

4
20j



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS**



**REELECCIONES SOBRE MODERNIDAD,
POSMODERNIDAD Y LITERATURA: UN APUENTE
SOBRE RUBEM FONSECA Y PASADO NEGRO.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS**

P R E S E N T A ,

GABRIEL ASTEY WOOD

ASESOR: MAESTRO MANUEL GARRIDO VALENZUELA.



MEXICO, D. F



1998.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

260417



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres: Alma y Luis

A Amanda

Al maestro Manuel Garrido

Introducción

Lo primero que hay que aclarar es que este trabajo tiene su origen en un seminario de filosofía de la literatura. Por ello, no procede en su exploración de la obra de Fonseca, ni en sus análisis de una de sus novelas, *Pasado negro* (Bujo & Spallanzani, en su original en portugués), de acuerdo con los procedimientos, o con miras a conseguir los objetivos, de ninguna teoría literaria en particular. Más aún, carece de toda preocupación estética dirigida a establecer el carácter artístico del texto en cuestión, o bien a localizarlo y tipificarlo dentro de alguna escuela o corriente, o a definirlo en términos estructurales, estilísticos o de cualquier otra índole pertinente a la sustancia específicamente literaria del discurso, ni siquiera a la ideológica. El modo en que esta tesis aborda su objeto de estudio parte de la premisa de considerarlo un documento indicativo de una serie de procesos socio-históricos a los que sirve de receptáculo, vehículo o sitio de aparición, sin que esa función de huésped signifique de parte suya la pasividad del reflejo: como toda obra literaria, la que aquí aprovecharemos para nuestra reflexión no deja de ser un alambique o catalizador poético del conglomerado de núcleos conceptuales que la habita. Por eso mismo, a pesar de que no tiene ninguna de las finalidades arriba expuestas, la tesis no deja de emplear como recursos exploratorios una serie de concepciones y textos teóricos --de diversa condición disciplinaria-- entre los que se cuentan algunos propios de la reflexión sobre la literatura. Pero, del mismo modo que los de carácter histórico, filosófico o netamente literario (novelas y ensayos de escritores ajenos a la academia), hace de ellos un uso instrumental y no teleológico, pues el énfasis de nuestro trabajo no gravita sobre el ideal de la explicación de *Pasado negro* de acuerdo con un paradigma teórico definido, sino más bien sobre el empeño de acuñar una atribución de sentido interdisciplinaria. Se trata, pues, de una investigación de corte filosófico, pero en un sentido muy singular que entiende por filosofía la capacidad de trabar vínculos entre diversas sustancias intelectuales, tal como señala un pensador español:

Pienso que nuestra época pide al filósofo que sea lo que Rorty ha llamado un intelectual de uso múltiple, que no tiene “problemas especiales” por resolver ni tampoco dispone de algo así como un “método” específico y que “está dispuesto a opinar sobre casi cualquier cosa, con la esperanza de hacer que se conecte con todo lo demás”, y al que denomina “especialista en ver cómo las cosas se relacionan unas con otras”... Me parece que esta idea del filósofo como *nexólogo* está presente de diversas maneras en toda la tradición filosófica. Los medievales hablaban de que la inteligencia es poner en relación; *legein*, para los griegos, significa trabar, como la metáfora, alude a una conexión entre lo que parece heterogéneo. Y la primera vecindad que hay que recuperar es la que existe entre filosofía y literatura desde que a los presocráticos se les ocurrió sustituir el balbuceo ante la presencia del *ser* por unas torpes palabras.¹

Así pues, con sus modestas intenciones específicas, esta tesis trata de situarse bajo la égida de la “nexología”.²

Ahora bien, ¿cuál es la motivación para asumir este flexible punto de partida teórico-metodológico y por qué emprender desde él una investigación sobre una novela de un escritor brasileño? La respuesta se halla en el propio texto de Fonseca. Independientemente del gusto estético y simpatía emocional que la obra de este autor nos produce (considerable argumento para realizar un trabajo académico), creemos que en la novela en cuestión hay una sobreabundancia de indicios y un inteligente despliegue escénico de un fenómeno cultural que nos interesa especialmente: las repercusiones que en la mentalidad de las personas, sus costumbres y sus modos de asumirse como individuos, así como también en la condición actual del discurso literario, tiene la transformación histórica que se vive en el presente, transformación que en el cuerpo de nuestro trabajo hemos asumido como terreno referencial básico, y caracterizado en forma bipolar como el complejo modernidad-posmodernidad. Cabe ya adelantar que la novela de Fonseca se localiza, por razones que el cuerpo de la tesis hará evidentes, en el registro

¹ Innerarity 1995, 13-14. Aprovechamos la ocurrencia de esta referencia bibliográfica para señalar que ella y todas las posteriores de la tesis están consignadas indicando el patronímico del autor y el año de la edición original de la obra de que se trate. El desglose de todos esos índices referenciales aparece, evidentemente, en la bibliografía.

² Además de los motivos que señalaremos a continuación, una razón metodológica que nos llevó a asumir esta posición fue el empeño de evitar, en el terreno académico, lo que en el político Savater llama “las falacias del todo”: esto es, las pretensiones de absolutismo exegético o hermenéutico que gobiernan ciertos estudios literarios incapaces de no ver la obra literaria más que como una totalidad redonda y autosuficiente y, en consecuencia, inabordable con argumentos críticos particulares o fractales (*Vid.*, Savater 1978).

posmoderno, y ello determina entonces que al paradigma de lo moderno le hayamos asignado un papel de obligado remitente comparativo, por su precedencia histórica y su condición de sustrato de partida de su sucesor. Por eso, la categoría conceptual rectora de este trabajo, la modularidad, se hace valedera sólo en la región posmoderna del territorio histórico en que la investigación se mueve; y se opone, consecuentemente, a otra, propia del universo conceptual moderno y caracterizada por su incapacidad de segmentación: la totalidad.

Continuando con la argumentación sobre la transparencia y amplitud indicativas que en este sentido de manifestación de procesos culturales tiene *Pasado negro*, es preciso señalar que para no opacar y reducir esos atributos con nuestros análisis, hemos procedido en ellos teniendo en mente un aforismo metodológico de Michel Foucault, que sintetiza el sentido de toda arqueología del saber: “No importa quién habla, sino que, lo que dice, no lo dice de no importa dónde. Está enredado necesariamente en el juego de una exterioridad.”³ En consecuencia, hemos hecho lo posible por no atenemos exclusivamente a lo que la obra dice literal, alegórica o simbólicamente, sino más bien por, a partir de esto, localizar y explorar los hilos de la o las diversas exterioridades en que la novela está enredada.

En cuanto a la metodología empleada, o, más precisamente, la bibliografía que nos ha sido útil para lograr este propósito, conviene aclarar que no se distribuye de un modo por completo homogéneo a lo largo del trabajo, ni cuantitativa ni cualitativamente. Como se podrá apreciar, ciertos textos proveen conceptos clave valederos para el conjunto de la investigación, mientras que otros sólo lo hacen para alguna sección o rubro, pero todos forman parte del mismo empeño nexológico y colaboran a formar un entramado conceptual lo suficientemente variado como para poder atrapar el texto en una red de relaciones capaz de sustentar la atribución de sentido en que este trabajo consiste y hacer posible su objetivo específico.

³ Foucault 1969, 208.

Dicho objetivo específico sólo puede ser expuesto aquí haciendo una síntesis (que no resumen) de los núcleos conceptuales básicos de la tesis. Hemos mencionado ya tres: el eje histórico referencial modernidad-posmodernidad, la totalidad y la modularidad. Hemos también dicho ya que estas últimas son categorías culturales propias de cada uno de los polos del territorio en que se basan. Queda por añadir que totalidad y modularidad son paradigmas⁴ que no pertenecen exclusivamente al mundo de la abstracción, sino que permean la vida del hombre como individuo y pieza social con una fuerza que los hace determinantes culturales, referencias continuas o puntos de orientación constante para la mentalidad de uno u otro de los momentos históricos de la cultura occidental que hemos señalado. Obviamente, al permear el cuerpo poroso de la cultura en todas sus facetas, asumen rostros particulares y tienen repercusiones diversas, pero mantienen un mismo perfil fisonómico. Estudios histórico-filosóficos como los de Michel Foucault o Hannah Arendt⁵, o bien descriptivos de la mentalidad y el carácter del hombre en cierto momento cultural, como los de Toffler o Lipovetsky⁶, no dejan de mostrar, repetidamente, la vigencia de uno u otro de esos paradigmas como focos de articulación de la cultura. En ciertos casos, como los de, otra vez, Foucault y, en un registro emparentado con el de las “tecnologías del yo”⁷, Deleuze y Guattari⁸, podemos ver la forma en que la potencia regulativa de estos paradigmas se inmiscuye en lo más recóndito y profundo de la vida individual: la psique y el cuerpo. La obra de Fonseca, por su parte, revela una franca obsesión por los modos en que sus personajes remiten su

⁴ En cuanto al sentido y la dimensión del concepto fundamental de paradigma, sigo aquí el pensamiento de Edgar Morin, para quien tal noción alude a una construcción intelectual que determina el modo de articulación particular de los elementos de la cultura y les otorga ciertos rasgos fisonómicos comunes: “En nuestra concepción, un paradigma está constituido por un cierto tipo de relación lógica extremadamente fuerte entre nociones maestras, nociones clave, principios clave. Esa relación y esos principios van a gobernar todos los discursos que obedecen, inconscientemente, a su gobierno” (Morin 1990, 89).

⁵ Foucault 1988, Arendt 1958.

⁶ Toffler 1970, Lipovetsky 1992.

⁷ *vid.* Foucault *op. cit.*

⁸ Deleuze y Guattari 1972.

subjetividad a uno u otro de dichos determinantes culturales (preponderantemente al posmoderno) y confirma el peso específico y la diversidad intradimensional que los caracteriza.

Ahora bien, ubicándola en el contexto histórico que le corresponde, se entiende por totalidad una forma de organización de la cultura propia de una sociedad en la que el individuo sólo cuenta como parte de un cuerpo social unitario y cuya conducción y subsistencia dependen, en última instancia, de un poder institucional (de fundamentación religiosa o laica, pero laica en el caso moderno) que se ejerce sobre todos y cada uno de los miembros de la sociedad a través de un aparato estatal que, a su vez, se impone a sí mismo y al cuerpo social que gobierna el requisito de un funcionamiento perfecto e igualmente unitario que el del súbdito en cuestión: cada pieza existe y tiene validez sólo en virtud de su justa pertenencia al conjunto, al Todo, entendiendo por piezas no nada más las instancias de gobierno sino también los roles sociales de los individuos, sus conductas, sus responsabilidades y deberes, en suma, su *integridad*.⁹ Y por modularidad se entiende el resultado de la relajación histórica de esa estricta y disciplinaria organización cultural de la modernidad: la lenificación del paradigma de totalidad en virtud de una serie de procesos tecnológicos¹⁰, acarrea una debilitación de las instancias culturales antes vigentes (instituciones y tradiciones) y un consecuente relajamiento de los imperativos de integridad solicitados del individuo como requisito para acceder al espacio social. Con la modularidad como paradigma posmoderno, la vida del hombre se diversifica, los deberes sacrificiales hacia cualquier ideal o meta invariable desaparecen, las conductas ya no son evaluadas de acuerdo a un código de valoración permanente y el hombre se vuelve susceptible de sustituir la sujeción a las disposiciones normativas por una exploración de diversas formas de ser¹¹: el hombre se autoconstruye y lo hace de forma segmentaria para tener más alternativas de vida a su alcance.

⁹ El subrayado es nuestro. Respecto a estas ideas *vid. Arendt op. cit., Foucault op. cit. y Lyotard 1979.*

¹⁰ *vid. Lyotard op. cit. y Toffler op. cit.*

¹¹ *vid. Toffler op. cit. y Lipovetsky op.cit.*

La literatura, por su parte, mantiene, al menos en su condición de relato, diversos vínculos con uno y otro de tales paradigmas: legitimación¹², asimilación¹³, perversión¹⁴, etc. Por estas ligazones y por su condición de expresión nativa de las características culturales de una época, la literatura constituye un *corpus* documental muy apreciable para percibir el despliegue y la operación de determinaciones paradigmáticas como las aquí reseñadas. *Pasado negro*, en este sentido, pone en escena de un modo polémico y sustancioso las varias relaciones que la literatura y las personas entablan con las directrices culturales vigentes en su medio.

Finalmente, sólo resta añadir una consideración a propósito de la estructura del trabajo. Como se podrá apreciar, cada uno de los capítulos está interrelacionado con su vecino en el sentido de una progresión que va de la categoría central en sí hasta su manifestación en la novela de Fonseca, pero ello no obsta para que puedan ser leídos de forma individual sin que el lector se desoriente por completo. Aunque no la consigue, la tesis aspira también a la modularidad.

¹² De la totalidad: *vid.* Lukács 1958 y Lyotard *op. cit.*; de la modularidad: *vid.* Deleuze y Guattari 1978.

¹³ De la totalidad: *vid.* Broch 1955; de la modularidad: *vid.* Calvino 1985.

¹⁴ De la totalidad: *vid.* Sade 1970; de ambas: *vid.* Fonseca 1976.

1. El hombre modular

1.1 El concepto

Con esta denominación, la idea de un hombre sectorizado fue acuñada por Alvin Toffler, en un libro de hace unos treinta años (*El shock del futuro*), para referirse a la emergencia de un nuevo perfil humano en el contexto de las entonces recién clasificadas como tales “sociedades tecnológicas” o “posmodernas” (“superindustriales”, en palabras del autor). Como podemos ver, el término alude a una fragmentación de la idea del hombre, pero no a una rotura. Se trata más bien de una parcelación del concepto unitario de personalidad o ego en subunidades intercambiables y acomodaticias: “Hemos creado a la persona disponible: el hombre modular. Más que relacionamos con todo el hombre, lo hacemos con un módulo de su personalidad. Cada personalidad puede ser imaginada como una configuración única de miles de tales módulos. Ninguna persona total es intercambiable con otra. Pero ciertos módulos sí lo son.”¹ Y más adelante:

Alterando su identidad mientras camina, el hombre superindustrial traza una trayectoria privada entre un mundo de subcultos en colisión. Esta es la movilidad del futuro; no simples movimientos de una clase económica a otra, sino de un grupo tribal a otro. Un continuo movimiento de un subculto a otro efímero subculto marca la curva de su vida... Si alguien, en este momento, estudiase con atención nuestro comportamiento, descubriría una rápida elevación del que podríamos llamar índice de transitoriedad. El grado de cambios de cosas, lugares, personas, relaciones de organización y relaciones de información se eleva bruscamente.²

“¿Qué queda? --se pregunta Toffler-- ¿Qué queda del ‘yo’ o de la ‘personalidad’, en el sentido de una estructura interna, continua, duradera? Para algunos la respuesta es: muy poco. Porque no se trata ya del ‘yo’, sino de los que podríamos llamar ‘egos en serie’.”³

¹ Toffler 1970, 107.

² *ibid.*, 331.

³ *ibid.*, 334.

Ahora bien, esta segmentación de la personalidad en módulos transitorios es un fenómeno que obedece a la velocidad generalizada de los tiempos. Según este y otros autores, la característica primordial de las sociedades actuales es el absoluto trastorno del concepto de duración que en ellas se vive merced al avance y abundancia de las tecnologías informáticas y de telecomunicación.

El impacto del cambio tecnológico en el mundo contemporáneo es tal, que trastorna lo que, en palabras de Lyotard, puede llamarse la “naturaleza del lazo social”. Lazo que, en la previa etapa moderna, se establecía a través de instituciones sólidas y perdurables; garantes, a través de sus instrumentos gubernativos y de sus tecnologías de poder, de la sujeción del ciudadano al cuerpo del estado y a la comunidad humana; mientras que, en la así llamada “posmodernidad”, el establecimiento de tal lazo se efectúa por canales completamente diferentes a los previos y, por lo mismo, ajenos a las categorías de larga duración. solidez, compromiso permanente y unicidad vigentes en la era moderna: tales canales son tecnológicos e informáticos y es mediante ellos que se ejercen ahora las funciones de organización y control social. Cito ampliamente a Lyotard:

Digamos, para ser breves, que las funciones de regulación y, por tanto, de reproducción, se les quitan y se les quitarán más y más a los administradores y serán confiadas a autómatas. La cuestión principal se convierte y se convertirá más aun en poder disponer de las informaciones que estos últimos deberán tener memorizadas con objeto de que se tomen las decisiones adecuadas. La disposición de informaciones es y será más competencia de expertos de todos los tipos. La clase dirigente es y será cada vez más la de los “decididores”. Deja de estar constituida por la clase política tradicional, para pasar a ser una base formada por jefes de empresa, altos funcionarios, dirigentes de los grandes organismos profesionales, sindicales, políticos, confesionales.

La novedad es que en ese contexto los antiguos polos de atracción constituidos por los Estados-naciones, los partidos, las profesiones, las instituciones y las tradiciones históricas pierden su atracción. Y no parece que deban ser reemplazados, al menos a la escala que les es propia⁴

⁴Lyotard 1979, 41-42. El subrayado es mío.

Con una prosa menos especializada, Toffler también señala la importancia transformacional que tiene el avance tecnológico en la configuración de la sociedad y, por ende, de la personalidad del hombre contemporáneo:

Las nuevas máquinas importantes hacen algo más que aconsejar u obligar a hacer cambios en otras máquinas: sugieren nuevas soluciones a los problemas sociales, filosóficos e incluso personales. Alteran todo el medio intelectual del hombre, su manera de pensar y ver el mundo... Virtualmente, toda disciplina intelectual, desde la ciencia política hasta la psicología familiar, ha sufrido el impacto de una serie de hipótesis imaginativas, provocadas por el invento y la difusión de la computadora...⁵

Todo esto implica, entonces, que la "socialización" del individuo ya no depende de estructuras fuertes y sólidas de sujeción permanente. La obsolescencia de las instituciones de cohesión común dan paso a un aflojamiento de las líneas de fuerza que regulaban la personalidad individual y, por tanto, a una relajación de los valores de compromiso inalterable que exigía de los hombres la sociedad moderna. Como dice Lyotard, ahora "cada uno se ve remitido a sí mismo", inmerso ya no en los campos de poder de los aparatos disciplinarios de antaño, sino en redes entrelazadas de información y circuitos comunicacionales de los que depende la organización social posmoderna con su peculiar manera de establecer las jerarquías y los órdenes entre los hombres:

El *si mismo* es poco, pero no está aislado, está atrapado en un cañamazo de relaciones más complejas y más móviles que nunca. Joven o viejo, hombre o mujer, rico o pobre, siempre está situado sobre "nudos" de circuitos de comunicación, por ínfimos que estos sean. Es preferible decir: situado en puntos por los que pasan mensajes de naturaleza diversa. Nunca está, ni siquiera el más desfavorecido, desprovisto de poder sobre esos mensajes que le atraviesan al situarlo, sea en la posición de destinador, o de destinatario, o de referente. Pues su desplazamiento con respecto a esos efectos de los juegos de lenguaje (se ha comprendido que de ellos se trata) es tolerable dentro de ciertos límites (incluso cuando éstos son borrosos) y hasta es suscitado por las reglas y sobre todo por los reajustes con los que el sistema se provee con el fin de mejorar sus actuaciones.⁶

⁵ Toffler 1970, 36-37.

⁶ Lyotard 1979, 43.

En suma, el cambio tecnológico de las sociedades avanzadas actuales genera una crisis de obsolescencia de las instituciones a través de las que se tendía el vínculo social y, por tanto, propicia la emergencia de un modelo nuevo de cohesión común en el que es indispensable que la concepción unitaria del hombre se divida en módulos operacionales e intercambiables. La inadecuación histórica de dispositivos de sujeción como la familia, la escuela o el estado, o, si se quiere, la reducción de las funciones de tales aparatos hasta un nivel meramente performativo, exigen del individuo contemporáneo, ya liberado de vínculos sólidos con aquellas instancias que lo definían, lo preparaban y lo acreditaban para operar dentro de un determinado tipo de contexto socio-cultural, el moderno, una aptitud nueva de auto-formación y auto-adaptación, una capacidad inédita hasta ahora de adecuación a la transitoriedad de las relaciones, los valores, las ocupaciones, los objetos. En suma, la velocidad del impulso acelerador del momento histórico presente exige un individuo modular y proteico que ajuste el suyo con el de los tiempos:

Para sobrevivir... el individuo debe convertirse en un ser infinitamente más adaptable y sagaz que en cualquier tiempo anterior. Debe buscar maneras totalmente nuevas de fijarse, pues todas las viejas raíces --religión, nación, comunidad, familia o profesión-- sienten ahora la sacudida del impacto huracanado del impulso acelerador. Sin embargo, antes de que pueda hacerlo debe comprender más detalladamente la manera en que los efectos de la aceleración influyen en su vida personal, se deslizan en su comportamiento y alteran la calidad de la existencia. En otras palabras: debe comprender la transitoriedad.⁷

Entendido así el concepto de hombre modular, quedan, no obstante, dos interrogantes indispensables de resolver para una comprensión cabal de dicha idea: ¿qué clase de “maneras totalmente nuevas de fijarse” requiere el hombre contemporáneo para funcionar efectivamente en el registro de la modularidad? Dicho de otro modo: ¿qué tipo de tecnologías de la subjetividad tiene que poner en juego para conseguir esa meta de auto-conducción y auto-adaptación que la condición posmoderna le exige? ¿Qué “proceso de personalización”, como lo llama Lipovetsky,

⁷ Toffler 1970, 42. El subrayado es mío.

debe experimentar el individuo actual para acoplarse a la sociedad de nuestros días? Eso por un lado. En segundo lugar (y, cabalmente, en primero): ¿qué configuración de personalidad ha sido la vigente durante la modernidad? ¿De qué modelo de sujeto es necesario desprenderse para acceder a la realización de la persona segmentada en módulos? ¿Qué tipo de unicidad y solidez disciplinarias conformaron al hombre moderno como una pieza indivisible y duradera de la maquinaria social, de manera tal que el cambio tecnológico y cultural de nuestros días requiere de una puesta en práctica tan radical de mecanismos internos de desmarcación por parte de quienes desean vivir acordes con la movilidad de la condición presente? Son muchas preguntas pero en realidad son dos. Intentaremos responderlas de acuerdo con el orden histórico de aparición de sus respuestas.

1.2 El subsuelo

Si el terreno de floración del hombre modular es la sociedad tecnológica posmoderna, existe una plataforma socio-cultural previa en la que dicho terreno se cimenta. Tal plataforma es la modernidad y su establecimiento depende de dos fenómenos fundamentales cuya ontología histórica precisa no compete hacer aquí: la ascensión económico-política de la burguesía bajo la forma de una sociedad capitalista dotada de un aparato de gobierno estatal; y la revolución tecnológica industrial que faculta y vehiculiza en buena medida tal configuración cultural. Visto de otro modo, el período histórico de la modernidad puede entenderse como el del surgimiento mismo de la esfera de lo social. Para Hannah Arendt, el concepto específico de sociedad es propio y exclusivo de la época moderna y denota una modalidad muy precisa de convivencia humana. En definición suya, "la sociedad es la forma en que la mutua dependencia en beneficio de la vida y

nada más adquiere público significado, donde las actividades relacionadas con la pura supervivencia se permiten aparecer en público.⁸ Esta concepción de lo social se opone radicalmente a la de la esfera de lo político (entendido el término en su sentido griego clásico) por una circunstancia decisiva: mientras que en la *polis* griega el individuo tenía acceso al ámbito de lo público sólo si era solvente en el espacio familiar de lo privado, es decir, sólo si contaba con los medios necesarios para su vida biológica; y más aún, mientras en la ciudad griega el espacio de lo público y lo político se reservaba sólo para el ejercicio de la acción intelectual dirigida al gobierno de la *polis* por parte de los hombres libres; mientras eso sucedía en el modelo político ateniense, en el de la sociedad moderna (la sociedad por antonomasia), son las necesidades biológicas de sobrevivencia las que rompen el espacio familiar privado y se convierten en actores del escenario público, quedando así anulada del espacio comunitario la dimensión activa, creativa e individual del modelo político antiguo por la aparición de un aparato proveedor y satisfactor de las necesidades ciudadanas: el Estado. Cito a Hannah Arendt:

En el mundo moderno, las esferas social y política están mucho menos diferenciadas. Que la política no es más que una función de la sociedad, que acción, discurso y pensamiento son fundamentalmente superestructuras relativas al interés social, no es un descubrimiento de Karl Marx, sino que, por el contrario, es uno de los supuestos que dicho autor aceptó de los economistas políticos de la Edad Moderna. Esta funcionalización hace imposible captar cualquier seria diferencia entre las dos esferas; no se trata de una teoría o ideología, puesto que con el ascenso de la sociedad, esto es, del "conjunto doméstico" (*oikia*), o de las actividades económicas a la esfera pública, la administración de la casa y todas las materias que anteriormente pertenecían a la esfera privada familiar se han convertido en interés "colectivo". En el Mundo Moderno, las dos esferas fluyen de manera constante una sobre la otra, como olas de la nunca inactiva corriente del propio proceso de la vida.⁹

Esta igualdad moderna, basada en el conformismo inherente a la sociedad y únicamente posible porque la conducta ha reemplazado a la acción como la principal forma de relación humana, es en todo aspecto diferente a la igualdad de la antigüedad y, en especial, a la de las ciudades-estado griegas. Pertenecer a los pocos "iguales" (*homoioi*) significaba la autorización de vivir entre pares; pero la esfera pública, la *polis*, estaba calada de un espíritu agonal, donde todo individuo tenía que distinguirse constantemente de los demás, demostrar con acciones únicas o logros que era el mejor (*aien aristuein*). Dicho con otras palabras, la esfera estaba

⁸ Arendt 1958, 57.

