre fue publicado un video en el que, notoriamente ebrio, Juan Luis es grabado exclamando "A mí el Mencho me pela la verga" mientras quien lo graba trata de decirle que controle lo que dice, pues el Mencho, Nemesio Oseguera Cervantes, es el líder del Cartel Jalisco Nueva Generación, organización con presencia en nueve estados mexicanos, a la que se le atribuyen cientos de asesinatos, y que, de acuerdo al gobierno estadounidense, es uno de los principales distribuidores de drogas sintéticas del continente. Pese a que quien lo graba sabe que Juan Luis está jugando con fuego al insultar a Mencho, igual sube el video a Internet para ganar visitas.

El 18 de diciembre de este año, Juan Luis, teniendo 17 años, anunció en redes sociales que esa noche iría al bar "Menta2 Cantaros", del municipio de Zapopan, en la

⁶ En el mundo de violencia dentro del que se mueve Juan Luis, la mujer es una mercancía más, una de las posesiones de lujos propias de la mafia, por lo que su espectáculo de borrachera e insultos no está exento de una permanente misoginia.

zona metropolitana de Guadalajara. Al llegar allí, dos hombres armados le dispararon 15 balazos. El dueño del bar, quien intentó defenderlo, también fue baleado y falleció horas después. La investigación policial aún no aclara los hechos, pero por todos lados se afirma que el asesinato fue una venganza por sus dichos contra el Mencho.

La obra de Juan Luis fue expresión de los excesos capitalistas del espectáculo y el narcotráfico. Su muerte hiperviolenta se encuentra en coherencia con este vivir, pues también fue aprovechada de manera morbosa por los medios de comunicación masivos, generando aún más espectáculo y expandiendo la noticia, desbordando las fronteras de México y llegando hasta mí frente a la pantalla de mi computador. Muerto por un video, su tragedia le valió más visitas, consolidó su imagen virtual. Ahora vive espectral entre los dispositivos, tal parece ser la trascendencia en el capitalismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodore y Max Horkheimer. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?”. En *Libertad de palabra*. Web 28 dic. 2017 <<http://libertaddepalabra.blogspot.cl/2005/10/qu-es-un-dispositivo-giorgio-agamben.html>>.
- Agamben, Giorgio. “del libro a la pantalla. Antes y después del libro”. *El fuego y el relato*. Madrid: Sextopiso, 2016.
- Baudrillard, Jean. “Deep Blue o la melancolía del ordenador”. *Pantalla Total*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____ “Pantalla Total”. *Pantalla Total*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____ *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires; Amorrortu editores, 2006.
- Benjamin, Walter. “El capitalismo como religión”. *El capitalismo como religión seguido de Fragmento teológico-político*. Madrid: La Ilama, 2014.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Ediciones Naufragio, 1995.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Valladolid: Editorial Trotta, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. “La ineluctable escisión del ver”. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Enríquez, Mariana. *Este es el mar*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2017.

- Fernández, Nona. *Av. 10 de Julio Huamachuco*. Santiago: Uqbar, 2007.
- Foucault, Michael. “Nacimiento de la medicina social”. *Estrategias de poder. Obras esenciales, Volumen II*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Han, Byung-Chul. *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder Editorial, 2014.
- Hubert, Henri y Marcel Mauss. *Magia y sacrificio en la historia de las religiones*. Buenos Aires: Editorial Lautaro, 1946.
- Illouz, Eva. “Redes románticas”. *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz editores, 2007.
- Kim, Brad. “Autonomous Sensory Meridian Responde (ASMR)”. En *knowyourmeme*. Web 28 dic. 2017 < <http://knowyourmeme.com/memes/autonomous-sensory-meridian-response-asmr>>
- Le Breton, David. *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____ *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Marx, Karl. *El capital tomo 1*. México: Siglo XXI editores, 2008.
- Montoya, Jesús. “Escrituras de lo virtual en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI: la utopía aterradora en Edmundo Paz Soldán, Gabriel Peveroni y Andrés Neuman”. *RILCE*. No. 29 (2013), pp. 76-98. Impreso.
- Morala, José Ramón. “Entre arrobas, eñes y emoticones”. *Congresodelalengua*. Web 28 dic. 2017 <http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/nuevas_fronteras_del_espanol/4_lengua_y_escritura/morala_j.htm>.
- Neuman, Andrés. *Hablar solos*. Santiago: Alfaguara, 2012.

Neuman, Andrés. *La vida en las ventanas*. Barcelona: Alfaguara, 2002.

Ortiz, Renato. *La supremacía del inglés en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2009.

Ranciere, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

_____ *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Real Academia Española. (2001). Ventana. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). RAE. Web 28 dic. 2017 <<http://dle.rae.es/?id=B2uMIwC>>.

Vela Delfa. “El correo electrónico: El nacimiento de un nuevo género”. Tesis doctoral. Universidad complutense de Madrid, 2005.

Wegierski, Mark. “Futurismo negro y cyberpunk: ciencia ficción curiosamente conservadora”. *Angelfire*. Web 28 dic. 2017 <<http://www.angelfire.com/folk/celtiberia/cyberpunk.html>>.