⁹ *ibid.*, 45.

reservada a la individualidad; se trataba del único lugar donde los hombres podían mostrar real e invariablemente quiénes eran. En consideración a esta oportunidad, y al margen del afecto a un cuerpo político que se la posibilitaba, cada individuo deseaba más o menos compartir la carga de la jurisdicción, defensa y administración de los asuntos públicos.¹⁰

Así, en la configuración de la sociedad queda excluida una dimensión básica del hombre: la de su realización individual en la esfera de lo público. Las grandes acciones, los hechos y los discursos gloriosos que antaño definían, construían y volvían conocido a un hombre son ajenos a una era en que el vínculo comunitario se realiza con miras al interés del bienestar biológico del grupo. Mientras que en la Grecia clásica la libertad era un privilegio de quienes habían resuelto con la violencia y desigualdad necesarias su sustento en el ámbito doméstico de la necesidad, en la sociedad moderna los asuntos caseros de sobrevivencia acceden al espacio de las preocupaciones generales y asfixian el ejercicio netamente político de la individualidad. Así, eliminada la acción del panorama, lo que los aparatos gubernamentales exigen del ciudadano moderno es una conducta:

Es decisivo que la sociedad, en todos sus niveles, excluya la posibilidad de acción, como anteriormente lo fue de la esfera familiar. En su lugar, la sociedad espera de cada uno de sus miembros una cierta clase de conducta, mediante la imposición de innumerables y variadas normas, todas las cuales tienden a “normalizar” a sus miembros, a hacerlos actuar, a excluir la acción espontánea o el logro sobresaliente.¹¹

Con esto último ya estamos en el territorio de los mecanismos de sujeción e individuación. A este respecto, la sociedad moderna es, en términos de Michel Foucault, una sociedad disciplinaria. Dedicado a solventar las necesidades básicas de la comunidad y a mantener el orden en la misma, el Estado es un aparato que debe homogeneizar las conductas de los ciudadanos con el fin de que su labor de manutención sea cumplida. La aceptación de actividades de resonancia política superiores a las de la mera sobrevivencia de sus súbditos significarían una fisura para su

¹⁰ *ibid.*, 52.

¹¹ *ibid.*, 51.

organización y un peligro para el funcionamiento del sistema. Así pues, la individualidad del hombre moderno no depende de una auto-sujeción, sino de una sujeción a instancias superiores de control que ejercen poderes diversos sobre su persona. Cabalmente, el individuo no es dueño de sí, pues su pertenencia a la comunidad y el reconocimiento de su condición de persona dependen del apego a estas directrices de sujeción. En el contexto moderno, entonces, las técnicas de subjetivación no son autoejecutables y, por el contrario, constituyen mecanismos de aplicación disciplinaria del poder. El poder puede, en consecuencia, definirse de la siguiente manera:

Tal vez la naturaleza equívoca del término *conducta* es una de las mejores ayudas para llegar a captar la especificidad de las relaciones de poder. Pues “conducir” es al mismo tiempo “llevar” a otros (según mecanismos de coerción más o menos estrictos) y la manera de comportarse en el interior de un campo más o menos abierto de posibilidades. El ejercicio del poder consiste en “conducir conductas” y en arreglar las probabilidades. En el fondo, el poder es menos una confrontación entre dos adversarios o la vinculación de uno con otro, que una cuestión de gobierno. Se le debe dar a esta palabra el amplio significado que poseía en el siglo XVI. “Gobierno” no se refería únicamente a las estructuras políticas o a la gestión de los Estados; más bien designaba el modo de dirigir la conducta de individuos o grupos... Gobernar, en este sentido, es estructurar el posible campo de acción de los otros.¹²

La modernidad se caracteriza, en este sentido, por la conflagración y puesta en práctica de diversas tecnologías del poder. Según Foucault, el ejercicio de la “conducción de conductas” en la sociedad moderna tuvo un cariz doble y simultáneo:

quisiera destacar el hecho de que el poder del Estado (y esta es una de las razones de su fuerza) es una forma de poder individualizadora y totalizadora. Nunca, yo creo, en la historia de las sociedades humanas --ni en la vieja sociedad china-- ha habido una combinación tan compleja en el interior de las estructuras políticas de técnicas de individualización y procedimientos de totalización.

Ello se debe al hecho de que el Estado moderno occidental integró, en una nueva forma política, una vieja técnica de poder que nació en las instituciones cristianas. A esta técnica la podemos llamar el poder pastoral.¹³

¹² Foucault 1979, 239.

¹³ *ibid.*, 232.

Como podemos ver, el poder moderno totaliza e individualiza. Así, la normativización de la que hablaba Hannah Arendt se realiza en una doble dirección. No se trata sólo de difundir reglas generalizadas de conducta y volver imperativo obedecerlas. A esta técnica se alía otra, indispensable, que consiste en introducir el dominio de dichas normas en la personalidad de los individuos. No una tecnología a la que se sometan todos, sino una que rija a todos y cada uno. La famosa categoría de Estado providencial (es decir “proveedor” de satisfactores para la ciudadanía) sólo puede surgir, en sentido técnico, “del delicado ajuste entre el poder político, ejercido sobre sujetos civiles, y el poder pastoral, que se ejerce sobre individuos vivos.”¹⁴ Ahora bien, si el elemento de gobernabilidad civil y omnicompreensiva de los Estados modernos proviene, en buena medida, de su propia teoría sobre la “razón de Estado” (cosa que no compete tratar aquí), la dimensión individualizante la heredan de esa forma de ejercicio cristiano del poder que Foucault llama el pastorado. Las características de esta forma de poder son cuatro¹⁵: 1) El pastor ejerce el poder sobre un rebaño más que sobre una tierra. 2) El pastor agrupa, guía y conduce a su rebaño, “lo que el pastor reúne son individuos dispersos.... el rebaño existe gracias a la presencia inmediata y a la acción directa del pastor.”¹⁶ 3) El papel del pastor consiste en asegurar la salvación de su rebaño. “No se trata solamente de salvarlos a todos juntos, cuando se aproxima el peligro. Se trata de una bondad constante, individualizada y finalizada.”¹⁷ 4) El ejercicio del poder es un deber. “La bondad pastoral... se halla más próxima de la ‘abnegación’ (que de la acción gloriosa). Todo lo que hace el pastor lo hace por el bien de su rebaño. Éste es su preocupación constante. El vela el sueño de sus ovejas.”¹⁸ De todos estos rasgos podemos inferir la capacidad individualizadora del pastorado: el que se trate de un poder ejercido sobre gente y no sobre tierras;

¹⁴ Foucault 1988, 111.

¹⁵ Cf. *ibid.*, 100-102.

¹⁶ *ibid.*, 101.

¹⁷ *loc. cit.*

¹⁸ *ibid.*, 102.

el que opere aglutinando individuos pero sin destruir las fronteras entre ellos; el que posea un plan de operación providencial y soteriológico (mismo que, en la modernidad, entenderá la salvación como bienestar ciudadano); el que cuente con un dispositivo de justificación de su ejercicio: la abnegación y el deber que respaldan sus acciones. Todas estas características se hallan presentes en el poder individualizante de las instancias estatales modernas, sólo que ya no operan a través de los mismos canales que vehiculizaban al pastado cristiano primitivo (el examen y la dirección de conciencia, la confesión), sino mediante instituciones gubernamentales que dependen del Estado y que reciben el nombre genérico de policía:

La "policía" aparece como una administración que dirige el Estado, junto con la justicia, el ejército y la hacienda. Es verdad. Sin embargo, abarca todo lo demás... extiende sus actividades a todas las situaciones, a todo lo que los hombres realizan o emprenden. Su ámbito abarca la justicia, la finanza y el ejército...Lo que la policía vigila es al hombre en cuanto activo, vivo y productivo.¹⁹

En cuanto forma de intervención racional que ejerce un poder político sobre los hombres, el papel de la policía consiste en proporcionarles un poco más de vida, y al hacerlo, proporcionar al Estado, también, un poco más de fuerza. Esto se realiza por el control de la comunicación, es decir, de las actividades comunes de los individuos (trabajo, producción, intercambio, comodidades).²⁰

Dadas estas características, la policía constituye un organismo de aplicación del poder que opera en directo con lo más concreto de la sociedad: los individuos, más aun , la vida específica de los individuos. Constituye así un organismo de operación de esa fuerza directiva específicamente moderna que Foucault llamó, como después se verá, bio-poder.

En suma, lo que hizo posible en las sociedades modernas el establecimiento de la armonía social fue la operación de un modelo político (o, más propiamente, gubernamental) dedicado a una misión providencial: satisfacer las necesidades de vida de los ciudadanos. Para ello, tal modelo de gobierno hizo uso, a través de sus dependencias (el Estado y sus ramificaciones, especialmente la

¹⁹ *ibid.*, 129-130.

²⁰ *ibid.*, 131.

“policía”, entendida en el sentido que le da Foucault a partir de su lectura de textos de teoría política del siglo XVII), de una tecnología compleja de poder basada en el ejercicio simultáneo de un control totalizador e individualizador. En este contexto, el hombre se constituyó como sujeto y adquirió el rango necesario de acreditación en la comunidad sólo mediante su vinculación a instancias externas y superiores de control disciplinario. La subjetividad dependió de la sujeción a directrices instauradoras (de identidades, comportamientos, roles, pertenencia a subgrupos de lo social, etc.) y la “acción”, esfera humana de realización individual libre, no dirigida y autoregulada, fue sustituida por la “conducta”, comportamiento regulado por normas y técnicas de gobierno. Así pues, el hombre moderno tuvo una personalidad sólo en virtud de su pertenencia y devoción a instancias superiores a sí mismo, que el discurso ideológico pudo haber dulcificado con el recubrimiento de los valores (patria, sociedad, trabajo, familia) pero que en este estricto ámbito de mecanismos y funcionamientos tan sólo justificaron su existencia con el argumento del interés colectivo y el consecuente requisito de la fuerza y operatividad óptimas del Estado. El hombre moderno, por tanto, no conoció cosas tales como la auto-sujeción o la auto-adaptación a situaciones sociales cambiantes o fragmentadas. Su habitat ni era cambiante ni estaba fragmentado ni carecía de instancias gubernativas que volvieran necesaria la idea de un gobierno personalizado. El hombre moderno conoció el sacrificio en aras del bien de los demás, la solidez y univocidad éticas y fue un impactante receptáculo de poderes disciplinarios.

1.3 Los mecanismos de fondo

En la sección anterior vimos cómo los procedimientos de subjetivación (esto es, de constitución de personalidad y roles sociales específicos) vigentes para los individuos de la sociedad moderna dependían de instancias reguladoras institucionalizadas; cómo la gente necesitaba vincularse con

una serie de códigos normativos y tecnologías de gobierno para poder pertenecer al cuerpo de lo social. Como dijimos, el hombre moderno no utilizó mecanismos autorregulatorios en el proceso de sujeción a las conductas determinantes de su vida porque los aparatos normativos y conductivos se encargaron de realizar en él las determinaciones necesarias. La posmodernidad parece caracterizarse por lo contrario. Para comprender este fenómeno de inversión es necesario hacer aquí, de entrada, ciertas precisiones teórico-metodológicas.

A decir de Foucault, en el ámbito de las “acciones morales” (y es obvio que se liga íntimamente con ellas el proceso de constitución de la subjetividad) el individuo no programa su campo de operación a partir, exclusivamente, de un código normativo referencial o del contexto específico en que realiza sus actos. Un tercer elemento se halla presente en el proceso de la acción ética, elemento que implica una determinada relación del individuo consigo mismo a través de la cual se constituye como sujeto de su propio comportamiento:

no es simplemente “conciencia de sí”, sino constitución de sí como “sujeto moral”, en la que el individuo circunscribe la parte de sí mismo que constituye el objeto de esa práctica moral, define su posición en relación con el precepto que sigue, se fija un determinado modo de ser que valdrá como cumplimiento moral de sí mismo, y para ello actúa sobre sí mismo, busca conocerse, se controla, se prueba, se perfecciona, se transforma. No hay acción moral particular que no se refiera a la unidad de una conducta moral; ni conducta moral que no reclame la constitución de sí misma como sujeto moral, ni constitución del sujeto moral sin “modos de subjetivación” y sin una “ascética” o “prácticas de sí” que los apoyen.²¹

Los “modos de subjetivación”, por su parte, constituyen las vías de cumplimiento de esa auto-determinación que el individuo opera sobre sí mismo para adquirir la condición de sujeto. Tales modos son llamados por Foucault “tecnologías del yo” y tienen una función “eto-poética”, esto es, etimológicamente, de construcción o hechura del carácter y la conducta. Tales tecnologías “permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser,

²¹ Foucault 1984, 29. El subrayado es mío.

obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.”²² Foucault analizó este tipo de técnicas de autosujeción en el mundo grecolatino previo y posterior al nacimiento de la era cristiana. Pero, mediante una extrapolación, no de los contenidos específicos sino de las herramientas conceptuales, la idea de las “tecnologías del yo” puede resultar muy útil y adecuada para un análisis de la condición del individuo en la era posmoderna. Un argumento más, del propio filósofo francés, apoya dicha transposición. Según él, existen sociedades en las que predominan las “las tecnologías de poder” (“que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto”²³) y otras en las que rigen las “tecnologías del yo”. En las primeras, predominan morales codificadas en las que “lo importante debe buscarse del lado de las instancias de autoridad que exaltan este código, que imponen su aprendizaje y observancia, que sancionan las infracciones; en estas condiciones, la subjetivación se hace, en lo esencial, en una forma casi jurídica, donde el sujeto moral se relaciona con una ley, o con un conjunto de leyes, a las que debe someterse bajo la pena de culpas que lo exponen a un castigo.”²⁴ En las segundas “el acento cae entonces sobre las formas de relacionarse consigo mismo, sobre los procedimientos y las técnicas mediante las cuales se las elabora, sobre los ejercicios mediante los cuales uno se da a sí mismo como objeto de conocimiento y sobre las prácticas que permiten transformar su propio modo de ser.”²⁵ Cotejando esto con lo que se ha expuesto en las secciones anteriores de este capítulo, es evidente que la sociedad moderna se ubica en el casillero de las sociedades “orientadas hacia el código”, mientras que la posmoderna, con su obsolescencia institucional, su fractura de las tradiciones y los grandes compromisos, su

²² Foucault 1988, 48.

²³ *loc. cit.* El subrayado es mío.

²⁴ Foucault 1984, 30.

²⁵ *ibid.*, 31.

sectorización cultural y su tendencia a acelerar la transitoriedad de lo existente, incluido el hombre, al que le exige se divida en módulos para “funcionar” adecuadamente en su medio, la posmoderna, pues, se localiza en la categoría de las sociedades “orientadas hacia la ética” (hacia una ética personalizada, obviamente).

Ahora bien, en la modernidad, en la que los mecanismos de subjetivación se ejercían principalmente a través de instancias disciplinarias y reguladoras, la manera específica de volver a un individuo sujeto de conducta moral fue administrándole lo que Foucault llama el bio-poder. Esta clase de poder, ya mencionado de pasada cuando tratamos de los instrumentos policíacos de control en la sección precedente, está directamente relacionado con una circunscripción y normativización de la sexualidad del hombre en el estrecho y estricto ámbito de la familia burguesa. En la era moderna, el “dispositivo de sexualidad” fue el más íntimo aparato de dominio usado para “normalizar” y “conducir” al individuo en el interior de la esfera moral. Según Foucault, el sexo fue la “sangre” de la burguesía. Esta “convirtió la sangre azul de los nobles en un organismo con buena salud y una sexualidad sana”²⁶ y sometió al cuerpo y la mente de las personas a un proceso de vigilancia y regulación en el que intervinieron fuerzas de tipo jurídico (regulación matrimonial), estadístico (control de población), clínico (clasificación de perversiones y definición de “normalidad”) y eugenésico.²⁷ Siendo, pues, el individuo punto de intersección de todas estas fuerzas reguladoras, clasificadoras y optimizantes, el resultado de su “personalización” dio por resultado la conformación de un modelo homogéneo de hombre “legal”, “normal” y “productivo”, es decir, específicamente demarcado por los mecanismos del “dispositivo de sexualidad” y el ejercicio del bio-poder realizado sobre su persona. Podemos ver a partir de esto

²⁶ Foucault 1976, 152.

²⁷ véanse las secciones tituladas “Dominio” y “Periodización” del capítulo IV (“El dispositivo de sexualidad”) en *op. cit.*, 126-159. En ellas se puede observar con detalle cómo el bio-poder (poder ejercido sobre los cuerpos y las mentes de los individuos) fue pieza clave en la constitución social del hombre burgués moderno.

cómo un haz de relaciones de fuerza establecidas por las instancias de poder con las personas es capaz de modelar y construir su conducta moral en una de las esferas de operación de la misma. Por lo demás, en diferentes libros, Foucault ha analizado otros dispositivos de sujeción del hombre a mecanismos de conducción en ámbitos como el científico, el jurídico o el penal, pero es con su análisis del papel del sexo en la burguesía con lo que arroja luz sobre la subjetivación del hombre moderno en su dimensión más íntima y concreta: la de la personalidad, la del cuidado de la mente y del cuerpo, la de la ubicación en el espacio familiar, la de la adquisición de un rango identitario privado y duradero.

Giles Deleuze y Félix Guattari, por su parte, coinciden con Foucault en el análisis de la función de la familia burguesa sexualizada en el contexto de la sociedad capitalista moderna. En su ya clásico estudio al respecto, *El Anti-edipo*, muestran cómo la estructura funcional del modelo económico capitalista condiciona, no sólo las estructuras de organización humana propias de la sociedad moderna (sobre todo la familia “edípicamente triangulada”), sino inclusive el modelo psíquico mismo del individuo inmerso en ese contexto. Mediante una alianza de psicoanálisis, criptomarxismo y análisis post-estructural (en lugar de considerar estructuras, los autores estudian los “territorios” sobre los que se inscriben y los “códigos” que regulan los fenómenos culturales de su interés), los autores hacen una exposición de lo anterior a partir de tres postulados indispensables: 1) El componente primordial de la vida psíquica del hombre es el deseo, pero entendido no como anhelo carente de su objeto, sino como impulso productivo:

Desde el momento en que colocamos el deseo al lado de la adquisición, obtenemos una concepción idealista (dialéctica, nihilista) del deseo que, en primer lugar, lo determina como carencia, carencia de objeto, carencia de objeto real... sabemos perfectamente que el objeto real no puede ser producido más que por una causalidad y por mecanismos externos, pero este saber no nos impide creer en el poder interior del deseo para engendrar su objeto, aunque sea bajo una forma irreal, alucinatoria o fantasmática, y para representar esta causalidad en el propio deseo. La realidad del objeto en tanto que producido por el deseo es, por tanto, la *realidad psíquica*.²⁸

²⁸ Deleuze-Guattari 1972, 32.

2) La producción individual de deseo fluye no sólo a través de las personas, sino del conjunto todo de la sociedad:

*En verdad, la producción social es tan sólo la propia producción deseante en condiciones determinadas. Nosotros decimos que el campo social está inmediatamente recorrido por el deseo, que es su producto históricamente determinado, y que la libido no necesita ninguna mediación ni sublimación, ninguna operación psíquica, ninguna transformación, para cargar las fuerzas productivas y las relaciones de producción.*²⁹

3) Los modos individuales de administración de la producción deseante personal (lo que en términos de Foucault serían las “tecnologías del yo”) están determinadas por los modos generales de administración de la producción deseante social (lo que en Foucault serían las “tecnologías de poder”):

No es por extensión desexualizante que la libido carga los grandes conjuntos, es al contrario por restricción, bloqueo y plegado, que se ve determinada a reprimir sus flujos para contenerlos en estrictas células del tipo “pareja”, “familia”, “personas”, “objetos”. Sin duda tal bloqueo está necesariamente fundamentado: la libido no pasa a la conciencia más que en relación con determinado cuerpo, determinada persona, que toma por objeto. Pero nuestra “elección de objeto” remite a una conjunción de flujo de vida y de sociedad, que ese cuerpo, esa persona, interceptan, reciben y emiten, siempre en un campo biológico, social, histórico, en el que estamos igualmente sumergidos o con el que nos comunicamos.³⁰

Así, a partir de estos tres axiomas, los autores realizan una “lectura” de diversas configuraciones sociales de producción individual y colectiva de deseo. La idea básica del análisis es que, sobre los flujos indiferenciados del deseo común, los aparatos de control social (el mecanismo de alianzas entre parientes de los grupos tribales primitivos; el modelo monárquico despótico del Estado bárbaro arcaico; el sistema monetario civilizado del capitalismo³¹) establecen una territorialización y una codificación que regulan la producción e intercambio del deseo y de sus

²⁹ *ibid.*, 36. Las cursivas siempre son de los autores.

³⁰ *ibid.*, 303.

³¹ véase el capítulo III (“Salvajes, bárbaros, civilizados”) en *op. cit.*, 145-279.

objetos en la comunidad humana. Como podemos ver, hay aquí un paralelismo con la idea de los dos tipos de tecnología de control humano de que hablaba Foucault. Por lo que toca al funcionamiento del sistema capitalista³², el análisis de los autores muestra que los flujos de deseo en la sociedad moderna ya no se materializan ni en el cuerpo de la tierra o en el de las personas susceptibles de formar una alianza parental (como en las comunidades primitivas), ni en la persona del soberano despótico absoluto o el conjunto de sus funcionarios jerarquizados (como en el despotismo bárbaro), sino, por un lado, en el vehículo monetario del capital y, por otro, en la fuerza productiva de los trabajadores. En la sociedad moderna, entonces, en esa sociedad empeñada, como señalara Hannah Arendt, en elevar al espacio público las preocupaciones por el bienestar biológico, el deseo socializado se cataliza a través de la producción de bienes materiales, de una parte, y de la producción de los medios económicos para adquirirlos, de la otra. Se crea así el ciclo de producción y consumo que sustenta el sistema, y son los aparatos estatales y los dispositivos “psicológicos” de fijación los que garantizan la continuación del proceso. Estableciendo un paralelismo entre Deleuze y Guattari y Arendt, podemos sugerir que, siendo la sociedad moderna una amplificación de la célula familiar doméstica, el tipo de gobernabilidad necesaria para hacerla funcionar debe contar con los modos de garantizar el funcionamiento de dicha célula. Es ahí donde Edipo cumple su función, según estos dos franceses. El individuo burgués edipizado representa en su yo un teatro familiar que en realidad enmascara las relaciones sociales de administración del deseo entre la producción de bienes (objetos deseados) y medios de conseguirlos (impulsos deseantes). En este pequeño teatro, el yo asume una posición intermedia, deseante de su objeto pero obligado por la autoridad a someterse a determinadas condiciones para adquirirlo (las condiciones reguladoras de la vida social productiva), aunque la versión freudiana del psicoanálisis, ajena a estas conexiones con lo social, reduzca todo al estira y afloja del hijo con

³² véase el apartado 9 (“La máquina capitalista civilizada”) del capítulo citado en la nota anterior: *op. cit.*, 229-247.

el padre en la lucha por la madre y resuelva el famoso “complejo” con el acatamiento de la ley paterna por parte del hijo y no con la inclusión del individuo en el esquema de funcionamiento de la producción social:

Padre, madre, hijo, se convierten así en el simulacro de las imágenes del capital (“El Señor Capital, La Señora Tierra” y su hijo, el Trabajador...), de tal modo que esas imágenes ya no son del todo reconocidas en el deseo determinado a cargar tan sólo el simulacro. Las determinaciones familiares se convierten en la aplicación de la axiomática social. La familia se convierte en el subconjunto al que se aplica el conjunto del campo social... llega Edipo: nace en el sistema capitalista en la aplicación de las imágenes sociales de primer orden a las imágenes familiares de segundo orden. En el conjunto de partida hay el patrón, el jefe, el cura, el poli, el recaudador de impuestos, el soldado, el trabajador, todas las máquinas y territorialidades, todas las imágenes sociales de nuestra sociedad; pero, en el conjunto de llegada, en el límite, ya no hay más que papá, mamá y yo, el signo despótico recogido por papá, la territorialidad residual asumida por mamá y el yo dividido, cortado, castrado.³³

Pero en una sociedad como la posmoderna, en la que, a pesar de que el capitalismo sigue vigente (según Toffler estamos en su fase aguda), los avances tecnológicos han provocado un hiperdesarrollo y una megadiversificación de la producción al tiempo que un debilitamiento de las estructuras políticas de regulación social (incluida la familia como institución); en una sociedad como la actual en que la transitoriedad y la aceleración es tanta que, aun cuando el sistema económico siga siendo (en su base y en su lógica) el mismo de la modernidad, se vuelven obsoletas las instancias sólidas y “lentas” que antaño regulaban la producción y la vida comunitaria; en una sociedad, pues, en la que el cambio tecnológico ha dejado rezagadas y trastomadas las configuraciones y los dispositivos de gobierno modernos, ya no cabe una concepción disciplinaria de la subjetivación y ya no embona la captación celular de las cargas de deseo social en unidades chatas y restringidas como la de la familia edipizada. Así, si, en términos de Foucault, la transformación social implica un abandono de la individualidad dirigida en

³³ *ibid.*, 272-273.

beneficio de una autorregulada, en términos de Deleuze y Guattari, significa un soslayamiento del aparato triangular edípico en bien del desarrollo de lo que ellos llaman las “máquinas deseantes”.

Las “máquinas deseantes” son configuraciones individuales que administran el deseo personal fuera de las coerciones de las maquinarias sociales de regulación. Dicho con otras palabras, estas máquinas son conglomerados de tecnologías del yo puestas a disposición del individuo. Es digno de notar que, según Deleuze y Guattari, las máquinas deseantes sólo existen, en la modernidad, dentro de individuos clasificados como enfermos mentales, es decir, como ajenos, alienados, del campo de deseo productivo social. Pero, guardando las justas proporciones y considerando las cosas con la cautela clínica y psiquiátrica pertinente, podemos sugerir que, en la era posmoderna de la desmarcación social, las máquinas deseantes configuran el entramado de técnicas de personalización que caracterizan al hombre modular. En su formulación más radical y extremista, las máquinas deseantes son deseo puro fluyente en diversas combinaciones: “Eso son las máquinas deseantes: máquinas formativas, cuyos propios fallos son funcionales y cuyo funcionamiento es indiscernible de la formación; máquinas cronógenas confundidas con su propio montaje, que operan por ligazones no localizables y localizaciones dispersas y hacen intervenir procesos de temporalización, formaciones en fragmentos y piezas separadas...”³⁴ Esta caracterización permite concebir a las máquinas deseantes como la más eficiente concreción mecánica de la libertad y la adaptabilidad. Se habrá notado que, para conseguir semejante movilidad, la máquina psíquica deseante necesita deshacerse lo más posible de esa estructura unitaria, continua y duradera llamada yo. Pero no supongamos por ello que Deleuze y Guattari proponen un modelo psíquico de persona en que la persona misma desaparece para hacer lugar a un conglomerado anónimo de pulsiones entrelazadas. Las máquinas tienen como punto de referencia un sujeto mínimo o

³⁴ *ibid.*, 296.

residual, especie de pieza adyacente de la máquina que cataliza los estados productivos por la que ella pasa:

si este sujeto no tiene identidad específica o personal, si recorre el cuerpo sin órganos sin romper su indiferencia, es debido a que no sólo es una parte al lado de la máquina, sino una parte a su vez partida, a la que llegan partes correspondientes a las separaciones de cadena y a las extracciones de flujo realizadas por la máquina. Además, consume los estados por los que pasa, y nace de estos estados, siempre deducido de estos estados como una parte formada de partes, de las que cada una llena un momento el cuerpo sin órganos.³⁵

Es conveniente recalcar que el fenómeno del hombre modular no ajusta con esta concepción extrema y esquizofrénica de las máquinas deleuzianas. Tan sólo queremos señalar aquí que cuenta con una estructura mecánica más próxima a la de estas máquinas que a la de cualquier configuración invariable de personalidad. Pero: ¿cuál es la condición específica de los mecanismos “deseantes” del hombre modular? ¿Cuáles las tecnologías subjetivadoras precisas de las que se sirve para constituirse? Y de nuevo todavía, aunque haya que insistir: ¿Cómo ajusta el hombre modular en la circunstancia histórica presente?. Eso es cosa que veremos en seguida.

1.4 Las tácticas específicas

Todas las elaboraciones teóricas de la sección pasada a propósito de la naturaleza de los mecanismos de fondo de un individuo constituido por autosujeción no pertenecen únicamente al plano de la consideración abstracta. Encuentran verificación en una serie de diagnósticos que sobre el hombre de las sociedades actuales han emitido diversos autores. El ya citado Alvin Toffler, por ejemplo, habló, como ya dijimos, de una nueva configuración de la personalidad humana organizada ya no en torno a una estructura medular fuerte y perdurable, sino bajo la forma de una serie de egos. El mismo autor acuñó el concepto de “flujo de situaciones” para

³⁵ *ibid.*, 46. Si se quiere comprender cabalmente la terminología mecánica usada por los autores, es recomendable leer completo el capítulo I (“Las máquinas deseantes”) de *El Anti-Edipo: op. cit.*, 11-54.

referirse a la vestimenta cotidiana que asume el fenómeno histórico generalizado de la transitoriedad. Según esto, la importancia de tal hecho es tan grande que "requiere un trabajo mucho mayor por parte de los complejos mecanismos de enfoque con los que desviamos nuestra atención de una situación a otra. Hay más saltos atrás y adelante, menos tiempo para un examen prolongado y tranquilo de un problema o una situación aislados."³⁶ Desde esta perspectiva de análisis de la temporalidad en las sociedades tecnológicas, la "modularización" del hombre depende de las aptitudes de desarrollo de una velocidad personal pareja a la de la época vigente. Una primera tecnología del yo para que el hombre logre su cabal individuación en la sociedad posmoderna consiste en "absorber" el principio de aceleración. El individuo que ha logrado esto "--que comprende, tanto en su carne como en su cerebro, que las cosas se mueven más de prisa en el mundo que le rodea-- compensa, automática e inconscientemente, la compresión del tiempo. Al prever que las situaciones durarán menos, se deja pillar desprevenido con menos frecuencia que la persona con expectativas de duración inmutables".³⁷

Pero el proceso de autosujeción en el mundo contemporáneo no se agota en la técnica de adecuación temporal. La tecnología no sólo acelera la caducidad de los objetos, los hechos y los valores, también los diversifica en un grado nunca antes visto: en una sociedad capitalista extrema, como la nuestra, las tecnologías disparan la producción en un sentido geométrico, no sólo aritmético. El fenómeno del consumo se hace extensivo a esferas adicionales a la de los meros objetos y penetra los espacios vitales antaño controlados por las instituciones:

Ante sistemas de valores incompatibles, enfrentados con un deslumbrante despliegue de nuevos bienes de consumo, servicios y opciones educativas, profesionales y de diversión, los hombres del futuro se verán obligados a escoger de otra manera. Hoy empiezan ya a "consumir" estilos de vida, de la misma manera que la gente de un período anterior, menos ahogada por la necesidad de elegir, consumía los productos ordinarios.³⁸

³⁶ Toffler 1970, 41.

³⁷ *ibid.*, 51.

³⁸ *ibid.*, 319.

Toffler hablaba de “hombres del futuro” hace casi treinta años. Análisis más actualizados muestran que el momento de esos hombres ha llegado ya. A propósito de la debilitación de las estructuras morales tradicionales, Lipovetsky habla de un “crepúsculo del deber” y de una “ética indolora”. En lo tocante a la diversificación de valores, servicios y bienes él mismo habla de una “sociedad a la carta”. Pero antes de ocuparnos de estos fenómenos es preciso hacer una señalación adicional sobre lo que Toffler llama “consumir estilos de vida”. Aquí puede localizarse otra de las tecnologías contemporáneas de autosujeción. Ante un mundo en que las instituciones y los valores modernos están en quiebra, la selección de un “estilo de vida” sectorizado y particular es el mecanismo de construcción de un paradigma de valores personalizados: “la selección de un estilo de vida, hecha consciente o inconscientemente, influye poderosamente en el futuro del individuo; porque impone un orden, una serie de principios o criterios, en las opciones de vida cotidiana.”³⁹ Así, dado que el “estilo de vida” se convierte en “la manera en la que el individuo expresa su identificación con tal o cual subculto”⁴⁰, la elección de uno específico significa el ejercicio de una técnica de subjetivación, pues, a falta de estructuras generalizadas de sujeción que lo controlen desde fuera, el hombre se adhiere a un microsistema de valores personalizado, a un paradigma de sujeción, que le permite operar eficazmente y con ciertas referencias intelectuales, éticas y culturales en un mundo cotidiano en que no existen significantes definitivos ni omnivalentes:

¿Porqué tiene el estilo de vida este poder de autoconservación? ¿A qué se debe nuestra adhesión a él? Un estilo de vida es un vehículo que nos sirve para expresarnos. Es una manera de decirle al mundo el culto o los subcultos particulares a los que pertenecemos. Sin embargo, esto no basta para explicar la enorme importancia que tiene para nosotros. La verdadera razón de que los estilos de vida sean tan importantes --y lo sean cada vez más, a medida que la sociedad se diversifica-- es que, por encima de todo, la elección de un modelo de estilo de vida al que emular es una estrategia crucial en nuestra guerra privada contra las crecientes

³⁹ *ibid.*, 321. El subrayado es mío.

⁴⁰ *ibid.*, 320.

presiones del exceso de opción.⁴¹

De este modo, la estrategia de la adhesión a modos de vida personalizados otorga una nueva dimensión al concepto de modularidad: cada estilo de vida que el individuo adopta en los momentos cruciales de su existencia se convierte en un módulo de su personalidad metamórfica. El hombre salta de un módulo de subjetivación a otro, aprovechando su movilidad maquiánica psíquica, con el fin de adecuarse a un contexto tan movedido y cambiante como él: "Cada vez que escogemos un estilo, que tomamos una superdecisión, cada vez que nos ligamos a algún grupo subcultural particular, efectuamos algún cambio en la imagen que tenemos de nosotros mismos. Nos convertimos, en cierto modo, en una persona diferente, y nosotros mismos nos vemos diferentes."⁴²

Por otra parte, en lo tocante a la relajación de los imperativos morales, un analista como Gilles Lipovetsky ha caracterizado a las sociedades contemporáneas como "posmoralistas", designando con el término a una sociedad que "repudia la retórica del deber austero, integral, maniqueo y, paralelamente, corona los derechos individuales a la autonomía, al deseo, a la felicidad. Sociedad desvalijada en su trasfondo de prédicas maximalistas y que sólo otorga crédito a las normas indoloras de la vida ética."⁴³ De acuerdo con este autor, si bien con el advenimiento de la secularización occidental en la era moderna se eliminó del panorama de los deberes sociales indispensables el elemento religioso, la lógica de sacrificio absoluto que imperaba en la esfera divina se traspoló a la profana y se constituyó un nuevo cuerpo de valores laicos exigentes de una devoción y acatamiento equivalentes a los profesados a las entidades religiosas.⁴⁴ En la

⁴¹ *ibid.*, 329. El subrayado es mío. Una detallada visión panorámica del fenómeno de proliferación de cultos y subcultos, residuos fractales y simbióticos de los antiguos sistemas de valores, así como una explicación del modo de su aparición y funcionamiento puede conseguirse en la "Cuarta parte" ("Diversidad") del libro de Toffler: *op. cit.*, 275-337.

⁴² *ibid.*, 333.

⁴³ Lipovetsky 1992, 13.

⁴⁴ véase, al respecto, el capítulo I ("La consagración del deber") en *op. cit.*, 21-45.

postmodernidad, o “posmoralidad”, lo que se rompe es ese vínculo insoslayable e imperativo con los valores laicos (los ya mencionados revestimientos ideológicos que utilizan los aparatos de control para garantizar su dominio: familia, trabajo, ley, patria, etc.): “Nuestras sociedades han liquidado todos los valores sacrificiales, sean estos ordenados por la otra vida o por finalidades profanas, la cultura cotidiana ya no está irrigada por los imperativos hiperbólicos del deber sino por el bienestar y la dinámica de los derechos subjetivos; hemos dejado de reconocer la obligación de unirnos a algo que no seamos nosotros mismos.”⁴⁵ Desde este perfil analítico, es la relajación de las obligaciones morales extremas la que permite la liberación de las tendencias egocéntricas y autoconstitutivas y es la ascensión de la sociedad de consumo a ultranza la que ha propiciado que este proceso de lenición y sustitución ocurra exitosamente: “Estimulando permanentemente los valores de bienestar individual, la era del consumo ha descalificado masivamente las formas rigoristas y disciplinarias de la obligación moral, la liturgia del deber se ha vuelto inadecuada para una cultura materialista y hedonista basada en la exaltación del yo y la excitación de las voluptuosidades-al-instante... el culto de la felicidad de masas ha generalizado la legitimidad de los placeres y contribuido a promover la fiebre de la autonomía individual.”⁴⁶ El resultado de todo esto es lo que Toffler caracterizó como acortamiento de las expectativas de duración de los compromisos, aunado a la diversificación de los productos, bienes, servicios y “estilos de vida”. En palabras del propio Lipovetsky, el “crepúsculo del deber” es un proceso que fomenta el surgimiento de una forma inédita hasta ahora de individualismo extremo, esto es, de un “proceso de personalización” que se ocupa de “gestionar los comportamientos, no ya por la tiranía de los detalles sino por el mínimo de coacciones y el máximo de elecciones privadas posible, con el mínimo de austeridad y el máximo de deseo, con la menor represión y la mayor comprensión posible.”⁴⁷ Como podemos ver, la categoría de “proceso de personalización” coincide con la de

⁴⁵ *ibid.*, 12.

⁴⁶ *ibid.*, 50

⁴⁷ Lipovetsky 1983, 6-7

“elección de un estilo de vida”, pero lo interesante no es la coincidencia, sino que el análisis de Lipovetsky permite conocer una última tecnología subjetivadora adicional a las ya identificadas anteriormente. Se trata propiamente de una técnica específica que posibilita que ese proceso personalizador se lleve a cabo. Dicho de otro modo, se trata de un mecanismo concreto que hace realizable la elección del “estilo de vida”. Esta técnica es la que caracteriza con mayor especificidad al individuo posmoderno arquetípico: se trata, en suma, del narcisismo, o bien, de la autoseducción:

Para que el desierto social resulte viable, el yo debe convertirse en la preocupación central: se destruye la relación, qué más da, si el individuo está en condiciones de absorberse a sí mismo. De este modo el narcisismo realiza una extraña “humanización” ahondando en la fragmentación social: solución económica a la “dispersión” generalizada, el narcisismo, en una circularidad perfecta, adapta el Yo al mundo en el que nace. El amaestramiento social ya no se realiza por imposición disciplinaria ni tan sólo por sublimación, se efectúa por autoseducción. El narcisismo, nueva tecnología de control flexible y autogestionado, socializa desocializando, pone a los individuos de acuerdo con un sistema social pulverizado, mientras glorifica el reino de la expansión del ego puro.⁴⁸

Así, la seducción del individuo por sí mismo opera como la más rudimentaria y básica tecnología actual de autosujeción, pues se trata de un mecanismo de autoconformación inmediato, en el sentido de que se dirige a su objetivo, el propio yo, a través de un proceso solipsista de encandilamiento y elección de los objetos, bienes y valores “personalizados” que más adecuados resultan al individuo que lo ejerce sobre sí. El narcisismo es la “práctica de sí” que más cabalmente da paso a que el individuo posmoderno se convierta en hombre de su tiempo.

Tal parece que con esta postrera formulación queda claro el procedimiento más específico por el que el individuo de las sociedades de hoy consigue constituirse como sujeto autónomo y susceptible de múltiples adecuaciones. Si seguimos la cadena formada por las tecnologías de subjetivación ya señaladas (partiendo de la que solventa la necesidad más general de acoplarse al

⁴⁸ *ibid.*, 55.

ritmo de la velocidad del cambio social y pasando por la que garantiza la adecuación cultural al contexto de la vida cotidiana, hasta llegar a esta última, el narcisismo, que posibilita el acceso inmediato a los materiales necesarios para instrumentar las dos previas) podrá verse cómo es que, con este mecanismo básico narcisista, el individuo puede poner en funcionamiento la tecnología discrecional y dirimidora de la elección de un modelo de subjetividad determinado. Con el narcisismo autoseductor y autogenerador como fuerza motriz del proceso de personalización, el hombre posmoderno puede integrarse en el universo de la modularidad y acoplarse al ritmo de vida de la sociedad contemporánea. Es, en suma, con el narcisismo como combustible de sus máquinas deseantes y como disparador de la operación de sus otras tecnologías del yo que el individuo actual es susceptible de funcionar como una persona flexible y capaz de ser categorizado con el nombre y bajo el concepto de hombre modular.

2. Consideraciones literarias

2.1 Las dos condiciones de la literatura

En el capítulo precedente hicimos un breve esbozo antropológico del hombre de las sociedades posmodernas y sus orígenes históricos en el paradigma del individuo moderno. Realizamos un seguimiento evolutivo de su despliegue con el fin de comprender cómo, a partir de un modelo de carácter sólido, duradero y comprometido con instancias reguladoras de la conducta dotadas con el rango de valor, el hombre de las sociedades actuales pudo desprenderse de la estructura rígida de una personalidad inflexible y dedicada al sacrificio por metas más altas, y así conseguir una lenificación de su modo de ser y de vivir que localizamos en el registro de la modularidad. Ahora bien, traspolando el mismo fenómeno de cambio histórico al campo del discurso literario, podemos afirmar que ocurre en él una evolución parecida, si bien no necesariamente igual en sus resultados. En este capítulo, no pretendemos ajustar las conclusiones por obtener con la especificidad modular y diversificada que le otorgamos al individuo posmoderno en el anterior. Ese lazo conceptual intentaremos anudarlo en posteriores desarrollos sobre la especificidad de la novela de Fonseca, núcleo de interés de esta investigación. Por el momento, solamente se trata de explicar cómo la debilitación y la final disolución del modelo antropológico moderno en la posmodernidad encuentra un desarrollo histórico paralelo en el propio devenir de la condición de la escritura literaria, su función y el papel social del escritor. De entrada y simplificando las cosas, podemos afirmar que, al igual que con el fin de la modernidad caduca la función gobernadora de las instituciones y tecnologías de control social, así como el paradigma del ciudadano comprometido con los valores tradicionales laicos (familia, trabajo, patria, moralidad), caduca también con esa finiquitación de un periodo histórico-cultural un modelo de literatura vinculado

con el respaldo ideológico y el retrato totalizador y pedagógico de esas instituciones y ese perfil humano; muere, en literatura, con la modernidad. el compromiso estético con los grandes relatos, con las grandes legitimaciones de la función especulativa y emancipadora del saber, con todo lo que huele a epopeya laica de afianzamiento en el bienestar social (recordemos aquí cómo el pastorado del cristianismo primitivo, descrito por Foucault, se trasladó como técnica de gobierno al dispositivo del Estado moderno) y con todo lo que significa, por lo menos en la novela, construir un héroe emblemático de los afanes del espíritu sacrificial moderno, especie de reducto simbólico donde las aspiraciones y conflictos de una época se convierten en problemas concretos y personales cuya resolución o, al menos, enfrentamiento, suponen un cobro de conciencia social y cumplen por ello la función primordial de la literatura moderna: catequizar, ilustrar, ser un vehículo narrativo del saber. Así pues, en este capítulo nos ocuparemos de dos condiciones históricas del fenómeno de la escritura: la correspondiente al contexto moderno, ya brevemente esbozada aquí mismo arriba, y la o las propias (por diversas y difícilmente encuadrables bajo un axioma rector que las convierta en una sola) que se dejan ver desde la quiebra de la modernidad como tendencias estéticas posmodernas: imbuidas del impulso acelerador y la transitoriedad vertiginosa, desvinculadas del compromiso con las instituciones y las tradiciones, ajenas ya al imperativo sacerdotal de crear conciencia o educar al público lector, desengañadas de las pretensiones científicas de totalidad de las grandes obras literarias enciclopédicas, de los grandes relatos narrativos. Como se puede ya adivinar, en esta especie de ensayo mínimo sobre teoría e historia de la escritura literaria nos centraremos en la novela, género que es indiscutiblemente el atinado para tratar en una investigación como ésta.

2.2 *La condición moderna*

Hace un momento dijimos que la función primordial de la literatura moderna es ilustrar o catequizar. En el capítulo anterior, afirmamos, de otra parte, que los acontecimientos fundacionales de la modernidad fueron la revolución industrial y el ascenso político-económico de la burguesía (consolidado con la Revolución Francesa). Para comprender el nexo existente entre ambas aseveraciones es preciso tener en cuenta una de las dimensiones culturales incluidas en ese ascenso burgués: la secularización del mundo; la pérdida de sentido de la sacralidad católica y su institución eclesiástica, paralela al surgimiento de los aparatos laicos de gobierno estatal; el hecho de que Dios y su Iglesia dejaron de ser los pilares cimentadores de la sociedad y los instrumentos de poder garantes de la cohesión comunitaria. Para el filósofo francés Jean-François Lyotard, el surgimiento de las instituciones y la cultura moderna (su manojó de disciplinas científicas y humanísticas alejadas ya de la autoridad legitimadora del discurso religioso) tuvo por vehículo la operación de una forma inédita de saber, un saber construido desde la esfera del hombre y sin mayor fundamentación que la esfera del hombre (aun cuando hubiese que convertir a Dios en un engranaje del raciocinio, como sucede con Descartes). Dentro de esta operación vehiculizadora, el relato, considerado como forma de saber, jugó un papel legitimador indispensable: “El saber de los relatos retorna a Occidente para aportar una solución a la legitimación de las nuevas autoridades. Es natural que, en una problemática narrativa, esta cuestión espere la respuesta de un héroe: *¿quién* tiene derecho a decidir por la sociedad? *¿cuál* es el sujeto cuyas prescripciones son normas para aquellos a quienes obligan?”¹ Si bien ya la cita de Lyotard da pie a una reflexión sobre la función legitimadora de la narrativa literaria, nos parece más pertinente precisar la respuesta que solicitan esas dos preguntas enunciadas por él y que podemos nosotros reformular

¹ Lyotard 1979, 70. Las cursivas son de él.

en una sola: siendo ya obsoleto el recurso del relato de fundamentación religiosa para dar cimiento a la sociedad, las instituciones y la cultura, ¿qué clase de relatos, evidentemente laicos, son los autorizados para servir de soporte y guía ideológicos del hombre moderno?. Según el mismo filósofo, dos: el idealista y el positivo. El primero de ellos se caracteriza por su científicidad y su condición especulativa. Dentro de su lógica, es el saber espiritual laico del hombre el que, sometido a un constante ejercicio dialéctico de retroalimentación, tiene la capacidad de garantizar la exactitud de las ciencias humanas y naturales y es, en otro plano, el único capaz de establecer verazmente las condiciones de lo social y de su gobierno. Se trata, pues, de un relato legitimador de corte platónico que coloca la vida del espíritu y su ejercicio intelectual especulativo puro en la cresta de la jerarquía de los poderes gubernamentales: la filosofía es la piedra de apoyo del mundo natural y de los hombres, pues halla su justificación en su propia actividad veridictora y no necesita de instancias superiores para convertirse en el criterio que juzga y dispone lo que es más conveniente. La formulación más exquisita de este primer gran relato legitimador de la sociedad moderna es el idealismo alemán:

El idealismo alemán recurre a un metaprincipio que funda el desarrollo, a la vez que del conocimiento, de la sociedad y del Estado en la realización de la vida de un Sujeto que Fichte llama "Vida divina" y Hegel "Vida del espíritu". Desde esta perspectiva, el saber encuentra en principio su legitimidad en sí mismo, y es él quien puede decir lo que es el Estado y lo que es la sociedad. Pero sólo puede interpretar ese papel cambiando de soporte, por decirlo así, dejando de ser el conocimiento posible de su referente (la naturaleza, la sociedad, el Estado, etc.), y al convertirse así en saber de esos saberes, es decir, en especulativo. Bajo el nombre de Vida, de Espíritu, es a sí mismo a quien nombra.²

El segundo relato de legitimación del mundo moderno también es científico, pero tiene un cariz más pragmático que especulativo. Basa su efectividad en la comprensión racional utilitaria de la realidad objetiva (tanto la natural como la social) en la forma de hechos positivos que pone luego

² *ibid.*, 78.

a disposición de una voluntad emancipadora encargada de dar una dirección progresista al conocimiento con el fin de conseguir el bienestar de la humanidad en su conjunto:

El saber no encuentra su validez en sí mismo, en un sujeto que se desarrolla al actualizar sus posibilidades de conocimiento, sino en un sujeto práctico que es la humanidad. El principio del movimiento que anima al pueblo no es el saber en su autolegitimación, sino la libertad en su autofundación o, si se prefiere, en su autogestión. El sujeto es un sujeto concreto o supuestamente concreto, su epopeya es la de su emancipación con respecto a todo lo que le impide regirse por sí mismo. Se supone que las leyes que se dan son justas, no porque sean conformes a una naturaleza exterior, sino porque, por constitución, los legitimadores no son otros que los ciudadanos sometidos a las leyes y, en consecuencia, la voluntad de que la ley haga justicia, que es la del ciudadano, coincide con la voluntad del legislador, que es que la justicia se haga ley³.

Con la huella de una u otra forma de legitimación metanarrativa, o inclusive de ambas mezcladas, la gran literatura moderna, las grandes novelas particularmente, están marcadas por el imperativo de ser un gran relato, de colaborar en el respaldo de lo social de una u otra manera: ya convirtiéndose en totalidades concretas donde las vicisitudes formativas del saber científico especulativo asumen la forma de la ficción (piénsese en Goethe y en toda la tradición novelística del *Entwicklungsroman*, es decir, el relato de la evolución espiritual de un hombre); ya siendo el escenario de la epopeya laica de héroes ejemplares en los que las aspiraciones y condición de la sociedad se hayan teleológicamente dirigidas, o bien, tan sólo retratadas (recuérdese a Stendhal y a Dostoiewski, pero también al Flaubert descriptivo o al Zola científicista); ya, por último, cumpliendo simultáneamente las dos funciones: edificar y compendiar, ser cartilla moral y enciclopedia del espíritu (téngase en cuenta las grandes síntesis de saber y anhelos de emancipación presentes en las obras de Thomas Mann o Hermann Broch, a pesar del pesimismo que las inunda merced a que son cantos de cisne de la modernidad compuestas en el momento de su descalabro).

³ *ibid.*, 79.

Este fenómeno de legitimación especulativa o libertadora que caracteriza al discurso literario moderno puede rastrearse desde los comienzos mismos de la victoria hegemónica de la burguesía. Según Paul Bénichou, historiador de las letras francesas, la época de las Luces y, especialmente, el convulso período de lucha revolucionaria en Francia, es el escenario de consolidación del perfil del escritor moderno y de la función heroica de la literatura. Para Bénichou, el hecho clave radica en que el momento histórico-político de la Revolución Francesa abrió un foro de triunfo para una manifestación cultural que se venía gestando desde la decadencia de los poderes sacros: la coronación del escritor como sacerdote del universo laico. Se trata aquí de un hecho que se concatena perfectamente con lo que ya sucedía en el terreno estatal, inclusive monárquico, desde bastante tiempo antes (por lo menos el siglo XVII): la secularización de los procedimientos de control católicos, del poder pastoral, dentro de los aparatos gubernamentales no eclesiásticos; la adopción de tecnologías cristianas de poder laicizadas con el fin de imponer un dominio secular sobre la sociedad manejada por el Estado⁴. Así pues, más allá de las vinculaciones estrictas entre la ideología estatal y el discurso literario, el hecho importante a destacar es que el escritor se convirtió, en el momento decisivo de afirmación histórica de la época moderna, en un pastor de almas desmiraculizado, en un director secular de las conciencias. Existe, como dice Bénichou, una inversión del sentido direccional de la catequización de los hombres cuyo escenario de emergencia es un discurso pontifical en el que, a pesar de la presencia de conceptos como “lo divino” y “lo celeste” se condensa ya todo el cambio de perspectiva que implica la secularización de la sociedad y de sus guías intelectuales. Cito ampliamente para ilustrar lo anterior:

Cuando el hombre de esa época dice “celestial” o “divino”, es casi siempre de las cosas

⁴ Cabe señalar que el propio Bénichou observa que ya desde el siglo XVII se perfilaba una función magisterial para el escritor, si bien no con las mismas dimensiones ni en la misma posición estratégica que tuvo en el XVIII: “El tipo de escritor consagrado a las cosas del espíritu, y que colabora por tal motivo en la educación del género humano, no fue desconocido en el siglo XVII, que recibió esta herencia del humanismo. Tal tipo se presenta entonces con una modestia relativa; los poderes establecidos lo eclipsan. Sólo puede aspirar el escritor a un ministerio moral auxiliar, ejercido en el dominio de la sociabilidad culta o de los conocimientos profanos.” (Bénichou 1973, 22).

humanas de lo que habla, que de pronto se le aparecen sin medida: se ve hombre, y dotado de una sublimidad que abarca el universo. Siente su propia infinitud por encima de su finitud, y llama Dios, o Ser Supremo, a aquello que en su experiencia excede todo límite. De este descubrimiento que cree haber hecho, o de esta quimera, como quiera decirse, que hace participar a la humanidad de lo infinito, nace una especie de exaltación hasta entonces desconocida. Las estampas de la época nos han conservado la imagen de esos radiantes filósofos, semidioses con medias de seda y peluca empolvada, en el arrobamiento de su fe: ojos alzados hacia el sol naciente, gesto enfático de los brazos alzados hacia la copa de los grandes árboles, iluminación serena del semblante, bolsa que se adivina elocuente y corazón balbuciente en el umbral del Edén abierto de nuevo: imágenes de oración laica cuyo poderoso encanto ha obrado largo tiempo. Lo que los historiadores de la literatura llaman comúnmente sentimiento de la naturaleza y que surge entonces de todas partes sólo tiene sentido dentro de tal conjunto: la naturaleza ha adquirido un valor espiritual porque lo sensible ha tomado figura de infinito, menos por referencia al Dios que creó este universo que al hombre que lo habita y a quien ofrece un objeto de contemplación sin límites. A mi parecer, es una equivocación hablar aquí de panteísmo. Se trata de una especie de usurpación por parte del hombre de los atributos ordinarios de la divinidad. En el límite, Dios puede dejar de ser necesario. Sylvain Marechal, ateo declarado, sentía tanto como un deísta este engrandecimiento metafísico del hombre virtuoso: "Así fuese el universo mil veces más grande, el hombre virtuoso lleva en sí un alma expansiva y unos elevados sentimientos capaces de abarcar todo el sistema de la naturaleza."⁵

Este párrafo muestra el proceso dinámico a través del cual el gremio intelectual tomó a su cargo la conducción de los espíritus por el mero hecho de convertirse en testigo y custodio de la transformación secular del mundo. En un momento en que, como dice Bénichou, "el relámpago lo lanza la tierra al cielo", en un momento en que la esfera de lo sacro se desmorona y el mundo del espíritu se vuelve natural por predominio humano, son el escritor y el filósofo los encargados de atesorar y dar buen uso a esa espiritualidad descendida y humanizada. Ahora bien, en lo tocante ya no a esta transformación precisa de las condiciones del mundo del espíritu, sino a la vinculación de este fenómeno con el de la laicización y reafirmación de las instituciones de poder profano frente a las eclesiásticas en desuso, el propio Bénichou apunta que las necesidades sociales específicas de los grupos aristocráticos y burgueses dentro de la reconfiguración secular de la sociedad fueron sólo un elemento indicador de la carencia de una espiritualidad deísta,

⁵ *ibid.*, 34.

mantenida durante tantos siglos, que se subsanó con la emergencia de esa espiritualidad profana o laica que hemos venido mencionando:

Es posible, si se desea explicar mediante una insuficiencia igual de las dos grandes clases sociales en competencia --nobleza retrasada respecto del presente, burguesía que se ha mantenido inferior-- la constitución por encima de ellas de una visión del hombre que las rebasa haciéndoles violencia a ambas, y de una clase intelectual portadora de esta visión. Pero las circunstancias que en Francia han dado al hecho un relieve muy particular importan menos que el hecho en sí, que es universal: la literatura y los autores han sido por doquier promovidos a fin de cuentas a una función y a un prestigio insignes. Por eso no extraña tanto, por lo que a Francia toca, la doble debilidad, noble y burguesa, como el empeño de estas dos clases en acoplar y armonizar sus valores con ayuda de una nueva clericalidad. Lo que les obligaba a ello era sobre todo el debilitamiento del poder espiritual antiguo; allí radicaba la verdadera insuficiencia, que ni nobleza ni burguesía podían remediar directamente. Fue de manera natural la labor de una corporación pensante y que debía erigirse no sólo en enemiga sino en competidora y heredera de la Iglesia.⁶

Nos parece, pues, que con esto queda claro cómo desde el momento medular en que la burguesía obtiene un triunfo socio-político en la Francia revolucionaria y la modernidad se impone ya cabalmente, el mundo del espíritu se vuelve profano y queda bajo el cuidado de la élite pensante. No es nada extraño que inmediatamente después, en los inicios del siglo XIX, esa élite desarrolle los dos grandes relatos de legitimación de la sociedad y el mundo modernos de los que habla Lyotard: el idealismo y el positivismo. Tampoco es nada extraño que ese fenómeno de ascensión de una nueva clericalidad filosófico-literaria, cuyo escenario de emergencia fue la Francia revolucionaria (y, en otro ámbito, la ilustración alemana), se extienda por el resto de los países de Europa occidental y consolide, con el romanticismo y las corrientes literarias posteriores, esa vocación pastoral y salvífica del escritor y su discurso. Como no nos parece pertinente hacer aquí una reseña de esa difusión y diversificación del destino sacerdotal de las letras europeas modernas, nos limitaremos a precisar cómo desemboca esta tendencia en cierta teoría novelística de la modernidad tardía, ubicada ya en pleno siglo XX; teoría especialmente ilustrativa y

⁶ *ibid.*, 43.

enciclopédica, pues en ella se recoge la doble vertiente del gran relato legitimador, la especulativa y la emancipadora (comprendida esta última en su estricto sentido liberador y sin el factor utilitario del positivismo): nos referimos a la concepción de la novela como una totalidad concreta. Ejemplos de esta forma de entender la novela podemos encontrarlos en la gran teorización marxista de Lukács, pero también en los ensayos de escritores como Hermann Broch o Elías Canetti, así como en su propia obra y en la de otros cuantos monstruos sagrados de la narrativa del siglo XX: Joyce, Musil, Mann, etc.; y, en tierras nuestras, gente de la talla de José Lezama-Lima o Alejo Carpentier.

En el modelo teórico de Lukács, por ejemplo, la misión sacerdotal del escritor y la función clerical de la escritura literaria no aparecen específicamente señaladas, pero no porque el pensador marxista no las sepa vigentes, sino porque las da ya por entendidas. Para él, la prescripción básica de toda novelística que merezca apreciarse es la del realismo crítico, esto es, que la obra narrativa asuma la condición de un retrato filosófico de la época en la que se ubica, que la novela sea una imagen concreta y sólida de la condición histórica del momento socio-cultural en el que se inscribe⁷. Así, la verdadera literatura debe cumplir la misión ideológica de proponer una

⁷ Es interesante señalar que esta misión filosófico-social que Lukács prescribe a la novela es la misma que un pensador contemporáneo suyo, Max Horkheimer, exige que cumpla el discurso teórico puro. Con el nombre de "teoría crítica", este otro marxista de la Escuela de Frankfurt aboga por una labor intelectual opuesta y sustitutiva de lo que él llama "teoría tradicional", esto es, el mero pensar especulativo desligado de todo compromiso histórico-social concreto, deliberada y cobardemente ajeno a toda vinculación crítica con el sistema económico-social que lo faculta (Horkheimer es particularmente duro en sus ataques contra la intelectualidad universitaria que rehuye, en su labor, todo compromiso de cuestionamiento y revisión del aparato estatal que la sustenta y, por el contrario, se refugia tras una ideología de academicismo ascético y "objetividad" científica). En palabras suyas, entonces, la misión de la especulación filosófica debe satisfacer las mismas necesidades de emancipación de las injusticias sociales que Lukács pide sean puestas en escena por el discurso literario: "Su oficio (de la teoría crítica) es la lucha, de la cual es parte su pensamiento, no el pensar como algo independiente que debiera ser separado de ella. En su comportamiento tienen cabida, ciertamente, muchos elementos teóricos en el sentido habitual: el conocimiento y pronóstico de hechos relativamente aislados, juicios científicos, planteo de problemas que, por sus intereses específicos, difieren de los corrientes, pero presentan la misma forma lógica. Lo que la teoría tradicional se permite admitir sin más como existente, su papel positivo en una sociedad en funcionamiento, su relación, mediada y poco evidente por cierto, con la satisfacción de las necesidades de la comunidad, su participación en el proceso de vida de la totalidad que se renueva a sí misma, todas estas pretensiones por las que la ciencia no suele preocuparse ya que su cumplimiento es reconocido y asegurado por la posición social del científico, son cuestionadas por el pensamiento crítico. La meta que éste quiere alcanzar, es decir una situación fundada en la

posibilidad concreta de emancipación (marxista, desde su perspectiva) y ser al mismo tiempo una cosmovisión cerrada de la vida histórico-social del hombre:

Es propio de la esencia objetiva de un ser o devenir histórico-social ser no sólo histórico y social, en general, sino además momento siempre concreto de una evolución histórica concreta: presente histórico-social que es momento de enlace entre un pasado histórico concreto (y, por lo tanto, también social concreto) y un porvenir de la misma índole. La objetividad ineludible e irrevocable de esta situación tiene como consecuencia necesaria que todo lo que en el escritor tiene que ver con su propia vida, todo lo que como hombre y como artista experimenta (incluso en forma subjetiva: intelectual o sentimental) ha de tener ese carácter histórico-social concreto; que todo cuanto se apropia como hombre y como escritor forma parte irremisiblemente de ese *hic et nunc* histórico-social, y tiene un origen y un objetivo histórico-social. *Todo reflejo literario adecuado de la realidad abarca ese dinamismo concreto que tiene una dirección concreta y determinada. Los tipos y formas responden, según la época y la personalidad del escritor, a una variabilidad estilística infinita; pero precisamente de esa intención de la subjetividad literaria que selecciona y suprime según el ¿de dónde? y ¿a dónde? concretos de la vida autoexperimentada, surge la íntima unión del sujeto poético con la objetividad, surge ese salto dialéctico que pasa justamente de la profundidad más auténtica de la esencia subjetiva interior a la esencia objetiva (en alguno de sus aspectos esenciales) de la realidad histórico-social de la época.*⁸

Se comprende que, dado el requisito de que el escritor sea testigo y cronista fiel de la objetividad de su época y que para conseguirlo deba conocer la dialéctica objetiva de la Historia y actuar conforme a ella, Thomas Mann sea el paradigma contemporáneo de la literatura valiosa para Lukács. De igual modo resulta muy comprensible que para el mismo Lukács el vanguardismo sea una perversión del compromiso del escritor con la objetividad histórica, una especie de escape irresponsable y fantasioso hacia el terreno de las abstracciones inmotivadas (y, en este sentido, el gran culpable de este teórico es Kafka). En resumen, para este modelo teórico marxista, la misión clerical de la literatura se concreta en un programa muy específico:

Si... la sociabilidad es en principio inseparable de la esencia del hombre, todo detalle resulta importante cuando reúne a la vez, en un fenómeno evocativo-sensible, la unidad llena de contradicciones y tensión dialéctica entre el hombre como ser social y como individuo. Esta tensión entre unidad y contradicción en el comportamiento del hombre consigo mismo, con los demás hombres y con la sociedad, tensión que con la evolución del capitalismo no deja de

razón, se basa, es cierto, en la miseria presente; pero esa miseria no ofrece por sí misma la imagen de su supresión. La teoría esbozada por el pensar crítico no obra al servicio de una realidad ya existente: sólo expresa su secreto". (Horkheimer 1968, 248. Las cursivas son mías).

⁸Lukács 1958, 69. Las cursivas son mías.

crecer, crea relaciones cada vez más complicadas y más mediatizadas, y determina las grandes tareas del arte verdaderamente realista de nuestros días, a saber, encontrar en estas complicadas tendencias evolutivas puntos nodales que permitan hacer sensible su esencia sin una simplificación esquemática. Los detalles auténticamente realistas contienen, pues, a menudo, en forma implícita, el juicio valorativo acerca de lo que esa red significa para el destino del hombre como individuo y como ser social.⁹

Pero no todas las teorías modernas de la novela circunscriben la función especulativa del relato a dar cuenta de la condición de la Historia entendida según la dialéctica marxista ni todas limitan su misión emancipadora a señalar el destino del hombre como conocimiento y posible superación de las contradicciones y contrariedades capitalistas. Algunos escritores, como Broch o Canetti, no especifican tan puntualmente la labor sacerdotal de la literatura.

En Broch no encontramos una delimitación marxista para las aspiraciones épicas y totalizadoras de la literatura. Para él, la misión del creador literario es una "misión consistente en un conocimiento que aprehende la totalidad y que se halla por encima de todo condicionamiento empírico o social y para la cual es indiferente que el hombre viva en una época proletaria, feudal o burguesa, ya que es simplemente el deber de la creación literaria aspirar a un conocimiento absoluto."¹⁰ Para este escritor austriaco, la misión de la novela se centra sobre todo en el filón especulativo del gran relato modernista de legitimación del mundo, pero ello no implica que la novela como suma epistemológica no signifique una redención de la humanidad de una época o que el novelista no asuma un carácter "mítico":

Es en la totalidad concreta de "la vida cotidiana universal de la época" infinitamente inaprehensible e infinitamente matizada donde se halla el espíritu del tiempo, donde se halla contenido su rostro ya casi incomprensible. Y la misma totalidad concreta (y si se quiere naturalista) resplandece en toda grande producción espiritual, pero sobre todo en la realización artística. Elegida o condenada a ello por una particular conjunción del destino, le ha sido asignada la misión de convertirse en el punto focal de los poderes anónimos de la época, de concentrarlo en sí, como si fuera el mismo espíritu del tiempo, de ordenar su caos, poniéndolos así al servicio de su propia obra. Es una misión mítica; mítica por el misterio que rodea su hacer, mítica en su concreción sensible, mítica en su combinación de los secretos poderes que operan en el caos, mítica por su acción y por su efecto. Precisamente es así como

⁹ *ibid.*, 97.

¹⁰ Broch 1955, 55.

la gran creación espiritual y artística se diferencia de las facetas particulares y anónimas de la "vida cotidiana de la época" --que permanecen aisladas y sólo son puestas en movimiento por una determinada fuerza singular o se limitan a representarla--, convirtiéndose en el soporte concreto e inmediato de la totalidad de las fuerzas operantes en la época --ciertamente con una inmediatez concreta que sólo es propia del genio y de sus criterios esenciales. Ella se convierte en una verdadera nueva creación de la época que ha penetrado en ella y en su orden, potencialmente. Es gracias a esta correspondencia con el tiempo, lograda con el máximo de intensidad y de inmediatez, como la grande obra de arte, la "obra de arte total" se convierte en el espejo del espíritu del tiempo.¹¹

No es extraño que, siendo Broch ajeno a la militancia intelectual en alguna doctrina filosófica específica (como sí lo era Lukács), su teorización admita como paradigma de "obra de arte total", como "espejo del espíritu del tiempo", al *Ulises* de Joyce (novela que recibió el anatema del crítico marxista); tampoco es raro que la más grande novela de Broch, *La muerte de Virgilio*, gire alrededor del problema filosófico nodular que plantea para la modernidad la obra literaria: ser el reducto en el que una época de rasgos ignotos y anónimos toma un rostro y se redime a través de ese semblante novelado (la obra en cuestión ilustra lo anterior con el dilema de Virgilio, prototipo del escritor sacerdotal, sobre la quema de la *Eneida* y el destino de la Roma de Augusto, pendiente de esa decisión y de esa epopeya fundacional).

Finalmente, en el caso de Elias Canetti, el paradigma del escritor-sacerdote y la literatura emancipadora adquiere un tono similar al de Broch pero mucho más exacerbado y mucho más alarmado ante el situación de ruptura violenta del mundo moderno que le tocó vivir en los albores de la Segunda Guerra, durante y después de ella. Para este artista, la función del escritor es, literalmente, "no dejar a la humanidad en los brazos de la muerte". Los requisitos para llevar a cabo este empeño son varios:

El verdadero escritor... tal como nosotros lo entendemos, vive entregado a su tiempo, es su vasallo y su esclavo, su siervo más humilde. Se halla atado a él con una cadena corta e irrompible, adherido a él en cuerpo y alma. Su falta de libertad ha de ser tan grande que le impida ser trasladado a cualquier otro lugar. Y si la fórmula no tuviera cierto halo ridículo, me atrevería a decir simplemente: es el sabueso de su tiempo.¹²

¹¹ *ibid.*, 34-35.

¹² Canetti 1976, 18.

El segundo atributo que ha de exigírsele ahora a un escritor representativo es la voluntad de sintetizar su época, una sed de universalidad que no se deje intimidar por ninguna tarea aislada, que no prescindiera de nada, no olvide nada, no pase por alto nada ni realice nada sin esfuerzo.¹³

Estos requisitos, solicitados por Canetti al escritor precisamente en un discurso laudatorio a Hermann Broch pronunciado en 1936, cristalizan en una definición que diera del creador literario cuarenta años más tarde: el escritor es el “custodio de las transformaciones”, entendiendo por ello no sólo que “habrá de familiarizarse con la herencia literaria de la humanidad, que abunda en metamorfosis”¹⁴, sino, en un sentido más profundo y amplio, que el escritor deberá ser capaz de redimir a su época (entiéndase la modernidad en quiebra) teniendo la aptitud para entenderla desde múltiples posiciones de ataque, transformándose a sí mismo en la medida que la comprensión del mundo lo requiera, todo ello con el fin de mantener el entendimiento en la humanidad:

Esta, en mi opinión, sería la auténtica tarea de los escritores. Gracias a un don que antes era universal y ahora está condenado a atrofiarse, pero que ellos debieran conservar con todos sus recursos, los escritores deberían mantener abiertos los canales de comunicación *entre* los hombres. Deberían poder metamorfosearse en *cualquier ser*, incluso el más ínfimo, el más ingenuo o impotente.¹⁵

Nos parece, pues, que, tanto la explicación del fenómeno capital de la coronación del escritor en su función de sacerdote laico, como la reseña de estas teorizaciones cuasi contemporáneas sobre la novela, muestran cabalmente la condición moderna de la literatura: un discurso artístico comprometido con la legitimación de la sociedad por la vía de los grandes relatos, de las ideologías de soporte, por el camino de la especulación espiritual que cimienta, desde el plano de los conceptos, el edificio del mundo del hombre, y también por el de la emancipación libertaria que pone al espíritu al servicio de la redención de la humanidad; un discurso comprometido con

¹³ *ibid.*, 20.

¹⁴ *ibid.*, 355.

¹⁵ *ibid.*, 357. Las cursivas son de él.

los grandes valores y las grandes expectativas de bienestar social; un discurso que se vuelve obsoleto con el cambio tecnológico y cultural que da entrada a la posmodernidad.

2.3 la condición posmoderna

Comencemos con dos esclarecedoras citas de Lyotard:

Simplificando al máximo, se tiene por “postmoderna” la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Esta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*.¹⁶

En la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, cultura postmoderna, la cuestión de la legitimación se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación.

Se puede ver en esa decadencia de los relatos un efecto del auge de técnicas y tecnologías a partir de la Segunda Guerra Mundial, que ha puesto el acento sobre los medios de la acción más que sobre sus fines; o bien el del redespigie del capitalismo liberal avanzado tras su repliegue bajo la protección del keynesismo durante los años 1930-1960; auge que ha eliminado la alternativa comunista y que ha valorizado el disfrute individual de bienes y servicios.¹⁷

Crisis y entrada en desuso de los grandes relatos; motivación de lo anterior por el avance tecnológico y la reconfiguración del sistema económico-político montado sobre la velocidad y las innovaciones de los avances técnicos de punta y la informática. En estos dos conceptos centrales se halla la causa de la invalidación del paradigma literario moderno. Lyotard menciona que las producciones narrativas posmodernas tienen valores pragmáticos, ya no fundamentados en argumentos de especulación o emancipación. La gran literatura totalizadora y redentora y el papel del escritor como un sacerdote y un guía de la sociedad se han vuelto obsoletos. Ahora bien, a decir del mismo Lyotard, el criterio posmoderno de uso más extendido para validar los discursos

¹⁶ Lyotard 1979, 10.

¹⁷ *ibid.*, 83.

es el de la eficacia y la operatividad. Las expectativas de legitimidad ya no se ponen en un metarrelato del espíritu, sino en la capacidad de funcionamiento de los propios discursos por legitimar: “La pregunta, explícita o no, planteada por el estudiante profesionalista, por el Estado o por la institución de enseñanza superior, ya no es: ¿es eso verdad?, sino ¿para qué sirve? En el contexto de la mercantilización del saber, esta última pregunta, las más de las veces, significa: ¿se puede vender? Y, en el contexto de argumentación del poder: ¿es eficaz?”¹⁸

Todo esto se concreta de un modo muy similar en el terreno de la literatura (y en su caso más extremo y deplorable, según nosotros, asume esa condición mercantil de entretenimiento vendible bajo la forma del fenómeno conocido como “literatura *light*”). Un novelista evidentemente importante y reconocido como Italo Calvino, por ejemplo, elabora hacia 1985 un esbozo de teoría “prescriptiva” con el afán de proponer un camino de supervivencia a la literatura en las sociedades informáticas. Es muy revelador el que su preocupación sea agilizar el discurso literario con el fin de que pueda competir con los *media* tecnológicos en el próximo siglo. Así, sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (en realidad cinco: Calvino murió antes de redactar la sexta) constituyen una especie de poética del aligeramiento y la fluidez, pues cada una de ellas conforma una categoría performativa, productora de eficacia discursiva: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad. Tales son los rubros conceptuales en los que Calvino confía la revitalización de la literatura. En palabras suyas:

en una época en que triunfan otros *media* velocísimos y de amplísimo alcance, y en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es establecer una comunicación entre lo que es diferente en tanto es diferente, sin atenuar la diferencia sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito.¹⁹

No obstante su inclinación por la operatividad en el discurso literario, conviene que tengamos en cuenta un detalle importantísimo que matiza el sentido de la eficacia que busca Calvino: el

¹⁸ *ibid.*, 108-109.

¹⁹ Calvino 1985, 58.

hecho de que se empeña en evitar con ella el achatamiento de la literatura, el que ella se reduzca a un discurso plano y esquemático por obedecer a ultranza el imperativo de la performatividad (cosa que sucede, precisamente, en las esqueléticas obras de la “literatura *light*”). Para el escritor italiano, el ideal operacional se compone de dos vertientes: la velocidad del dios Mercurio y la capacidad compositiva e inventiva de Vulcano:

La concentración y la *craftmanship* de Vulcano son las condiciones necesarias para escribir las aventuras y metamorfosis de Mercurio. La movilidad y la rapidez de Mercurio son las condiciones necesarias para que los esfuerzos interminables de Vulcano sean portadores de significado, y de la informe ganga mineral cobren forma los atributos de los dioses, cetros o tridentes, lanzas o diademas. El trabajo del escritor debe tener en cuenta tiempos diferentes: el tiempo de Mercurio y el tiempo de Vulcano, un mensaje de inmediatez obtenido a fuerza de ajustes pacientes y meticulosos; una intuición instantánea que, apenas formulada, asume la definitividad de lo que no podía ser de otra manera; pero también el tiempo que corre sin otra intención que la de dejar que los sentimientos y los pensamientos se sedimenten, maduren, se aparten de toda impaciencia y de toda contingencia efímera.²⁰

Es pertinente, también, que tengamos en cuenta que en las propuestas de Calvino, todo lo sugerido se da en el nivel del discurso mismo. Nunca hace él alusión a la misión redentora de la literatura, o al compromiso heroico que asume el escritor retratando a su época. Todo eso ya es ajeno a esta poética posmoderna que, sin caer en la eficacia implacable, pugna, cuando mucho, porque la función de la literatura sea “establecer una comunicación”. Inclusive cuando trata sobre la dimensión compendiosa de la obra literaria, Calvino ya no rescata el imperativo de totalidad epistemológica, sino que propone la búsqueda de la multiplicidad, categoría que impide la ramplonería y la unidimensionalidad de un texto, pero que no por ello lo convierte en una suma de conocimientos histórico-sociales con capacidad emancipadora o enciclopédica, sino solamente en un discurso más inteligente, fuerte e interesante. Incluso, en este sentido, los ejemplos de multiplicidad que cita Calvino no son ni siquiera los paradigmáticos de la modernidad tardía:

El modelo de la red de los posibles puede, pues, concentrarse en las pocas páginas de un cuento de Borges, como puede servir de estructura portante a novelas largas o larguissimas,

²⁰ *ibid.*, 66-67.

donde la densidad de concentración se reproduce en cada una de las partes. Pero diría que hoy la regla de "escribir breve" se confirma también en las novelas largas, que presentan una estructura acumulativa, modular, combinatoria.²¹

Las ideas de Calvino ilustran suficientemente una nueva perspectiva de la condición de la literatura, pero no lo hacen con la violencia o la radicalidad con que otros modelos teóricos rompen con el de la estabilidad moderna basada en el gran relato. Para comprender en este plano de la reflexión literaria el impacto de la fragmentación de los discursos modernos en esas nubes de elementos lingüísticos con valor pragmático de las que habla Lyotard, un análisis como el del crítico norteamericano Frederic Jameson puede resultarnos esclarecedor. Según este autor, los rasgos primordiales del arte posmoderno son dos, y ambos tienen que ver con la fragmentación de la unidad moderna del sentido, unidad basada en la coherencia lineal y, por tanto, en la autoridad de la Historia: el pastiche (filón referido a la fragmentación del espacio) y la esquizofrenia (veta referida a la fragmentación del tiempo). En palabras suyas, uno y otro rasgos pueden definirse así:

El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor.²²

Debido a que el lenguaje tiene un pasado y un futuro, a que la frase se mueve en el tiempo, podemos tener lo que nos parece una experiencia de tiempo concreta o vivida. Pero dado que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje de ese modo, carece de nuestra experiencia de la continuidad temporal y está condenado a vivir en un presente perpetuo en el que los diversos momentos de su pasado tienen escasa conexión y para el que no hay ningún futuro concebible en el horizonte. En otras palabras, la experiencia esquizofrénica es una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente. Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de persistencia del "yo" a lo largo del tiempo.²³

²¹ *ibid.*, 134.

²² Jameson 1983, 170. Las cursivas son de él.

²³ *ibid.*, 177.

Tenemos aquí, entonces, otra tendencia del arte posmoderno, adicional a la vinculada al criterio validatorio de la eficacia, y más bien determinada por el abandono de las estructuras unificadoras modernas que garantizaban la coherencia sólida y lineal de las manifestaciones culturales. Según Jameson, las artes espaciales están condenadas a estancarse en un presente perpetuo desde el momento en que posmodernidad significa pérdida de sentido de la Historia y repetición fría, enmascarada y vacua de las producciones del pasado (ejemplo de esto puede ser el llamado arte-pop), mientras que las artes del tiempo, como la música y la literatura, se ven orilladas a asumir una condición esquizofrénica, donde ya no hay linealidad temporal para el desarrollo de anécdotas o evoluciones espirituales, sino una experiencia inconexa y fragmentada del tiempo y del mundo (como ocurre en el llamado *Nouveau roman*, en los libros de Beckett y Burroughs o en la música de John Cage).

No obstante la definitividad con que Jameson afirma las características del arte posmoderno, su modelo puede matizarse si tomamos en cuenta las reflexiones de los ya conocidos Deleuze y Guattari. La propuesta de estos dos franceses rompe también con la autoridad de la Historia y con el imperativo de la coherencia moderna. Pero no para caer en la pulverización absoluta del sentido, sino en el juego flexible de las múltiples combinaciones. De un modo similar al que emplean en su *Anti-Edipo* para caracterizar la versatilidad de las “máquinas deseantes” frente a la rigidez castrante del aparato edípico, Deleuze y Guattari, en este campo de análisis, oponen a la configuración moderna del discurso, llamada por ellos “libro-árbol” o “libro-raíz”, una modalidad posmoderna de discurso llamada “rizoma”. Mientras que la “raíz” es una estructura jerárquica y binaria que obedece a una ordenación lógica y lineal (de un tronco rector derivan ramificaciones armónicas), el “rizoma” crece estableciendo conexiones y multifurcaciones que no se apegan a ningún sistema lógico preestablecido:

Un primer tiempo del libro es el libro raíz, el árbol es ya la imagen del mundo; también, la raíz es la imagen del árbol-mundo. Es el libro clásico, como bella interioridad orgánica, significante

y subjetiva (los planos del libro). El libro imita al mundo, como el arte, a la naturaleza: por procedimientos que le son propios, y que conducen a buen término lo que la naturaleza no puede o no puede hacer ya. La ley del libro es aquella de la reflexión; el Uno que se torna dos.²⁴

Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que comprenden centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Esto es así porque los modelos correspondientes son tales que un elemento no recibe sus informaciones más que de una unidad superior y una afectación subjetiva de vínculos preestablecidos.²⁵

Esto por lo que toca al sistema de raíz arbórea, estructura organizadora que posibilita la coherencia “clásica” del discurso, es decir, en nuestro contexto, moderna. Mientras que en el caso rizomático:

cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con otro cualquiera, y debe serlo. No es igual con respecto al árbol o a la raíz que fijan un punto, un orden. El árbol lingüístico al modo de Chomsky aún comienza en un punto S y procede por dicotomía. En un rizoma, a la inversa, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de todas naturalezas están ahí conectados a modos de codificación muy distintos, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos diferentes, sino también, estatutos de estados de cosas.²⁶

A estos sistemas centrados (los arborescentes), los autores oponen sistemas acentrados, redes de autómatas finitos donde la comunicación se hace de un vecino a cualquier otro, donde los tallos o canales no preexisten, donde todos los individuos son intercambiables, se definen únicamente por un *estado* en tal momento, de tal manera que las operaciones locales se coordinen y que el resultado final global se sincronice independientemente de una instancia central.²⁷

Entendido así el dispositivo discursivo rizomático, su validez como modelo para cierta tendencia de la literatura posmoderna²⁸ se demuestra con una serie de ejemplos entre los que destacan los

²⁴ Deleuze-Guattari 1978, 9-10.

²⁵ *ibid.*, 27.

²⁶ *ibid.*, 12-13.

²⁷ *ibid.*, 28. Las cursivas son de ellos.

²⁸ Cabe precisar que esta construcción vegetal, el rizoma, que sirve a Deleuze y Guattari como paradigma organizativo y distribuidor del significado y sus conexiones al interior de ciertos discursos, puede entenderse como una muestra metonímica de un fenómeno natural generalizado que ha sido objeto de atención del matemático francés Benoit Mandelbrot: la dimensión fractal de los objetos naturales. Por objetos de dimensión fractal Mandelbrot entiende todas aquellas cosas cuyo paradigma dimensional no ajusta ni con la línea, ni con el plano, ni con el volumen, sino que se halla a medio camino entre la dimensión 0 y la primera (verbigracia, las dispersiones pulvisculares que pueden verse en los procesos galácticos de acumulación estelar), o entre la primera y la segunda (por ejemplo, la línea costera que marca el “semiperímetro” de una bahía, límite topográfico que oscila entre la línea y el plano), o bien, entre la segunda y la tercera (como sucede con las esponjas y otros sólidos ultrapermeables). El término “fractal” alude entonces a esta situación segmentaria que ocupan dichos objetos en la escala dimensional (situación que puede expresarse otorgándoles el rango de objetos de 0.67, ó 1.44 ó 2.72

mencionados un poco más arriba: el *Nouveau Roman*, la obra de Beckett y de Burroughs, y también, desde nuestro punto de vista, la *Rayuela* de Cortázar o las novelas de Salvador Elizondo (por sólo citar dos casos ejemplares más). Sin embargo, el gran campeón de la literatura rizomática es, para los autores, Kafka²⁹, con sus máquinas burocráticas fantasmagóricas, sus dispositivos ilógicos de persecución y tortura y todos los elementos fantásticos que pueblan la ficción del escritor checoslovaco.³⁰

dimensiones, por poner un ejemplo con cifras arbitrarias). La importancia de la dimensión fractal y su conexión con el asunto del rizoma radica en que las investigaciones de Mandelbrot desembocan en la conclusión de que la geometría del mundo natural no es "euclídeana", ni armónica, ni simétrica, sino aproximativa e imposible de clasificar dentro de los cánones de medición que proporciona la matemática clásica y coherente. Con el rizoma textual de Deleuze y Guattari ocurre algo similar: su condición acéfala, sus múltiples posibilidades de interconexión, sus empalmes no contradictorios, su condición de sistema abierto de organización moviediza, todo ello, en fin, lo define como un objeto cultural tan "fractal" como los fenómenos naturales estudiados por Mandelbrot. Hay, además, otra coincidencia, muy posmoderna, entre los descubrimientos geométricos de Mandelbrot y las propuestas filosóficas de nuestra mancuerna filosófica: ambas investigaciones y teorizaciones provienen de un agotamiento axiológico y metodológico del paradigma de pensamiento racional clásico y moderno que ha tenido vigencia desde los albores griegos de la especulación intelectual y cuya crisis contemporánea ha posibilitado la apertura de un campo nuevo de enfoques intelectuales del que los investigadores aquí mencionados son tres modestos ejemplos. El interesado puede consultar el trabajo de Mandelbrot en: Mandelbrot 1975. Por otro lado, vale la pena señalar que un ejemplo de aplicación de los principios de la geometría fractal de la naturaleza en el terreno artístico podemos encontrarlo en la obra del escultor mexicano Sebastián: específicamente, en una serie de estructuras metálicas impregnadas de material orgánico mediante un proceso de electrodeposición mineral submarino y catalogadas por su autor bajo el rubro de la "escultura cultivada". Quien se interese puede consultar el catálogo de la exposición: Sebastián, 1995; así como el estudio preliminar de Ida Rodríguez Prampolini: "El turbulento universo hospitalario de Sebastián" (*op. cit.*, 5-16).

²⁹ Si se tiene en cuenta esta predilección y, al mismo tiempo, se recuerda el anatema lanzado por Lukács contra Kafka, puede comprenderse la diferencia fundamental que separa las concepciones moderna y posmoderna de la literatura. En su *Significación actual del realismo crítico* (Lukács 1958), el teórico marxista dedicó todo un ensayo a la disyuntiva que la siguiente pregunta, desde el título mismo de dicho ensayo, propone: "¿Franz Kafka o Thomas Mann?" (*op. cit.*, 58-112). Establecida esta polarización, todo lector con un somero conocimiento de la idiosincrasia de Lukács conocerá, *a priori*, la respuesta dada por el autor a su propia pregunta: nuevamente bajo el ropaje de una interrogación, Lukács concluye su ensayo con lo siguiente: "¿Franz Kafka o Thomas Mann? ¿Una decadencia artísticamente interesante o un realismo crítico verdaderamente vital?" (*ibid.*, 112). Para el filósofo marxista, los procedimientos fantásticos y "vanguardistas" de la ficción kafkiana no son más que una evasión del compromiso de gravísima responsabilidad intelectual que el escritor debe establecer con los grandes relatos: el de la legitimación especulativa del discurso y el de la función emancipadora del trabajo artístico. Por el contrario, en otro libro sobre Kafka (Deleuze y Guattari 1975), el tono apologetico y, en ocasiones, exageradamente hagiográfico de la crítica a Kafka es radicalmente opuesto al pensamiento de Lukács: desde el otro lado de la modernidad, estos dos franceses encuentran esa "evasión irresponsable" como un saludable abandono de las castraciones que, como un energúmeno (el "ogro filantrópico", el Estado moderno según Octavio Paz), la institución histórica llamada Modernidad impone a la literatura gestada en su seno. Así, Kafka se convierte, en un análisis posmoderno de su literatura, en paradigma de lo que estos autores llaman "literatura menor", discurso caracterizado por la "desterritorialización" del lenguaje artístico de los dominios de censura del *establishment* moderno, "lo que equivale a decir que 'menor' no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)." (*op. cit.*, 31). Reveladora disidencia: para el ojo crítico moderno en Kafka radica la enajenación; para el posmoderno, la liberación.

³⁰ Otro argumento de apoyo a lo que afirmamos en la nota anterior: en consonancia con la metodología que inauguraron en su *Anti-Edipo*, Deleuze y Guattari aplican a su análisis literario de la obra kafkiana categorías tales

Una vez expuestos estos modos de comprensión del arte y la literatura en la posmodernidad, sólo nos queda insistir en lo que, más allá de su especificidad, tienen en común: el hecho de que rompen con el compromiso social de la literatura moderna, con sus imperativos de unidad total y sus intenciones especulativas y emancipadoras; el que excluyen por completo una consideración sacerdotal o pastoral del escritor; el que, en suma, no hallan mayor criterio de validación o legitimación del discurso que el que el propio discurso, desprendido de sus lazos institucionales y espirituales, puede otorgarse a través de su propia realización, ya se cumpla ésta por el camino de la velocidad y la levedad performativas, ya mediante la pulverización completa del sentido a través del ejercicio de la repetición en el pastiche y la inmersión esquizofrénica en el tiempo, ya configurando relatos rizomáticos ajenos a las leyes de la organización unitaria y la lógica del desarrollo lineal.

como "desterritorialización", "descodificación" y, significativamente, la de "máquina" o "dispositivo" (recuérdense las "máquinas deseantes" y el "dispositivo rizomático"). Hay aquí, pues, una forma de aproximarse a la obra de Kafka que aprovecha la especificidad de los escenarios y anécdotas de sus novelas con el fin de mostrar que la ficción de este checoslovaco sabotea la modernidad a partir de una utilización paralela de su propia parafernalia. ¿Qué cosa más emblemática del funcionamiento cotidiano de la sociedad moderna que los procesos orgánicos y las labores jerarquizadas que llevan a cabo las oficinas de gobierno? ¿Qué imagen más representativa de la quiebra de ese sistema de vida que un ataque de humor negro contra los derechos humanos del ciudadano, como ocurre en *El proceso*, o que la descripción de un foco de poder inaccesible y fantasmático, como sucede en *El castillo*?. Si nos ponemos borgianos, esta feliz adecuación de los motivos literarios de Kafka con las herramientas y propósitos analíticos de sus críticos puede resultar fructífera: ocurriría aquí lo mismo que en "Kafka y sus precursores", pero en dirección inversa: la obra del checoslovaco sería una prefiguración de cierta corriente filosófica posmoderna.

3. La concepción literaria de Fonseca

3.1 *El sacerdocio pervertido*

Una vez expuestas las anteriores consideraciones sobre la condición de la escritura literaria tanto en el contexto moderno como en el posmoderno, nos parece pertinente hacer una primera aproximación a la literatura de Rubem Fonseca, con la intención de localizarlo en el panorama de esos dos grandes universos histórico-culturales. ¿Cuál es, en ese sentido, entonces, la ubicación de Fonseca? Escritor nacido en 1925 y cuya producción pertenece a la segunda mitad de nuestro siglo, por el mero hecho de su inmersión personal en el momento histórico de más aguda transformación de la modernidad en este espacio social contemporáneo tan aceleradamente desprendido de los valores y las tradiciones del inmediatamente anterior; por ese mero hecho, pues, podríamos considerar a Fonseca en el registro de la posmodernidad. Pero como las explicaciones histórico-biográficas tienen dudosa solidez intelectual porque no son cabalmente explicaciones y más bien se legitiman por un apriorismo situacional absolutamente determinante, es preciso que pasemos más allá de esa verdad superficial y enunciemos la siguiente interrogación: si Fonseca acaso escribe en un registro posmoderno, ¿de qué tipo específico es éste? ¿Por qué? ¿Cómo se contraponen su concepción del arte literario al que la gran tradición de literatura comprometida con la emancipación positivista o idealista impuso como modelo de la modernidad? Es justamente abordando estas interrogantes a partir de la tercera como podremos hallar una respuesta.

Una característica señera y, diríamos, hegemónica, de la "poética" de Fonseca consiste en pervertir esa idea de sacerdocio laico ejercido por el intelectual y su discurso que se impuso en la Francia de fines del siglo XVIII. La herejía de Fonseca puede comprenderse a la luz de las ideas

literarias de otro escritor que, desde aquella época de luminosa “coronación” de la escritura, se opuso con razones similares a las de este brasileño a la utilización de la literatura como vehículo de una pedagogía social: Sade. El “divino” Marqués, contemporáneo de la Revolución francesa, es decir, del momento histórico en que las letras ascendieron al poder pastoral de conducción de los espíritus, protestó con encono ante la proclividad de sus colegas novelistas a convertirse en instrumentos didácticos y censores morales de la ascendiente burguesía. Para ello, recurrió a una serie de argumentos, el primero de todos, no ideológico sino estrictamente literario: no se puede mantener el interés del lector si se le ofrece un discurso teñido de preceptos; la finalidad de la literatura es interesar y no instruir; las novelas que atienden más a sus contenidos educativos que a la construcción atractiva de su relato, de su *ficción*, fracasan:

no siempre es haciendo triunfar a la virtud como se logra interesar; que ciertamente hay que tender a ello siempre que se pueda, pero que esta regla, ni en la naturaleza, ni en Aristóteles, es en absoluto esencial en la novela, ni siquiera es la que debe conducir al interés, sino solamente aquella a la cual quisiéramos que todos los hombres se sujetasen para nuestra felicidad; pues, cuando la virtud triunfa, siendo las cosas como deben ser, nuestras lágrimas se secan antes de derramarse; pero si después de las más rudas pruebas, vemos finalmente a la virtud fulminada por el vicio, indefectiblemente nuestras almas se desgarran, y habiéndonos la obra emocionado excesivamente, habiendo, como decía Diderot, *ensangrentado nuestros corazones al revés*, debe indudablemente producir el interés que es el único en asegurar los laureles.¹

Aunque evidentemente la justificación fundamental de la exclusión de la virtud de la literatura que Sade propone en el párrafo anterior es de corte estético, no deja de ser clara una extraña insistencia en afirmar el vicio como medio de producir emoción e interés, eso que el texto llama “ensangrentar inversamente”. Es aquí donde comienza a insinuarse, por debajo de las argumentaciones plenamente artísticas, que el desapego del modelo sacerdotal ortodoxo de una literatura edificante conlleva un proyecto ya no de mero abandono de las intenciones educativas, sino de otro tipo de formación humana que implica una herejía para con dicho sacerdocio

¹ Sade 1970, 45. Las cursivas son suyas.

ortodoxo. La teoría literaria de Sade no renuncia, pues, a la función pastoral de la literatura moderna, simplemente la pervierte, en el sentido de que la aparta del vínculo con la moral establecida y rompe con la subordinación del discurso literario a los poderes institucionales de regulación social. Sade no propone una literatura que enseñe al hombre a comportarse dentro de la sociedad moderna, que establezca un paradigma de conducta regulada y marque una pauta de moralidad inflexible al individuo perteneciente a esa sociedad; lo que Sade propone es una literatura que cuestione los fundamentos que organizan esa conducta social prototípica y muestre sus fisuras y su artificiosidad, su condición de aparato de gobierno de los poderes establecidos. ¿De qué manera? Mediante un retrato de los impulsos más bajos de la naturaleza humana; mediante una descripción cruda y fiel de las conductas subversivas que el corazón humano es capaz de realizar violando las reglas de la moralidad establecida. Así, Sade propone una literatura que se puede clasificar en la categoría que, como veremos más adelante, Fonseca llama “pornografía terrorista”. Es en este mismo orden de cosas que Sade da la siguiente justificación de la utilidad de escribir novelas:

¿Para qué sirven? Hombres hipócritas y perversos; pues sois los únicos en hacer esta ridícula pregunta; sirven para describiros, y para describiros como sois, individuos orgullosos que os queréis sustraer al pincel, porque teméis sus efectos; siendo la novela, si es posible expresarse de esta manera, *el cuadro de las costumbres seculares*, es tan esencial como la historia para el filósofo que pretende conocer el hombre; pues el buril de ésta sólo le pinta cuando se hace ver; y entonces ya no es él; la ambición, el orgullo cubren su frente con una máscara que sólo representa estas dos pasiones, y no el hombre; el pincel de la novela, por el contrario, le sorprende en su interior..., le descubre cuando abandona esta máscara, y el bosquejo, mucho más interesante, es al mismo tiempo mucho más verdadero, he ahí la utilidad de la novela; fríos censores que no la amáis, os parecéis a aquel amputado de ambas piernas que también decía, *¿y por qué se hacen retratos?*²

Dada esta explicación, queda más clara la forma en que Sade se convierte en un herético respecto del paradigma típico del escritor “coronado”. Sin abandonar plenamente su función

² *Ibid.*, 49-50. Las cursivas son suyas.

sacerdotal, reduciéndola tal vez sólo a operar como conciencia crítica pesimista y anárquica del mundo, el Marqués renuncia a ser un vocero de los poderes sociales y opta por delatar las fallas intrínsecas de esa sociedad cuyos vicios retrata. Ahora bien, este sacerdocio herético también tiene un alcance secundario de consecuencias desastrosas para la conservación del orden social moderno: como pide la elaboración de obras en que se escenifique el triunfo de los vicios sobre las virtudes, insinúa y muestra (sino es que cabalmente propone) una serie de vías para realizar la subversión, ofrece alternativas terroristas para eliminar esa sociedad cuyas virtudes destruye. He ahí, pues, el peligro y el escándalo que generaron en su momento (e inclusive hoy aún generan), las ideas literarias de Sade, y, mucho más, la propia ilustración que hizo de ellas en su producción novelística. Así, independientemente de que toda esta teorización literaria de Sade sea tan sólo un aspecto parcial de su concepción filosófica básica³, para los fines de este trabajo basta que

³ Una exposición sintética y global del pensamiento de Sade puede leerse en un texto de Blanchot, "La razón de Sade", incluido en el siguiente libro: Blanchot 1963, 15-63. Según el crítico francés, la filosofía de Sade tiene dos elementos fundamentales: A) Un principio de individualismo absoluto que Blanchot llama "egoísmo integral" y que define del siguiente modo: "Cada quien debe hacer lo que le plazca, nadie tiene otra ley que su placer. Esta moral está fundada sobre el hecho primero de la soledad absoluta. Sade lo ha dicho y repetido en todas las formas: la naturaleza nos hace nacer solos, no existe ninguna especie de relación entre un hombre y otro. La única regla de conducta es, pues, que yo prefiera todo lo que me afecte felizmente, sin tener en cuenta las consecuencias que esa decisión podría acarrear al prójimo. El mayor dolor de los demás cuenta siempre menos que mi placer. Qué importa, si yo debo comprar el más débil regocijo a cambio de un conjunto de desastres, pues el goce me halaga, está en mí, pero el efecto del crimen no me alcanza, está fuera de mí." (*op. cit.*, 19). Y B) Una voluntad de ejercer ese egoísmo integral de forma completa y demente, esto es, practicando la negación y la destrucción absolutas con el efecto de acrecentar la propia soberanía y las energías individuales aniquiladoras: "El hombre integral, que se afirma completamente, es insensible. Ha comenzado por destruirse él mismo, en tanto (*sic*) que hombre, después en tanto (*sic*) que Dios, después en tanto (*sic*) que naturaleza, y así se ha convertido en el único. Ahora todo lo puede, pues la negación en él ha acabado con todo. Para dar cuenta de su formación, Sade recurre a una concepción muy coherente a la cual da el nombre clásico de apatía. La apatía es el espíritu de negación aplicado al hombre que ha decidido ser soberano. Es, de alguna manera, la causa o el principio de la energía. Sade, aparentemente, razona más o menos de esta manera: el individuo actual representa una cierta cantidad de fuerza: la mayor parte del tiempo dispersa sus fuerzas alienándolas en beneficio de los simulacros que se llaman los otros, Dios, el ideal; por esta dispersión, comete el error de agotar sus posibilidades desperdiçiéndolas, pero aún más de fundar su conducta sobre la debilidad, pues si se gasta por los demás, es porque cree en la necesidad de apoyarse en ellos. Desfallecimiento fatal: se debilita gastando sus fuerzas vanamente y él gasta sus fuerzas porque se cree débil. Pero el hombre verdadero sabe que está solo y lo acepta; todo lo que en él, herencia de 17 siglos de cobardía, se relaciona con otros, lo niega: por ejemplo, la piedad, la gratitud, el amor, son sentimientos que él se propone destruir: al destruirlos, recupera toda la fuerza que le hubiera sido necesaria consagrar a esos impulsos debilitantes y, lo que es más importante, saca de ese trabajo de destrucción el comienzo de una verdadera energía" (*ibid.*, 56-57). Esperamos que toda esta extensa nota sirva para esclarecer cómo, en Sade, esas ideas literarias de tan importante incidencia histórico-social, tienen respaldo teórico no sólo en el plano de la subversión política contra la sociedad moderna, sino también, más ampliamente, en esta ontología del mal y del crimen que fundamenta el pensamiento del Marqués.

conservemos en mente esta posición “sádica” de no-colaboracionismo con los poderes ni con las conductas instituidas, al tiempo que de sugerencia de vías subversivas de abolición del pacto social, pues en Fonseca vamos a encontrar una actitud parecida.

De los textos que conozco de este escritor brasileño, el cuento titulado “Intestino grueso” es el que más claramente funciona como una “poética” del autor y el que mejor nos permitirá comprender esta concepción, similar a la de Sade, del escritor como sacerdote perverso. El cuento está estructurado como una conversación entre un periodista y un escritor. Como es común en muchas obras de Fonseca, el personaje protagonista es justamente un literato que funciona como intermediario y emisor de sus propias ideas. En el texto, Fonseca elabora su concepto de la escritura como una “pornografía terrorista”⁴ y da precisamente como ejemplo de ella las obras del Marqués. Se trata de una pornografía que supera lo meramente erótico, pues “tiene un código anafrodisíaco, en el que el sexo no tiene ni glamour, ni lógica, ni normalidad, apenas fuerza”⁵, y acaba conformando “libros en que no existen árboles, flores, pájaros, montañas, ríos o animales, sino naturaleza humana”. En este sentido, dicha pornografía permite que “todos los artistas desexcomulgen el cuerpo, investiguen de la manera que sólo nosotros sabemos hacer, al contrario de los científicos, las todavía secretas y oscuras relaciones entre el cuerpo y la mente, analicen el funcionamiento del animal en todas sus interacciones”. Ahora bien,

⁴ Aunque Fonseca nunca teoriza ni define con exactitud o univocidad normativas su vinculación con el fenómeno del terrorismo, es pertinente señalar aquí que su formulación literaria de dicho concepto tiene un correlato político fijo del que extrae sus rasgos por la vía de la extrapolación: nos referimos a la noción de terrorismo revolucionario, según la entendía Lenin y tal como aparece formulada en un solvente diccionario de política: “El terrorismo es la estrategia a la que recurren grupos de intelectuales *separados* de las masas, en las que en realidad no confían y a las que no están ligados orgánicamente, de modo que su acción termina por caracterizarse por una desconfianza en la insurrección, debido a que no existen las condiciones necesarias para desencadenarla”(Luigi Bonanti, “Terrorismo político”, en: Bobbio 1976, vol. II, p. 1616).

⁵ Como carezco de la única traducción que, hasta donde sé, existe del libro que incluye este cuento (*Feliz año nuevo*, editado por Alfaguara), utilizo aquí la versión al español que, a partir de la edición brasileña (Fonseca 1975, 135-144), realizó, para los fines expresos de este trabajo, Alicia Rosas, a quien agradezco afectuosamente su ayuda. En adelante, salvo cuando por intercalación de citas de otras obras la inteligencia de este discurso lo requiera, no haré mención explícita, en el aparato crítico, de las páginas de la edición brasileña de donde provienen los extractos de “Intestino grueso” que citaré: me parece ocioso hacer coincidir su versión en español con la paginación exacta de su original en portugués.

¿en qué sentido esta indagación escatológica puede convertirse en una fuerza social subversiva? El personaje del cuento lo señala tácitamente en lo siguiente: "Hay personas que aceptan la pornografía en cualquier parte, hasta, o principalmente, dentro de su vida privada, pero nunca en el arte. Piensan, como Horacio, que el arte debe ser dulce y útil. Al atribuir al arte una función moralizadora o, por lo menos, entretenedora, esa gente acaba por justificar el poder que impone la censura apoyado sobre razones de seguridad o bienestar público". A partir de esto puede inferirse que la predilección de Fonseca, canalizada a través de su escritor ficticio, por un registro literario similar al de Sade cumple una función, también parecida a la del Marqués, de oponerse a los estatutos de moralidad y conservación social que el aparato institucional trata de difundir a través de un arte utilizado como vehículo de legitimación. Esto se confirma cuando leemos en el cuento que "para muchas personas sería aconsejable la lectura de libros pornográficos, por los mismos motivos catárticos que llevaban a Aristóteles a invitar a los atenienses al teatro". Si bien, con esto último también podemos observar una diferencia fundamental con respecto a Sade: el terrorismo de Fonseca no implica necesariamente que la literatura subversiva se convierta en instrumento de la anarquía absoluta: con mucho cinismo, el brasileño deja entrever que puede también constituir el paliativo, tranquilizante o catalizador pasional de los instintos escatológicos y destructivos del individuo contemporáneo. Es por ello que su concepción del terror literario no es tan aniquiladora como la de Sade: no se trata ya de nulificar la modernidad desde sus comienzos mediante una encarnizada lucha contra los valores de la burguesía apenas triunfante (el puritanismo moral, sobre todo); se trata más bien de confrontar al lector con el aspecto restrictivo y añejado de esos valores, que aún tratan de imponer su yugo a pesar de que se hallan en franca decadencia; o bien, visto desde otro ángulo, se trata ahora de ofrecer al lector una vía alternativa de realización personal, de liberación individualista de todas aquellas inquietudes e instintos

que la modernidad y su ética de la responsabilidad absoluta imponen a la persona. Inclusive, volviendo un poco al asunto del espíritu de destrucción sádica y concediéndole una cierta participación de él a Fonseca, el escritor brasileño vislumbra una cierta utilidad social en este destape de lo pornográfico en pleno centro de la sociedad tecnológica, ya de por sí tan relajada en cuanto a imperativos éticos y tan vacía en cuanto a existencia de conciencias emprendedoras y ajenas a la molicie; y lo hace no sin un toque macabro y cínico que muestra cómo, en esta posmodernidad nuestra, la relajación de las conductas da pie no sólo al confort moral y al hedonismo pleno, sino también al ejercicio del salvajismo impune:

“Usted dice por teléfono el lema: adopte un árbol y mate un niño. ¿Eso significa que usted odia a la humanidad?”

“Mi slogan podría ser también, adopte un animal salvaje y mate un hombre, no por odio, sino, al contrario, por amor a mis semejantes. Desde hace algún tiempo tengo miedo de que los seres humanos se transformen, primero en devoradores de insectos y después en insectos devoradores. En otras palabras, hay gente demás, o habrá demasiada gente en el mundo dentro de poco que dependa excesivamente de la tecnología y tenga una necesidad de regimentalización parecida a la organización de hormiguero. Va a llegar el día en que la mejor herencia que los padres podrán dejar a sus hijos será el propio cuerpo, para que los hijos lo coman. Por otro lado, ha llegado el momento de hacernos, nosotros, los artistas y escritores, un gran movimiento cultural y religioso universal, en función del hábito de alimentarnos también con la carne de nuestros muertos. Jesús, Alá, Mahoma, Moisés, han sido envueltos en la campaña. Se está cometiendo un terrible desperdicio de proteínas. Swift y otros dijeron algo parecido, pero en son de sátira. Lo que yo propongo es una nueva religión superantropocéntrica. El canibalismo místico.”

En suma, entonces, hay tanto coincidencias como disidencias entre las posturas estéticas de Sade y Fonseca. Mientras que el primero reacciona violentamente contra la modernidad recién triunfante y, dentro de su propia lógica histórico-cultural, pugna por eliminar de cuajo y con absoluta pasión criminal todo el modelo social de la burguesía dieciochesca y de su literatura moralizante al servicio de los poderes, Fonseca, hombre de la posmodernidad, opta por una destrucción menos rabiosa de ese compromiso literario con la legitimación de lo social y tal vez más viable como proyecto contemporáneo. Aunque en ambos escritores hay una similar tendencia

de perversión de la labor pastoral del artista, la herejía de Sade, tan radical y destructiva, parece menos factible para nosotros, hombres que, por situación histórica, no podemos compartir un odio tan acerbo hacia la disciplinación moral que la sociedad burguesa impone porque dicho aparato tiempo ha que no tiene una vigencia totalitaria. Por el contrario, la desviación de Fonseca resulta mucho más atractiva para el individuo contemporáneo que, al menos en literatura, no entra en la lógica posmoderna por excelencia (la del consumo de entretenimiento ligero y libros de tipo *light*) ni en la del nuevo pacto social de tecnología y operatividad al servicio del hedonismo pleno, y prefiere una alternativa cínica y medianamente subversiva de realización de ese individualismo actual, ya bastante desligado de compromisos pero igualmente propenso a caer en la banalidad y en la aceptación pasiva del paradigma ético de laxitud sin fronteras y disfrute de los beneficios del capitalismo tardío de nuestras sociedades. Simplificando ampliamente, tanto en Sade como en Fonseca hay una propuesta heterodoxa que comparte el afán de no hacer del arte un espacio sometido a las prescripciones de lo social, ya se trate de fuerzas autoritarias empeñadas en volver la literatura un vehículo de conductas disciplinarias, ya se trate de fuerzas enfocadas a hacer de la escritura artística un satisfactor efímero, desechable y eficaz de necesidades estéticas superfluas; así como también la intención de no eliminar del panorama de los intereses del escritor la misión plenamente moderna de ejercer un magisterio o un sacerdocio, sino de evitar que ese magisterio sea un instrumento directo del *stablishment* social. Las diferencias entre ambos novelistas son, podemos aventurarlo, diferencias de grado motivadas por el contexto histórico de emergencia de su obra: la época de Sade exigía una herejía tan violenta como para solicitar la aniquilación absoluta del esquema social moderno en razón de que ese esquema tenía un poder ideológico y cultural de operación cuya intensidad era aún creciente y cuya vigencia era muy sólida (és por ello que, en este orden de cosas, Sade sólo puede destruir los mecanismos de legitimación modernos

mediante un ataque de terror puro a sus fundamentos); mientras tanto, en el momento histórico de Fonseca, la modernidad no es ya el paradigma hegemónico, sino un escenario en ruinas donde un nuevo modelo cultural, mucho más plural y menos autoritario, comienza a gestar una serie de paradigmas éticos y estéticos relativos que se afianzan sobre un pacto social que ya no se basa ni en los grandes aparatos institucionales de control ni en los grandes relatos ideológicos de sujeción política del individuo en aras de la comunidad. Es por ello que Fonseca puede atacar los residuos de cultura moderna aún presentes en la época actual, ya no desde la posición absoluta del subversivo que se enfrenta ante el todo, sino desde dentro de uno de esos paradigmas individualistas que la posmodernidad acoge en el seno de su nuevo pacto social operativo: un paradigma ciertamente armado con base en la noción de "pornografía terrorista", pero sin la connotación de anarquía absoluta y sabotaje de una totalidad social que este concepto tendría en el contexto dieciochesco de Sade, sino más bien con la intención de sintonizar lúdicamente con la ideología posmoderna del hedonismo a ultranza, mostrando los aspectos en que ésta constituye un ataque a la moralidad moderna.

3.2 La realización posmoderna de la herejía

En este momento ya es más fácil aventurar esa localización que solicitábamos de Fonseca en el panorama doble de los contextos culturales moderno y posmoderno. Escritor de la posmodernidad, el brasileño no se aboca a pesar de ello a satisfacer las exigencias mercantiles ni operacionales que cumple el grueso de la actual literatura: ser banal, ligera y entretenida. Tampoco se aviene a renunciar, como escritor, a una de las características definitorias del intelectual moderno: ser una conciencia crítica de lo social, ser una especie de guía comunitario. Pero esto último tampoco quiere decir que reaccione contra la condición histórica en que vive: a

pesar de que no evita la misión sacerdotal, no la ejerce en un sentido estricto, antes bien, la aprovecha irónicamente para volver su obra escenario acerbo de operación del hedonismo cultural contemporáneo llevado al extremo del cinismo. En esto comparte con Sade el empeño de hacer un retrato de las costumbres seculares bajo la óptica de lo vicioso y el de evitar todo proselitismo a favor del *stablishment* social. En resumidas cuentas, no es posible situar a Fonseca en la categoría de la posmodernidad canónica, como en general no es posible ubicar a ningún artista que valga la pena en ningún casillero conceptual generalizante. Más fructífero resulta exponer algunos de los modos en que su obra funciona como escenario de esas tendencias estéticas.

No es raro que los protagonistas de los cuentos y novelas de Fonseca sean escritores o artistas cuya personalidad revela en sus rasgos una predilección por esa “pornografía terrorista” y ese hedonismo macabro y cínico sobre el que teoriza el personaje de “Intestino grueso”. Un caso señero de esto podemos encontrarlo en otro cuento, titulado “Pierrot de la caverna”. Su protagonista es un literato que, en el transcurso de la narración (construida como el monólogo que este personaje dicta a una grabadora portátil), se envuelve en una relación erótica con una niña de doce años y justifica ante sí mismo su paidofilia. Con un estupendo humor negro, el escritor va complementando sus argumentaciones a favor de su predilección sexual con comentarios cáusticos sobre la literatura universal y las costumbres de los escritores, mismos que le funcionan como justificaciones de su preferencia infantil:

El arte está lleno de chiquillas volviéndose hacia hombres maduros, la de Malle, la de Nabokov, la de Kierkegaard, la de Dostoyevski. Dostoyevski sedujo a una chiquilla de menos de doce años y se lo contó a Turgueniev, que no le hizo mayor caso. Su culpa está proyectada en el Svidrigailov de *Crimen y castigo*, y en el Stavrogin, de *Los demonios*, ambos paidófilos violadores. Escena del *Diario de un seductor*: la chiquilla baja del coche y deja ver un trocito de pierna, y yo, Kierkegaard, me enamoro avasalladoramente. Orden y Progreso.⁶

⁶ Fonseca 1979, 19

Al mismo tiempo que el escritor va cediendo conforme avanza el cuento a su extraña inclinación por la niña y al mismo tiempo que va justificando esta extraña pasión con irónicos apoyos bibliográficos, Fonseca tiene la astucia sarcástica de hacer que su personaje se preocupe por su propia labor literaria y haga consideraciones como la siguiente, en la cual podemos ver una muy herética y cínica afirmación de la inutilidad de ser un escritor comprometido con lo social (al modo del paradigma sacerdotal moderno) si lo único que importa es practicar un erotismo compulsivo:

Mi prestigio de escritor y mis pretensiones exigen que la novela sea una alegoría sobre la ambición, la soberbia, la impiedad. Ahora pregunto: ¿para quién armo yo todo ese fingimiento de seriedad y hondura? ¿Para mis contemporáneos? Los desprecio a todos. No tengo ni un amigo, y sólo veo a los conocidos. La última vez que hablé personalmente con mis editores fue hace ya tres años. Me comunico con ellos por carta. Mis únicos contactos personales frecuentes son con las mujeres con quienes mantengo relaciones amorosas. Pero tampoco armo para ellas mi red de mentiras, hipérbolos y subterfugios. No es su admiración lo que deseo. Deseo, compulsivamente, a todas las que cruzan ante mí, y racionalizo este impulso: una porque es bonita, otra simpática, otra porque es poetisa, la otra es buena y decente, la otra es la madre de la chiquilla a quien amo, etcétera. ¿Qué es lo que he hecho en estos tres meses? Comí, dormí, leí algún libro, vi la televisión, fui al cine, me lié con tres mujeres, cosas que no interesan a nadie, ni siquiera a mí, y, sin embargo, aquí estoy, contándole todo a este trasto electrónico, cuadrado, movido por pilas. Pero jamás sería capaz de escribir sobre todo esto. Escribiré sobre la creación del desierto del Amazonas por las manos predatorias del hombre, sobre el terror atómico, sobre las injusticias sociales y económicas. Pero el papel habrá de esperar esas trascendentales verdades un poco más.⁷

Es así como Fonseca hace, dentro de su propia obra, un retrato del escritor como esta especie de sacerdote perverso posmoderno. Mediante una cierta técnica de puesta en abismo, Fonseca crea personajes escritores precisamente para poder poner en acción su concepción del arte como "pomografía terrorista" y para conseguir ilustrar este fenómeno posmoderno de convivencia, en una sola personalidad, de las más variadas y contrastantes tendencias intelectuales e instintivas.

Otro ejemplo, aunque distinto, de lo mismo, lo encontramos en el protagonista de la novela *Grandes emociones y pensamientos imperfectos*, un cineasta empeñado en hacer una película a

⁷ *Ibid.*, 23-24

partir de *Caballería roja*, el libro de cuentos del escritor ruso Isaak Babel. En este caso, lo que queremos brevemente señalar es cómo, en este personaje, convive el empeño artístico de hacer una obra estéticamente sólida con una conciencia muy clara del provechoso mercantilismo a que el arte se ve sometido actualmente. A propósito de la cultura de masas el cineasta dice:

Refleja y expresa valores morales y estéticos de la mayoría, influyendo a su vez en ideas, sentimientos y conductas de esas mismas personas, en una circularidad corrupta. Evidentemente los empresarios de la cultura de masas piensan sólo en el lucro. ¿Pero no es esa la mejor manera de producir cualquier cosa? ¿Papas, computadoras, cerveza, libros? ¿Y quién no piensa en el lucro? ¿Qué artista, pensador, científico, no piensa en alguna forma de lucro al ejercer su actividad? La producción de bienes culturales, modernamente, al dejar de ser una actividad condenada a la catarsis o al diletantismo, no se convirtió necesariamente en una cosa despreciable. El artista es un profesional como cualquier otro.⁸

Como estos dos ejemplos parciales de la manera en que Fonseca da cuerpo a la imagen del escritor como un sacerdote herético y como un representante subversivo del hedonismo posmoderno podríamos citar otros, además del del escritor paidófilo y del del cineasta mercenario. Pero nos parece más útil hacer una caracterización más amplia de otro personaje de Fonseca que nos parece prototípico de lo que queremos ilustrar: se trata de Gustavo Flavio, protagonista de la novela de la que esta tesis se ocupará dentro de poco, *Pasado negro*.

En este personaje, el escritor brasileño hace el retrato más rico y elaborado que conozco de su paradigma de escritor pornógrafo y terrorista. Desde el mismo nombre que le asigna existe ya una gran ironía en la caracterización: mientras Gustave Flaubert es considerado en la tradición literaria como uno de los más fieles, constantes y abnegados practicantes de la Literatura (con mayúsculas); como uno de los más preclaros artistas que haya estado al servicio de las musas (recuérdese la obsesividad con que buscaba las palabras precisas y los años que le llevó componer una novela como *Madame Bovary*); mientras eso sucede con Flaubert, Gustavo Flavio, contrahechura posmoderna suya, es un absoluto mercenario de la escritura. Se trata de un sibarita

⁸ Fonseca 1988, 24

cuyos afanes vitales básicos son los placeres de la cama y de la mesa y que, para poder disfrutar de ellos, opta por explotar su talento narrativo y convertirse en un novelista de éxito, un malabarista intelectual que friamente calcula las posibilidades mercantiles de sus textos y usa como criterio de creación artística el interés morboso que puede suscitar su obra en los lectores de nuestras sociedades actuales. Y, como precisamente el interés vicioso es algo que se consigue retratando las “costumbres seculares” desde la perspectiva de las pasiones desenfrenadas y las tendencias más ocultas y poderosas del corazón humano, Flavio escribe sus obras apegándose a la poética de la pornografía terrorista, una de cuyas funciones (recordemos “Intestino grueso”) es precisamente operar como elemento catártico para los individuos constreñidos por el pacto social. Todas estas dimensiones de Gustavo Flavio podremos verlas detalladamente en el desglose que sigue.

Por lo que toca a su condición de vividor y de hedonista, el personaje confiesa que fue su propio terror a los dispositivos de regulación social lo que lo llevó a volverse un “apático” (en un moderado sentido “sádico” del término), que fue su propia experiencia vital la que, al confrontarlo con los poderes disciplinarios de la sociedad (en la segunda parte de la novela nos enteramos de que el “Pasado negro” de Flavio es un incidente criminal que lo obliga a desaparecer de la vida pública y a cambiar su nombre original, Iván Canabrava, por el seudónimo flaubertiano), lo llevó a la conclusión de que el hedonismo personal y el egoísmo sibarítico eran la verdadera opción vital para él:

Durante los años en que estuve encarcelado, después de huir del manicomio (podrán decir que fui yo mismo quien se encerró en un clabozo, lo que no deja de ser verdad, pero yo no tenía más alternativa que esconderme como un animal herido y acosado) empecé a despreciar a la humanidad en general y a los poderosos en particular.

Le pedí a Minolta que me trajera libros sobre cómo sería (¿o será?) el fin del mundo provocado por una guerra nuclear. Me gustaba imaginar la catástrofe, los quemados, que serían diezmados inmediatamente; los heridos, que agonizarían sin asistencia médica; los expuestos a la radiación, que perecerían poco a poco, y los que morirían de hambre y sed, y de frío y de locura, antes incluso de que la radiación hiciera efecto... Estaba yo empezando a enloquecer cuando Minolta me salvó. La especie humana quizá siga teniendo sus días contados, pero la

locura no ronda ya mi puerta. No quiero seguir pensando morbosamente en hecatombes. Mientras llega el fin, y para evitar que llegue, el hombre tiene que amar. Fue eso lo que Minolta me enseñó. Y esa esperanza me fue transmitida en la cama, jodiendo, y en la mesa, comiendo. La única manera que realmente tiene el hombre de sobrevivir es gustando cada vez más del placer de vivir. Esta es una perspectiva de salvación tan obvia que incluso llega a parecer una estupidez absoluta.⁹

Esta larga confesión del personaje es fundamental para conocer la genealogía de su idiosincracia y para comprender, a través de ella, la justificación de su cinismo y su gusto por la molicie: se trata de un individuo que opta por el muy posmoderno estilo de vida del hedonismo absoluto en virtud de su repelencia y de su asfixia personal en el contexto de las exigencias y los instrumentos de la modernidad: la responsabilidad jurídica, el culto a la humanidad, el autoritarismo impositivo.

A partir de esta postura vital es posible entender más cabalmente, entonces, por qué Gustavo Flavio se vuelve un mercenario de la pluma y no se inmuta ni siente ningún escrúpulo moral ni por el hecho de ejercer profesionalmente una perversión de la heroica actividad artística moderna, ni por el de hacer proselitismo a su placentera misantropía. Así pues, en lo respectivo a la relación de Gustavo Flavio con el arte literario, podemos encontrar en *Pasado negro* todo un ataque cáustico a la literatura del compromiso social, así como también una recurrente y acerba desmiraculización del supuestamente genial ejercicio de las letras que han hecho los grandes literatos en la modernidad.

Ejemplos de esto los hallamos en hechos como el siguiente: abundan en la obra comentarios personales de Flavio sobre la literatura y el arte de escribir, y en casi todos ellos es posible identificar una sarcástica deslegitimación del aura de seriedad que tradicionalmente suele decorarlos. Al comienzo de la novela, el personaje relata una de sus pesadillas: ve a Tolstoi diciéndole lo siguiente: “Para escribir *Guerra y paz* hice este gesto doscientas mil veces’, y tiende la mano, descarnada y blanca como la cera de una vela... y hace el movimiento de mojar una

⁹ Fonseca 1985, 171

pluma en un tintero.”¹⁰ La reacción de Flavio ante esta imagen es sentirse aterrado ante la tortura física que implica el acto de escribir, sensación que se convierte finalmente en “la certeza de que no conseguiré extender la mano centenares de miles de veces para mojar aquella pluma en el tintero y llenar páginas vacías de letras y palabras y frases y párrafos. Entonces, se apodera de mi la convicción de que moriré antes de realizar ese esfuerzo sobrehumano.”¹¹ Pero el perezoso Flavio, usuario de una cómoda computadora, no deja las cosas en una mera burla de los esfuerzos físicos que implica escribir a la manera rústica, sino que también se mofa tácitamente de los esfuerzos mentales del escritor tradicional cuando defiende con cinismo las virtudes de su procesador de palabras:

Para escribir *Muerte y deporte (Agonía como esencia)*, llené mi ordenador con millares de datos, todo lo que iba leyendo en los libros de los otros, que a su vez habían leído aquello en los libros de los otros, etc., *ad nauseam*. El ordenador archivó aquella brutal masa de datos en los órdenes innumerables que me interesaban y, a la hora de escribir, me bastó con apretar una o dos teclas para, en un segundo, disponer de la información que precisaba en el momento exacto. *Muerte y deporte* no pasa de ser una inmensa colcha hecha con millares de retazos viejos que, juntos y bien cosidos, parecen una cosa original.¹²

Pero no solamente el arte de escribir se ve cínicamente puesto en ridículo por Gustavo Flavio con estas argumentaciones sobre el provecho que rinde la tecnología a la posmodernidad y sobre la facilidad operativa con que las cosas se gestan actualmente (de un modo casi anónimo, reciclando los discursos de otros y creando un pastiche pseudo-original), sino que también las más estimadas producciones literarias de ese arte narrativo son puestas en entredicho por el personaje de Fonseca: en cierto momento, Flavio hace una reflexión sobre el modo de escribir novelas en la que cita los comienzos de muchas de las grandes obras narrativas de la modernidad, tanto del siglo XIX como de la primera mitad del XX (entre otras: *Victoria*, de Conrad; *Recuerdos de la casa de los muertos*, de Dostoyevski; *Las almas muertas*, de Gogol; *Luz de agosto*, de Faulkner;

¹⁰ *Ibid.*, 7

¹¹ *Id.*

¹² *Op. cit.*, 116.

La conciencia de Zeno, de Svevo; *Por el camino de Swann*, de Proust; etc.) A partir de este recuento, el personaje llega a la conclusión de que todo lector sensato no se comprometería en la lectura de estas supuestas grandes obras puesto que sus comienzos son de lo más insulso y tedioso que existe. Así, el comentario más cáustico de Flavio le corresponde a uno de los monstruos sagrados de las letras europeas:

“Vamos a narrar la vida de Hans Castorp --no por él, a quien conocerá en breve el lector como un joven simple, aunque simpático, sino por amor a esta historia, que nos parece en alto grado digna de ser narrada--.” Así empieza Mann *La montaña mágica*. ¿Puede existir para un libro inicio más tonto que éste, en el que el autor admite que Hans, el protagonista, es un hombre aburrido y, pese a todo, el autor quiere contar su historia por amor a su compulsión charlatana?¹³

Ridiculizando y reduciendo la poética y el estilo de Mann a una mera “compulsión charlatana”, el personaje llega a la siguiente conclusión, aún más cínica y ácida que las burlas previas: si hasta los infernales fárragos de Proust, Mann y Dostoyevsky fueron leídos, obras macabras y emocionantes como las de él no deben preocuparse por su legitimación (“La verdad es que jamás dejó de ser leído libro alguno por falta de un inicio intrigante”¹⁴).

Y la parodia de los grandes relatos continúa: es ahora Fonseca el encargado de realizarla: inteligentemente, coloca dentro de *Pasado negro* un capítulo, el tercero, titulado “El refugio del pico del gavián”, que funciona como gran humorada intertextual respecto del modelo literario sobre el que está construido, esto es, ni más ni menos que la mentada *Montaña mágica*. Recordemos sucintamente el asunto de la novela de Mann y sus intenciones históricas. Según confiesa su autor en el prólogo, la historia de Hans Castorp trata de ser un ejemplo concreto de las transformaciones históricas y culturales tan drásticas que experimentó el occidente europeo en los inicios del siglo XX, más específicamente, con el desastre de la primera gran guerra. Por ello, Mann da a su *Montaña* un tono legendario: “la extrema antigüedad de nuestra historia proviene

¹³ *Ibid.*, 170. El subrayado es mío.

¹⁴ *Ibid.*, 171

de que se desarrolla antes de cierto cambio y de cierto límite que han trastornado profundamente la Vida y la Conciencia...¹⁵. La obra, en consecuencia, pretende ser un monumento en el que se retrata el ocaso de la modernidad burguesa clásica con el fin de preservarla, cuando menos en forma de literatura, del impacto destructivo que recibió a partir de 1914. Para lograr este épico propósito de conservación de toda una cultura, Mann escribe un libro inmenso donde todo el saber europeo moderno es puesto en escena por medio de una serie de tuberculosos confinados en un albergue de los Alpes suizos y que funcionan como emisores de ese saber. Recordemos entonces, en segunda instancia, que la novela abunda en digresiones sobre la legitimidad social de la cultura (gran tema de la modernidad) disfrazadas de conversaciones de sobremesa o charlas de café y que es en el personaje del viejo humanista Settembrini (cuyo apellido, de resonancias otoñales, lo vuelven representante de una modernidad igualmente septembrina) donde Mann condensa la ya bastante golpeada y desacreditada ideología legitimadora del humanismo pedagógico y progresista:

Settembrini defendía siempre la palabra, la blandía, la hacía triunfar. Se manifestó como guardián del genio literario, glorificó la historia de las letras, a partir del instante en que por primera vez un hombre, para dar perdurabilidad a su saber y a su manera de sentir, había trazado algunas palabras sobre una piedra. Habló del dios egipcio Thot, que no había sido más que uno con el Hermes Trismegisto del helenismo, y que era el inventor de la escritura, como protector de las bibliotecas y el animador de todos los esfuerzos del espíritu... Ese dios, nacido en Egipto, había sido, sin duda, un político, y desempeñado, en grande, el mismo papel que Brunetto Latini, que había educado a los florentinos y les había enseñado el arte de la palabra, lo mismo que el de gobernar la República según las reglas de la política.¹⁶

Una vez contemplada esta caracterización de Settembrini como legitimador del gran relato cultural moderno, veamos, ya para concluir esta revisión de *Pasado negro*, el modo en que Fonseca se pitorrea de esa legitimación en su parodia de *La montaña mágica* cuando hace a sus

¹⁵ Mann 1924, 11

¹⁶ *Ibid.*, 734.

personajes decir cosas como las afirmadas por Flavio y Orión Pacheco, un virtuoso violinista, en el siguiente diálogo:

--Un escritor tiene que estar siempre trabajando, ¿eh?-- dijo Orión, el maestro, sentándose a mi lado.

Durante el viaje en el tractor, Orión, después de presentarse, me había preguntado mi profesión. Quise inventar una pero no se me ocurrió nada y acabé diciéndole que era escritor.

--Viendo el mundo a su alrededor, metiendo la nariz en las cosas (sin querer ofender), apropiándose del alma de las personas como un ave de rapiña metafísica (sin querer ofender), escribiendo libros que nadie lee...

--*Words are, of course, the most powerful drug used by man kind*-- dije.

--¿De quién es eso?-- preguntó el maestro...

--Kipling-- dije.

--Entonces el escritor es una especie de traficante de drogas.¹⁷

Así, con esta más que obvia burla hecha a las funciones sociales del escritor --convertido, de un líder cultural moderno, en un traficante posmoderno de placeres artificiales y “nocivos”, es decir, en un negociante de entretenimiento ilegal-- Fonseca demuestra una vez más en esta novela, con su cinismo característico, cómo su posición ante la literatura, nos atrevemos a suponerlo o sugerirlo, es en cierta forma la misma que la de su propio personaje Flavio (especie de *alter ego* llevado al extremo de la desvergüenza): abanderar un ejercicio de las letras que ni se compromete con legitimaciones anacrónicas de lo social al estilo moderno, ni cae obtusamente en el imperativo de proporcionar entretenimiento inofensivo (el escritor no trafica dulces, o juguetes, trafica drogas, o al menos eso sugiere la distorsión que hace el violinista del sentido de la frase de Kipling); antes bien, que se esfuerza por hacer del arte un espacio de escenificación de las conductas subversivas, mórbidas e intrigantes de la sociedad y que, a través de esta carnada, consigue infundir en el lector algo más que el mero disfrute efímero de un producto divertido, algo que lo hace caer en el riesgo de contagiarse de la atmósfera de lo que lee y adquirir una conciencia lúcida de su propio hedonismo y de su propia situación social con el fin de, en el mejor

¹⁷ Fonseca 1985, 107.

de los casos, hacerse partidario de esta idiosincracia de egoísmo desfachatado, en vez de asumir el individualismo contemporáneo de un modo parcial y ejercerlo con una serie de limitantes que la sociedad posmoderna, a pesar de todo su destape, sigue generando como forma de aparentar que ese individualismo no es verdaderamente amoral. Concluamos todo esto, pues, de la manera más consecuente, con estas palabras de Gustavo Flavio: "El escritor debe ser esencialmente un subversivo, y su lenguaje no puede ser ni el lenguaje mistificador del político (y del educador), ni el represivo del gobernante. Nuestro lenguaje debe ser el del no-conformismo, el de la no-falsedad, el de la no-opresión... El escritor tiene que ser escéptico. Tiene que estar en contra de la moral y las buenas costumbres."¹⁸

¹⁸ *Ibid.*, 97.

4. El héroe modular en *Pasado negro*

4.1 La condición del héroe

En el capítulo precedente pudimos ver que Rubem Fonseca no es en modo alguno un escritor que se apegue al paradigma moderno del novelista. Considerándolo incluso bajo la óptica de ese modelo estético podríamos verlo como un heterodoxo o, mejor aún, un subversivo, pues su discurso narrativo pretende y consigue desacreditar de una manera violenta, cínica y burlesca muchas de las funciones y presupuestos del quehacer novelístico de la modernidad. Es evidente que Fonseca no pretende hacer literatura edificante en ningún sentido, ni en el referente a la emancipación social mediante el saber o la praxis de la escritura, esto es, elaborando un metarrelato legitimador de lo social de orden "positivista", ni tampoco a través del ejercicio de una especulación filosófica cuyo objetivo sería convertir sus obras en baluartes o almacenes enciclopédicos de un saber que respalda intelectualmente a la sociedad. Como afirmamos entonces, Fonseca encarna, en la posmodernidad, la figura del sacerdote laico desviado, ese rol que en plena época de las luces le tocó desempeñar al marqués de Sade. También pudimos ver en el capítulo pasado que Fonseca suele practicar este tipo de pomografía terrorista haciendo uso de personajes literarios que son ellos mismos escritores, cosa que refuerza y potencia su visión desfachatada y su crítica ácida de la respetabilidad de los valores y las instituciones modernas, de tal manera que es aprovechando como vehículo de su mensaje devastador a miembros del gremio intelectual que en la modernidad funcionaron como conciencias o guías de lo social --los escritores--, como el novelista brasileño vuelve más efectivas sus prédicas en contra de una cultura moribunda cuyo fin histórico contribuye a propiciar. Y colabora en esa propiciación en dos frentes: por un lado, como ya vimos, aboga por una desacralización de la función social de la literatura: si en la modernidad el escritor justificaba su función con el argumento de su papel

testimonial y conductor respecto de la realidad social, Fonseca promueve, desde la literatura misma, la imagen de un escritor que no tiene compromiso alguno con la comunidad y legitima su trabajo con argumentos anárquicos de difusión de ideas subversivas a propósito de cómo destruir el lazo social moderno (deslegitimación sarcástica de los valores de responsabilidad y sacrificio del individuo en aras de los demás), y también con la idea de que el propósito del arte es entretener, y entretener de la manera más intensa y simple posible: exhibiendo atrocidades instintivas a un público socialmente reprimido y ávido de ellas, dispuesto a dar dinero para leerlas y dispuesto con ello a garantizar la supervivencia y la inclusión del escritor en el ámbito social de un modo llanamente mercantil: "la necesidad de dinero es gran propiciadora de las artes"¹, dice Gustavo Flavio al inicio de *Pasado negro*.

Pero las cosas no se quedan ahí. No es solamente mediante la construcción de una figura perversa del escritor comprometido como Fonseca desacredita o ataca a la modernidad. En segunda instancia, al hacer de esta clase de escritores protagonistas de algunas de sus obras, consigue trazar un perfil humano posmoderno que excede la mera definición de la figura del artista y entra en el terreno del trazo psicológico de una persona cabal. Así, en una novela como la que aquí analizamos, las peripecias de Gustavo Flavio permiten descubrir en él no sólo a un representante enmascarado del nuevo perfil cínico del escritor posmoderno, sino a una creatura en la que se manifiestan las características psíquicas y las tendencias éticas de ese modelo antropológico propio de la posmodernidad que, siguiendo a Alvin Toffler, hemos llamado "hombre modular". El héroe de Fonseca, entonces, ilustra también las actitudes culturales de un nuevo modelo de hombre ya desligado de las sujeciones institucionales y disciplinarias de la sociedad moderna; y la historia de ese héroe narrada por sí mismo se convierte en un instrumento más de deslegitimación de los axiomas culturales de esa modernidad moribunda por la que

¹ Fonseca 1985, 8.

Fonseca pasea sarcástica y alegremente a su desinhibido, procaz y, en general, venturoso personaje. No se trata nada más de practicar el sabotaje o el terrorismo desde la plataforma de cierta teoría estética y su praxis literaria desde dentro de la ficción, sino también, complementariamente, mediante el relato pormenorizado de la acción cotidiana y la descripción de la mentalidad individualista a ultranza de un personaje que vive en el registro posmoderno de la modularidad, el hedonismo y el narcisismo, esas tecnologías de autosujeción que le permiten al hombre contemporáneo desempeñarse efectivamente en un mundo donde las estructuras institucionales o comunitarias de control están en quiebra. Ocurre aquí algo similar a lo que cínicamente trataba de “demostrar” el marqués de Sade con sus novelas *Justina, o las desventuras de la virtud* y *Julieta, o el vicio bien recompensado*: que las circunstancias mundanas son independientes de la mala o buena ventura de quienes las viven. Los mismos sucesos pueden ocurrirles a dos personajes distintos, pero los resultados benéficos o desgraciados que de ellos se obtengan dependen sólo del modo subjetivo en que se los aborde y se los trate. La realidad empírica no funciona de acuerdo con axiomas valorativos. La Providencia, en caso de existir, es neutra y el provecho que el hombre obtiene de la realidad depende de su astucia (se recordará que, en las citadas novelas, hechos muy similares ocurren a Justina y a Julieta, pero es sólo la puritana Justina la que ve convertida su existencia en un calvario, mientras su hermana libertina saca provecho de su situación “inmoral” y disfruta bastante de la vida). A partir de este largo *excursus* podemos decir que *Pasado negro* es una novela en la que constantemente vemos al “vicio” bien recompensado, en la que continuamente descubrimos cómo la sociedad contemporánea tiene ya las características estructurales necesarias para que se pueda vivir en ella sin la necesidad de cumplir con los requisitos de honorabilidad moral que eran indispensables en la modernidad plena. En la novela de Fonseca vemos cómo se puede subsistir hasta en la ilegalidad y

el crimen porque la sociedad ya no funciona con el rigor policiaco y disciplinario de antaño y porque sus miembros ya no se hallan psíquicamente sujetos a los dispositivos de control psicológico y represión del individualismo vigentes durante la época moderna.

De todo esto se desprende, pues, que la condición del héroe literario de Fonseca en *Pasado negro* no ajusta con el paradigma de héroe de la gran tradición novelística occidental: Gustavo Flavio carece por completo del carácter épico que los héroes de buena cepa deben tener. No representa, ni de forma cabal (esto es, mediante el ejercicio de algún liderazgo político o social) ni metonímica o alegórica los intereses emancipatorios o progresistas de ninguna teoría o institución de la sociedad actual. Es ajeno por completo a esos dilemas morales o existenciales insuperables que, como Atlas al mundo, les toca cargar a ciertos héroes trágicos de grandes novelas modernas con el propósito de personificar algún conflicto ontológico o histórico propio de la época en la que viven. No, Gustavo Flavio es el prototipo del individualista posmoderno preocupado, no por el bienestar de los demás, sino por el suyo propio, afanado por vivir en un hedonismo perpetuo para el que no existe traba ética o moral alguna. Es héroe tan sólo en un sentido egocéntrico: es él quien protagoniza la novela, y la novela es su historia y punto. No hay más propósito de su parte que ser el eje de la anécdota. No hay más propósito de parte de Fonseca, tal vez, que reirse a través de su personaje de ciertas estructuras obsoletas de la modernidad, y entretener al público lector, claro está.

Así las cosas, lo que procederemos a hacer en este análisis del "héroe" de Fonseca es tan sólo poner de manifiesto cuál es la configuración concreta de su modularidad, esto es, en qué registros psíquicos de corte deleuziano se mueve, cuáles son los mecanismos y tecnologías de sí mismo que emplea para conseguir su individuación y practicar su individualismo narcisista y cómo es que toda esta configuración de personalidad entra en interacción con el exterior a lo largo de la obra.

Se tratará, entonces, de hacer un análisis radiográfico de *Pasado negro* para ver el funcionamiento de la novela de acuerdo con estos elementos y limitándonos exclusivamente a la figura de su protagonista.

4.2 *El deseo productivo: la satiriasis y la verborrea*

A propósito de una de las tareas (la más pertinente para los fines de este trabajo) del esquizoanálisis, hermenéutica psíquica que se postula como alternativa a todo psicoanálisis que funde sus interpretaciones en torno a la solución del complejo de Edipo, Deleuze y Guattari sugieren el siguiente procedimiento: “descubrir en un sujeto la naturaleza de *sus* máquinas deseantes, independientemente de cualquier interpretación. ¿Qué son tus máquinas deseantes, qué haces entrar en tus máquinas, y salir, cómo marcha todo ello, cuáles son tus sexos no humanos? El esquizoanalista es un mecánico y el esquizoanálisis es tan sólo funcional.”² Es este tipo de indagación del funcionamiento interno de la psique humana el que pretendemos realizar aquí con el personaje de Fonseca. Ya en el primer capítulo de esta investigación definimos, con apoyo en los mismos autores, el concepto de máquina deseante: se toma por tal una configuración psíquica que tiene al deseo como energía fundamental de la vida del hombre, que lo comprende no como un proceso de anhelo de un objeto del que el individuo carece sino como una labor de creación o producción de objetos, de realidades psíquicas, y que organiza la administración, dosificación y concreción de esa libido creadora mediante estructuras o ensamblajes inconscientes y conscientes cuya armazón es previa a todo determinismo o modelación por parte de aparatos de regulación social del deseo, como lo es por ejemplo la familia capitalista con su correlato hermenéutico psicoanalítico (desde esta perspectiva, el complejo de Edipo es solamente una configuración coercitiva que las fuerzas de la sociedad burguesa moderna imponen a la energía libidinal

² Deleuze-Guattari 1972, 332. Las cursivas son de ellos.

original). De esto se desprende que el deseo es una fuerza esencialmente previa a cualquier limitación prohibitiva y que las máquinas deseantes, en su condición natural, son aparatos que dejan fluir al deseo por cualquier cauce del que el individuo disponga; pero también se deduce de aquí que el deseo individual puede y suele ser insertado dentro de los esquemas y patrones de regulación social de la conducta que imponen las diversas sociedades a sus miembros. Ahora bien, si la modernidad se caracteriza por restringir la producción de las máquinas deseantes dentro del ámbito celular de la familia y, posteriormente, en el recinto social de las responsabilidades respecto a los demás y a las instituciones gubernativas, el interés radica en que en la posmodernidad las sociedades ya no cuentan con el respaldo autoritario de aparatos y tecnologías de gobierno para garantizar la disciplinación de la conducta y la psicología de los individuos en los parámetros de ninguna normatividad coercitiva. Las sociedades occidentales contemporáneas, en general, no se encuentran orientadas “hacia el código”, como diría Michel Foucault, sino “hacia la ética”, es decir, hacia una reglamentación de las individualidades gestada en el interior de los individuos mismos mediante procedimientos “eto-poéticos” o de construcción de la personalidad. En este sentido, entonces, la posmodernidad es propicia a que las máquinas deseantes de cada quien se configuren de acuerdo con los flujos deseantes individuales y no por remisión de esos flujos y subordinación de esas máquinas a macromáquinas de control libidinal social. Por todo esto es que Gustavo Flavio es un sujeto susceptible de esquizoanálisis.

¿Cuáles son, pues, las máquinas deseantes del personaje de Fonseca, cuáles los mecanismos mediante los que su deseo inunda la realidad? Básicamente son dos y equivalentes entre sí, como veremos: la actividad sexual con mujeres y la actividad literaria o, menos pretensiosamente, verbal. *Pasado negro* es casi en su totalidad un monólogo de Flavio sobre sí mismo, y, curiosamente, se trata de un monólogo dirigido a una mujer, la mujer más importante de su vida:

Minolta, personaje que juega un papel decisivo en la construcción del Gustavo Flavio adulto a quien oímos hablar en el texto. Además, el contenido de ese largo monólogo, la anécdota fundamental de la novela, consiste en la descripción de una relación amorosa del propio personaje-escritor y de sus consecuencias. Pero más allá de estas y otras circunstancias estructurales y anecdóticas de la obra que no nos interesa examinar en detalle y en las que no iremos apoyando cuando sea necesario, el hecho central que queremos destacar ahora es el siguiente: para Gustavo Flavio hay una analogía indiscutible entre el proceso del coito y el de la escritura literaria; más aun, es solamente la vida sexual la que proporciona la energía necesaria para la producción literaria; el motor libidinal de la escritura es el sexo mismo. De esta correspondencia hay en la novela varios ejemplos. El más interesante de todos es metafórico: a lo largo de la obra encontramos constantes y diversas alusiones a los sapos. El sapo representa para Gustavo Flavio una especie de *alter-ego* animal que sintetiza su impulsos y sus instintos más íntimos. En el sapo, tal y como lo presenta el personaje, se conjugan la tenacidad y capacidad sexuales con la aptitud para elaborar el discurso artístico. Fonseca muestra esto jugando con el recurso de las correspondencias semánticas entre lo que le ocurre a su personaje Flavio y al sapo Bufo, que es, a su vez, personaje de la novela que éste trata de escribir al interior de la ficción de *Pasado negro*. Flavio proyecta escribir una novela llamada *Bufo & Spallanzani*³ que gira alrededor de los experimentos de este científico italiano del siglo XVIII con los susodichos anfibios. La experimentación consiste en someter a un sapo macho en plena cópula a diversas mutilaciones causadas con ácido, con el fin de mostrar cómo su instinto superlativo de supervivencia le hace ignorar el dolor y la corrosión de sus extremidades y posponer su muerte hasta la terminación de la cópula, tras la cual expira entonando un hermoso canto postrero. Cito

³ Recuérdese que el título original de *Pasado negro* es precisamente *Bufo & Spallanzani*.

ahora la escena final del experimento, tal y como Flavio la traza con todo y el diálogo de Spallanzani y su esposa y ayudante Laura:

--Ayer corté una pata de un *Bufo marinus*, y aguantó trece horas agarrado a la hembra, aguantó hasta morir en su abrazo nupcial.

--Por eso tiene trescientos millones de años-- dijo Laura.

Al fin, las dos piernas de Bufo quedaron totalmente carbonizadas. Entonces, de su garganta de rapsoda prístino, de primer compositor y cantor de la tierra, salió un son fuerte y maravilloso, lleno de armonía y belleza.

El canto duró poco tiempo.

--¿Está muerto?-- preguntó Laura.

--Está muerto.⁴

La correspondencia de esto con la circunstancia personal de Flavio es muy reveladora de las tendencias psíquicas internas del personaje-escritor. Al inicio de la novela, Flavio inaugura su monólogo dirigido a Minolta relatando el comienzo de su relación con una mujer llamada Delfina Delamare. La crónica del primer encuentro sexual entre ambos es por demás divertida y tiene una analogía obvia con la desventura del sapo: en un primer momento, tras el deseo explosivo y la lujuria desbordante, Flavio queda impotente ante el cuerpo desnudo de su amante. Poco después, en el baño, un hecho sorprendente libera a Flavio de su incapacidad:

Encendí el gas del calentador, pensando quizá que un baño nos purificaría, nos haría olvidar aquel horror y volvería a llenar de sangre mi pene. Súbitamente, el calentador explotó (véase Fonseca). Me tiré sobre ella para protegerla, caímos al suelo y, en aquel infierno de fuego y humo, nuestros cuerpos se conciliaron en una cópula excelsa y delirante. Hasta la noche no me di cuenta de que tenía el cuerpo lleno de quemaduras. Creo que fue entonces cuando decidí, al comprobar la superioridad del orgasmo sobre el dolor, escribir *Bufo y Spallanzani*.⁵

Es entonces por una experiencia personal suya por la que Flavio escoge narrar la historia de los sapos experimentales y es por el descubrimiento de una conducta similar a la suya en un animal por lo que elige al sapo como personaje de una posible novela. Es también mediante esta correspondencia como Fonseca crea una representación simbólica de su personaje en el sapo y es

⁴ Fonseca 1985, 113-114.

⁵ *Ibid.*, 10.

así como podemos constatar el carácter predominantemente sexual del personaje. Inclusive ya con estos elementos es plausible observar la unión que se establece en Flavio entre la potencia sexual y la potencia verbal: en el episodio de Bufo, el sapo entona un canto excelso antes de morir y después de copular. En la novela de Fonseca ocurre, sutilmente, algo similar. El texto abre con esta descripción de un coito corrosivo, coito con que inicia cabalmente la relación amorosa de Flavio con Delfina, relación que constituye el contenido del largo monólogo que conforma casi toda la novela y que termina propiciando, curiosamente, la caída y castración de Flavio a manos de la mafia (el esposo de Delfina se venga del escritor emasculándolo). Parece pues que el largo relato monológico de Flavio es como el canto final del sapo y que Fonseca ha establecido un paralelismo entre la agonía de éste y la agónica y traqueteada vida que su personaje lleva desde que se une a Delfina Delamare: en ambos la fuerza motriz de la existencia es el sexo, en ambos la capacidad verbal va unida a la sexual (el sapo canta, Flavio habla), en ambos hay una carbonización parcial (en el sapo, definitiva; en Flavio, simbólica) y en ambos ocurre una mutilación aniquilatoria (el sapo perece cabalmente; Flavio, castrado, se decepciona de la vida y muere como escritor: incluso, poco antes de que la mafia lo encuentre y lo castre, sabiéndose perseguido, en un gesto de desesperación, elimina todos los apuntes de *Bufo* y *Spallanzani* archivados en su computadora. Más precisamente, los asesina --el comando para borrar en su máquina es *kill*⁶ --).

Pero existe también otro episodio de la novela en que los sapos juegan un papel decisivo en la vida de Flavio, episodio en que esta simbología sexual-verbal del anfibio se mantiene y refuerza la interpretación libidinal del personaje que hemos venido haciendo: los impulsos primarios de Gustavo Flavio son la satiriasis y la verborrea, y eso tiene que ver con los orígenes mismos del personaje.

⁶ *vid. ibid.*, 209.

Sucede que Gustavo Flavio es un pseudónimo de Ivan Canabrava. Pero no se trata de un pseudónimo insignificante. El sentido de este cambio de nombre no es interesante aquí por su burlona alusión a Flaubert, es más, no es interesante por el nuevo nombre en sí, sino más bien por las implicaciones de metamorfosis de personalidad implícitas en esa pseudonimia. Iván Canabrava es el “pasado negro” de Gustavo Flavio. Este Canabrava es una especie de antítesis del Gustavo Flavio adulto y sibarita que hemos venido conociendo. Evidentemente, se trata aquí del joven Flavio, un muchacho tímido y apático respecto de todo lo libidinal:

A los veinte años yo no era ese sátiro y ese hambrón que soy ahora. Era un tipo flaco, frugal y virgen. Y tampoco pensaba en ser escritor. Me gustaba mucho leer, pero no escribir. Era un modesto y mediocre profesor de enseñanza primaria. Conocí entonces a Zilda, que me llevó a la cama y se quedó a vivir en mi apartamento. Fue mi primera experiencia sexual, algo sin la menor gracia. Ni sé cómo acabé viviendo con Zilda. No me atraía la visión del cuerpo de una mujer, me asustaba la proximidad del sexo femenino; cuando iba a la cama con Zilda evitaba mirarle la vagina, cuyo hedor, aunque acabara de bañarse, me repugnaba.⁷

Ahora bien, en la transformación de este Ivan Canabrava, tan inhibido y ajeno a todo lo sexual y a todo lo verbal productivo, en el verborreico y libidinoso escritor que protagoniza la aventura con Delfina Delamare y cuenta sus experiencias y peripecias a Minolta, interviene nuevamente la figura del sapo, pero esta vez acompañada de la aparición en escena de Minolta misma, primera mujer que introduce a Flavio en el disfrute de los placeres de la carne. En esta ocasión, el sapo cumple un papel un tanto iniciático: es a propósito de una aventura detectivesca que el anfibio entra en interacción con el personaje y determina un cambio drástico en su forma de vida. La anécdota es la siguiente: el tal Canabrava consigue un empleo de detective en una compañía de seguros y descubre un fraude multimillonario realizado mediante la simulación de la muerte de un cliente por catatonía inducida. Encuentra que la catatonía del cliente fue provocada por la ingestión de un brebaje cuyo ingrediente principal es el tóxico sapo *Bufo marinus*, anfibio de la

⁷ *Ibid.*, 47.

misma especie que el que protagoniza la inconclusa novela proyectada en un futuro por Flavio y que tanta semejanza caracteriológica tiene con el escritor. Simultáneamente a todos estos descubrimientos, Canabrava conoce a una muchacha, Minolta, que se une a sus investigaciones y se hace amiga suya. Con el fin de hacer patente el fraude a la compañía, Canabrava se agencia los ingredientes de la pócima y la ingiere, con tal éxito que obtiene mediante Minolta un certificado de defunción. Pero, una vez vuelto a la vida de nuevo, las dificultades lo atosigan: el alto mando de la compañía aseguradora forma parte del fraude y hace todo lo posible por silenciar al molesto Canabrava, cosa fácil, pues jurídicamente es ya un difunto. La tentativa de Canabrava de violentar la tumba del cliente timador para obtener una evidencia más del fraude culmina con el asesinato accidental de un enterrador a manos suyas. Canabrava es internado en un manicomio judicial del que es rescatado milagrosamente por Minolta y, muerto bajo ese nombre y cancelado para la sociedad, se ve forzado a recluirse en un refugio de la provincia brasileña en el que Minolta lo convence de hacerse escritor y lo introduce en una vida de hedonismo idílico:

En ese lugar pasé diez años. Minolta sugirió que me hiciese escritor y me dio la idea de mi primer libro. Minolta llevó el libro al editor y consiguió que lo publicara. Mi seudónimo, Gustavo Flavio, fue elegido en homenaje a Flaubert; en aquella época, yo, como Flaubert, odiaba a las mujeres. Hoy habría homenajeado a otro escritor. Minolta me enseñó a amar. Me enseñó a amar la comida. Hacíamos el amor varias veces al día. Engordé treinta kilos. Me hice famoso.⁸

Lo interesante de esta peripecia consiste en la manera en que un sapo y una mujer determinan una metamorfosis radical en el personaje de Fonseca. Gustavo Flavio nace de dos maneras: por un lado, mediante una muy literal desaparición del mundo social producida por la catatonía que le produce el brebaje: es la ingestión del brebaje con el sapo, con ese específico sapo tan parecido al Gustavo Flavio adulto que conocemos, la que le permite evadirse de la vida en sociedad y abandonar sus responsabilidades ciudadanas (es gracias a esa muerte inducida que le proporciona

⁸ *Ibid.*, 92.

el sapo que Canabrava puede cancelarse a sí mismo por completo: obtiene un certificado de defunción; legalmente ya no pertenece a la estructura social porque jurídicamente no existe más). Adicionalmente cabe señalar que no es disparatado pensar que la ingestión del anfibio determina también, cuando menos en el plano simbólico de correspondencias caracteriológicas que despliega Fonseca en su novela, la adquisición, por parte del recién nacido Gustavo Flavio, de esos impulsos libidinales básicos, el apetito sexual y la capacidad narrativa, mediante la asimilación de las características del *Bufo marinus* (un poco como si Fonseca sugiriese que entre su personaje y el anfibio hubiera un fenómeno de magia contagiosa). Por otra parte, si es posible ver el surgimiento de los impulsos de Flavio en la asimilación de los rasgos del sapo, el desarrollo y la concreción de esos impulsos se deben a la ayuda de Minolta, segunda responsable del nacimiento del personaje escritor. En suma, podemos ver cómo, desde sus mismos orígenes, la creatura de Fonseca es un ser determinado por la gestión productiva de dos impulsos libidinales básicos: el sexo y la escritura; y que ambos impulsos son ejercidos por él no como práctica platónica del deseo, no como un anhelo que nunca se concreta y perpetuamente se halla en busca de su ideal, sino como constantes y concretas realizaciones creativas que fortalecen y nutren la personalidad del personaje. Desde sus orígenes mismos, Gustavo Flavio sólo existe en virtud de la praxis hiperbólica de sus dos máquinas deseantes: el sexo y el verbo; máquinas que lo nutren y lo convierten en el hedonista implacable que es y que lo hacen organizar su vida y su conducta de modo que nada sea más importante para él que la consecución de su placer. Adicionalmente, es conveniente tener en cuenta que esas dos máquinas deseantes sólo emergen en la personalidad del personaje cuando éste ha roto todos sus vínculos con las estructuras de control de la sociedad. Lo interesante es que incluso como ese Gustavo Flavio de oscuros orígenes y negro pasado, la creatura de Fonseca puede reintegrarse a la sociedad, ya no supeditada a las estructuras

institucionales, sino como agente libre, trabajador autónomo y, burla final, personaje famoso de la cultura y las letras del Brasil.

4.3 Las tecnologías de Flavio: el relato, la evasión y la seducción

Hemos visto ya cuál es la configuración psíquica básica del personaje de Fonseca, cuáles son sus impulsos primarios, cómo se muestran como tales en la novela y cuáles son las circunstancias de su gestación. Ahora corresponde que indagemos las maneras concretas en que esos impulsos son practicados por Flavio en la realidad de la ficción en la que Fonseca lo coloca. Cuáles son, en suma, las tecnologías del yo que Flavio ejerce para conseguir practicar sus deseos productivos, cómo hace, pues, para instrumentar mediante una cierta autosujeción y un cierto comportamiento esos impulsos y esos flujos de deseo dirigidos hacia el exterior.

Cuando Michel Foucault habla de Tecnologías del yo, lo hace en el contexto de la cultura grecorromana y, sobre todo, en el helenismo pagano y en el cristianismo naciente. Sus investigaciones al respecto están interesadas, preponderantemente, en poner de manifiesto cómo en esa época, tan similar a la nuestra por su ausencia de un código moral omnivalente y riguroso, la prioridad ética era la de la construcción de la conducta por el individuo mismo y no mediante el conocimiento de ciertos axiomas extrasubjetivos cuya aplicación disciplinaria significase la anulación del sujeto como centro determinante de sus propias acciones. Según Foucault, en la antigüedad grecorromana, inclusive en Platón, el principio de conocerse a sí mismo estaba subordinado a una actividad eto-poética previa: la del cuidado de sí. A propósito de esto, Foucault dice lo siguiente:

Nos resulta difícil fundar una moralidad rigurosa y principios austeros en el precepto de que debemos ocuparnos de nosotros mismos más que de ninguna otra cosa en el mundo. Nos inclinamos más bien a considerar el cuidarnos como una inmoralidad y una forma de escapar a toda posible regla. Hemos heredado la tradición de moralidad cristiana que convierte la renuncia de sí en principio de salvación... También somos herederos de una tradición secular que respeta la ley externa como fundamento de la moralidad. ¿Cómo puede entonces el

respeto de sí ser la base de la moralidad? Somos los herederos de una moral social que busca las reglas de la conducta aceptable en las relaciones con los demás... El "Conócete a ti mismo" ha oscurecido al "Preocúpate de ti mismo", porque nuestra moralidad insiste en que lo que se debe rechazar es el sujeto.⁹

Ahora bien, en su revisión de las variadas técnicas grecorromanas de preocupación por sí mismo, Foucault se refiere a una que nos interesa especialmente aquí: la de la verbalización, o bien, registro escrito de la interioridad, que se practicó en el estoicismo de los primeros siglos de nuestra era. Respecto a ella nos dice:

en la edad helenística prevaleció la escritura, y la verdadera dialéctica pasó a la correspondencia. El cuidado de sí se vio relacionado con una constante actividad literaria. El sí mismo es algo de lo cual hay que escribir, tema u objeto (sujeto) de la actividad literaria. Esto no es una convención moderna procedente de la Reforma o del romanticismo: es una de las tradiciones occidentales más antiguas...

La nueva preocupación de sí implicaba una nueva experiencia del yo.

La nueva forma de experiencia del yo ha de localizarse en los siglos I y II, cuando la introspección se vuelve cada vez más detallada. Se desarrolla entonces una relación entre la escritura y la vigilancia. Así, se prestaba atención a todos los matices de la vida, al estado de ánimo, a la lectura, y la experiencia de sí se intensificaba y ampliaba en virtud del acto de escribir. Un nuevo ámbito de experiencia, hasta entonces ausente, se abría.¹⁰

Es conveniente tener en consideración que esta técnica de cuidado de sí mediante el registro escrito de las actividades interiores, que esta vigilancia literaria, no tiene la intención culpígena que posee la verbalización cristiana de la confesión de los pecados. En el estoicismo, el sentido de esta introspección es mucho más administrativa que jurídica, como bien dice Foucault a propósito de las autoexaminaciones de Séneca:

Este punto de vista administrativo sobre la propia vida es mucho más importante que el modelo jurídico. Séneca no es un juez que debe castigar, sino un administrador de bienes. Es un permanente administrador de sí mismo, y no un juez de su pasado. Se preocupa de que todo haya sido hecho correctamente siguiendo la regla pero no la ley. Lo que se reprocha a sí mismo no son sus faltas reales sino su falta de éxito. Quiere ajustar lo que quería hacer con lo que ha hecho, y reactivar las reglas de conducta, no excavar en su culpa. En la confesión cristiana se obliga al penitente a memorizar leyes, pero se hace con el fin de descubrir sus pecados.¹¹

⁹ Foucault 1988, 54-55.

¹⁰ *Ibid.*, 62-63.

¹¹ *Ibid.*, 71.

A partir de todo esto podemos ir delineando ya cuáles son las tecnologías de autosujeción que Flavio instrumenta para ejercer sus deseos productivos. Evidentemente, en este caso, su pulsión verbal se canaliza a través de un relato que cumple varias funciones, similares a las que Foucault descubre que tenía la escritura entre los estoicos. El relato de Flavio, su capacidad de verbalizarse a sí mismo, su egocentrismo narrativo, le sirve, pues, para diversos propósitos. Le permite, en primera instancia, mantener una introspección constante sobre sí a través de la palabra (recuérdese que todo *Pasado Negro* está narrado por Flavio y que gran parte de la obra es un monólogo que gira en torno a él mismo); además, le permite mantener sobre su persona una vigilancia administrativa similar a la practicada por Séneca, una vigilancia que no tiene matiz alguno de censura, prohibición o identificación de faltas morales, sino sólo de revisión de las acciones personales con el fin de optimizar la consecución de metas personales. Por último, y esto ya es ajeno a los rasgos de la introspección estoica, le da la capacidad de usar las palabras con fines de seducción y evasión, como podremos ver.

En suma, las tecnologías del yo de Flavio se centran en la práctica del discurso, práctica que, como ya sabemos, constituye ella misma uno de sus impulsos libidinales primarios y que, en este nivel, aparece convertida en una técnica del ejercicio de sí mismo al servicio de los intereses del protagonista. Debemos recordar, pues, que la anécdota central de *Pasado negro* es la narración que hace el personaje a Minolta de su relación con Delfina Delamare y las aventuras en que se ve involucrado por causa de este lazo amoroso. Hemos de saber ahora que gran parte de ese monólogo no es otra cosa que una detallada y larga crónica de una evasión de Flavio ante sus responsabilidades jurídicas: sucede que, al inicio de la novela, nos enteramos del misterioso asesinato de la susodicha Delamare y que, en el transcurso de toda ella, Flavio introduce a

Minolta y a sus lectores en un periplo policiaco de investigación criminal que termina con la confesión final de una verdad que el escritor ha venido ocultando durante todo el relato gracias a sus capacidades evasivas de fabulación: el asesino es él y la muerte de Delfina puede verse como una especie de eutanasia (ella tenía cáncer terminal y consiguió que su amante le tuviera misericordia y la matara por compasión). Lo digno de notar de este hecho es que Flavio tiene toda la naturalidad, espontaneidad y tranquilidad de espíritu de quien no ha cometido crimen alguno para impedir que en la gran ocultación de la verdad que es su relato pueda transparentarse algún síntoma de su criminalidad. Notamos aquí cómo todo signo de recriminación o autoinculpación o simplemente tristeza están ausentes de su persona y cómo toda su atención ética a propósito de sí mismo tiene que ver con sus intereses sexuales, culinarios, literarios, en fin, de orden exclusivamente placentero¹². Esta ausencia de remordimiento moral podemos constatarla en la frescura con que, desde los inicios de la novela (*vid.* pag. 35), escapa a las investigaciones policiales en el momento mismo en que el inspector Guedes, el policía que sigue el caso Delamare a lo largo de la obra, lo inculpa del asesinato de su amante. Una confirmación más fuerte aun de esto mismo la obtenemos en el último párrafo del texto (es hasta entonces que Flavio se confiesa responsable del asesinato): la única circunstancia que lo motiva a revelar la verdad a Minolta y entregarse a la policía es que su propia vida ya no tiene ningún sentido porque le han mutilado lo que lo mantenía activo y productivo: los testículos; sólo castrado se desmorona el personaje; sólo sabiendo que carece de las fuentes de su libido y que, por extensión y consecuencia necesaria, ha

¹² Existen, no obstante, mínimos momentos excepcionales en que Flavio se ve invadido por la desazón y el recuerdo doloroso y molesto del crimen de Delfina. Pero sale de ellos muy rápida y fácilmente. En el que registraremos a continuación, su manera de evitar las negras reflexiones y temores que lo invaden es muy sencilla y muy animal: se dedica a pensar en comida: "Fui al mirador y me senté en la tumbona con los ojos cerrados. No estaba bien. No conseguía olvidar a aquel maldito inspector Guedes, aquel pobre diablo. No conseguía olvidar a Delfina, ella era mi agujero negro, una fuerza gravitacional irresistible... Allí estaba yo, sufriendo aquellas reminiscencias que teóricamente podrían funcionar como terapia colocadas en el papel, pero escribir no es una cura, al contrario, distorsiona nuestra psique (véase Braine)... Para salir del foso pensé en los lechoncitos que ya estarían preparando para el almuerzo del día siguiente, sin olvidar, no obstante, el bacalao que nos servirían como cena aquella noche."(Fonseca 1985, 129).

perdido sus facultades de escritor junto con las de semental, permite que se conozca su culpabilidad criminal, es decir, cuando él ya no es el Gustavo Flavio cabal que era:

Disparé contra su desgraciado corazón en el momento exacto en que me sonrió. Como en mi libro, no salió sangre de la herida, y su blusa, que abotoné cuidadosamente, quedó limpia. Su sonrisa se desvaneció, pero en su rostro de ojos cerrados pude ver que Delfina no había sufrido y estaba alegre, creo que hasta feliz, en su último instante de lucidez, de vida. Eso fue lo que ocurrió. Esa es la verdad. No me mires así, no puedo devolverle la vida para que muera de cáncer. No me llames demonio pérfido. Si quieres, ahora mismo voy y se lo cuento todo a Guedes. Me voy a entregar a la policía. La vida ya no vale nada para mí. ¿Quieres? Anda, dímelo.¹³

Pero todo este despliegue de un relato evasivo que le permite a Flavio mantenerse a salvo de las consecuencias de su crimen, tanto de las jurídicas como de las psicológicas (el personaje nunca verbaliza su acción criminal, la anula de su mente; su relato verborreico siempre se dirige a intereses placenteros de toda índole), tiene como contraparte toda la capacidad de seducción que hay en las palabras de Flavio. Como se sabe, seducir quiere decir desviar; y, en este caso, la seducción verbal es un mecanismo que le permite a Flavio mantener el engaño de su crimen y, al mismo tiempo, convencer, a cuanto personaje de la novela se deja, de la primacía de sus impulsos literarios y sexuales y de compartirlos con él. Para mostrar esto queremos poner un ejemplo especialmente evidente: el relato que hace a Minolta de su conquista estratégica de Delfina Delamare. Flavio recuerda un poco, por su cinismo calculador, a personajes astutos y donjuanescos de novelas francesas “libertinas” (curiosamente, contemporáneas de Sade) como el vizconde de Valmont de *Las relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos. Por otro lado, su capacidad de seducción por el lenguaje resulta más sorprendente aun si tomamos en cuenta las características físicas de Flavio, estigmatizadas convencionalmente por el signo de la fealdad: es negro, alto y obeso. Pero lo realmente señero es su capacidad discursiva de persuasión y la falta

¹³ *Ibid.*, 219.

de escrúpulos y la eficacia intelectual con que consigue seducir a Delfina. Relata Flavio a Minohta su acercamiento a su futura amante:

“¿Te gusta Chagall?” pregunté en la primera oportunidad. Respondió que sí. “Toda esa gente volando”, dije, y ella respondió que Chagall era un artista que creía sobre todo en el amor. En su mano izquierda, en el anular, había un aro de diamantes. Tendría unos treinta años y debía de llevar unos cinco de casada, que es cuando las mujeres empiezan a darse cuenta de que el matrimonio es algo opresivo, morboso incluso, inicu y agotador; aparte de las carencias sexuales que tienen que sufrir, pues los maridos ya se han cansado de ellas. Una mujer de esas es presa fácil, se ha acabado el sueño romántico, quedan la desilusión, el tedio, la perturbación moral, la vulnerabilidad. Entonces aparece un libertino como yo y seduce a la pobre mujer. “*Que nul ne meure qu'il n'ait aimé*” (véase Saint-John Perse), dije. El francés puede que sea una lengua muerta, pero funciona muy bien con las burguesas. “Desgraciadamente, el mundo no es como los poetas quieren”, dijo ella. La invité a cenar, vacilé y acabó aceptando comer conmigo. Era la primera vez que iba a un restaurante con un hombre que no fuese su marido.¹⁴

El desenlace de este episodio lo conocemos ya: el coito corrosivo en el baño de Flavio. Y la subsecuente evolución de la relación de Flavio con Delfina, aunque no resulta pertinente pormenorizarla aquí, se halla marcada también por la huella de los astutos manejos del escritor. Baste decir que cuando ella le propone divorciarse de su marido y casarse con él, Flavio sorteja la dificultad y su amante sale de viaje con el esposo. Solo, Flavio no tiene empacho en ir a meterse en la cama de otra mujer y pensar en Delfina mientras hace el amor con su amiga sustituta (*vid.* pags. 37-39). Por otra parte, en un episodio diferente de la historia, mientras Flavio pasa una temporada de retiro en un albergue vacacional de la provincia brasileña, se dedica a exhibir un fragmento de su novela *Bufo y Spallanzani* ante los otros turistas en una tentativa infructuosa (pero tentativa a fin de cuentas) de seducir a una hermosa bailarina (*vid.* pag. 116). En términos generales, pues, la actitud implacablemente seductora y libidinal del protagonista puede resumirse en algo que dice de sí mismo: “No me interesa lo que los otros dicen o piensan de mí, ni siquiera lo que piensan de mí las mujeres, a condición de que sigan acostándose conmigo. Me llaman

¹⁴ *Ibid.*, 9.

maniaco sexual, pero ¿qué quieren que haga uno cuando se le empalma? El chisme ese fue hecho para meterlo en las mujeres, etc. Eso hasta los indios lo saben.”¹⁵

En suma, las tecnologías del yo que utiliza Flavio para canalizar sus pulsiones sexuales y verbales (y de cuya operación hemos dado aquí mínimos ejemplos) giran en torno de un modo de concebir y ejercer un relato sobre sí mismo: una narración egocéntrica y autorreferencial que le permite mantener su atención enfocada sobre sí en un nivel de narcisismo complaciente y hedonismo constante; que le hace capaz de evadir, en cuanto trata de presentarse en su conciencia, cualquier pensamiento o suceso desafortunado que pueda expulsarlo de su tranquilidad anímica y obnubilar su inteligencia libertina y cínica; que lo faculta para evadirse, mediante un uso estratégico del discurso, de cualquier responsabilidad psicológica o legal que coarte su libertad y bienestar externos e internos; que le otorga un amplio poder de persuasión y convencimiento mediante la seducción. Un relato autoadministrativo, en resumen, que le permite encauzar su conducta para obtener provecho personal por encima de cualquier otro interés.

4.4 Recapitulación de la modularidad

Las recapitulaciones corren el riesgo de ser obsoletas por ociosas y repetitivas, pero tienen la ventaja de reforzar, condensar y redondear las argumentaciones. Con el empeño de evitar ese peligro y aprovechar esa ventaja, haremos ésta lo más breve posible. Ya no se trata de profundizar el análisis de la modularidad del héroe de Fonseca (la condición modular específica de Gustavo Flavio ya la hemos revisado en los rubros que más pertinentes nos pareció destacar). Se trata solamente de hacer en estas líneas finales un recuento de los supuestos histórico-sociales tácitos que permiten que un personaje como el que nos ocupa pueda actuar con el egocentrismo, la desfachatez y la permisividad ética con que lo hace Flavio dentro de *Pasado negro*. Se recordará

¹⁵ *Ibid.*, 140.

que en el capítulo inicial de esta investigación abordamos el tema del cambio histórico-cultural de las sociedades occidentales con el paso de la configuración socio-política moderna a la posmoderna. Pues bien, reiterando y resumiendo, permítasenos retomar a Toffler y Lyotard para insertar el fenómeno ético de Gustavo Flavio en el contexto histórico que le es pertinente. Según el analista norteamericano, la modularidad es un fenómeno resultante de una serie de transformaciones de orden civilizacional (esto es, impulsadas por factores tecnológicos) que el hombre contemporáneo registra, preponderantemente, en el rubro de la temporalidad, y, con más precisión, en el de sus expectativas de duración de los elementos culturales que lo circundan: hay en las sociedades capitalistas actuales una diversidad en la producción, no sólo de objetos, sino de modos de vida secular y hasta espiritual, que resulta en la organización del tiempo subjetivo en la forma de una fragmentación de las estructuras de realización personal a largo plazo. El crecimiento geométrico de la diversificación cultural es caracterizado por Toffler como la consecuencia más palpable del “impulso acelerador” que las actuales tecnologías imprimen en el ritmo de vida histórico contemporáneo. Inmersa en este contexto, la modularidad no es otra cosa que el paradigma psicológico en cuyo registro el hombre posmoderno debe funcionar para poder enfrentarse cabalmente a las presiones del exceso de opciones culturales y la condición sumamente perecedera y efímera de las mismas. En suma, la modularidad es una estrategia que adapta al hombre a la transitoriedad hoy vigente¹⁶. Complementariamente, para Lyotard la clave de la posmodernidad radica en la naturaleza del lazo social del mundo avanzado contemporáneo, mundo en que, dados los avances de la tecnología informática, “la novedad es que... los antiguos polos de acción constituidos por los Estados-naciones, los partidos, las profesiones, las instituciones y las tradiciones históricas pierden su atracción”¹⁷, cosa que permite a los individuos

¹⁶ Puesto que los conceptos de Toffler aparecen siempre inmersos en largos y detallados desgloses, hemos preferido evitar las citas textuales y condensar aquí las referencias bibliográficas pertinentes a las nociones de: impulso acelerador: Toffler 1970, 43-54; diversidad: *ibid.*, 275-337; y modularidad: *ibid.*, 105-134.

¹⁷ Lyotard 1979, 42.

funcionar dentro de la sociedad con una mucho mayor libertad de acción, pues ya no se hallan supeditados a estructuras disciplinarias exigentes de determinadas responsabilidades y obediencias (un hombre como el personaje de Fonseca es inimaginable en un contexto de abnegación ante los ideales laicos de las instituciones de la modernidad; o, al menos, es inimaginable como pieza operativa de una sociedad así). El rasgo fundamental de la posmodernidad consiste en que el lazo social se traba en ella no mediante aparatos estatales sino mediante circuitos de información, con lo cual el sujeto forma parte de la comunidad por el mero hecho de hallarse situado dentro de esas vías informáticas (Flavio subsiste dentro de la sociedad brasileña haciendo negocio con sus libros y sin que interfiera con eso su famoso pasado negro, ni sus costumbres disolutas, ni siquiera su acción criminal para con Delfina --recuérdese que él considera entregarse a las autoridades por voluntad propia y desgano de vivir, no porque se le halla descubierto culpable del asesinato--; en todos estos sentidos, las responsabilidades sociales y la fuerza persecutoria de los aparatos de gobierno son bien ajenas al contexto social de *Pasado negro*.) Cito a Lyotard:

El *si mismo* es poco, pero no está aislado, está atrapado en un cañamazo de relaciones más complejas y más móviles que nunca. Joven o viejo, hombre o mujer, rico o pobre, siempre está situado sobre "nudos" de circuitos de comunicación, por ínfimos que estos sean. Es preferible decir: situado en puntos por los que pasan mensajes de naturaleza diversa. Nunca está, ni siquiera el más desfavorecido, desprovisto de poder sobre esos mensajes que le atraviesan al situarlo, sea en la posición de destinador, de destinatario, o de referente... No pretendemos que *toda* relación social sea de este orden, eso quedaría aquí como una cuestión pendiente; sino que los juegos de lenguaje son, por una parte, el mínimo de relación exigido para que haya sociedad.¹⁸

En efecto, independientemente de su situación legal, como hemos señalado ya inmediatamente arriba, la sola cosa que le permite a Flavio vivir en el seno de Rio de Janeiro, y no en una posición marginal o clandestina, es su eficacia narrativa, el hecho de que sus libros venden mucho y eso lo remunera lo bastante como para vivir acomodadamente en la polis, sin que ninguna instancia

¹⁸ *Ibid.*, 43. Las cursivas son suyas.

gubernamental se ocupe de fiscalizarlo. Pero esta naturaleza informática del lazo social posmoderno también tiene consecuencias de relajación de las técnicas de gobernabilidad que mantenían psicológicamente disciplinados a los individuos de las sociedades modernas. La ruptura de los grandes relatos implica también la quiebra de los códigos éticos rigurosos y permite, como ya sabemos, la floración de éticas personalizadas, de tecnologías de autosujeción. Es entonces también esta condición histórica posmoderna la que permite que Flavio actúe con la frescura y egocentrismo que lo caracterizan: sus impulsos libidinales ya no tienen que codificarse en las estructuras clásicas de la sociedad burguesa tradicional. Sus pulsiones ya no requieren de legitimación valorativa y pueden fluir por los canales y mediante los métodos que más adecuados considere el individuo en cuestión. Flavio es un hombre plenamente, y tal vez hasta hiperbólicamente, ubicado en lo que Lipovetsky llama la ética indolora de la posmodernidad: una ética narcisista, centrada en el ego, en la que ya no existen los deberes scarificiales, la abnegación ante instancias superiores a la propia persona. La siguiente cita de *El crepúsculo del deber* le corresponde perfectamente a la actitud moral del personaje de Fonseca: “Nuestras sociedades han liquidado todos los valores sacrificiales, sean éstos ordenados por la otra vida o por finalidades profanas, la cultura cotidiana ya no está irrigada por los imperativos hiperbólicos del deber sino por el bienestar y la dinámica de los derechos subjetivos; hemos dejado de reconocer la obligación de unirnos a algo que no seamos nosotros mismos.”¹⁹

Es, en último análisis, la coalición de todos estos factores la que permite a Flavio ser un personaje modular y la que le permite acomodarse dentro de lo social con la configuración de personalidad que lo caracteriza. Es toda esta movilidad social posmoderna y toda esta lenificación de las instancias legales y psicológicas de sujeción las que posibilitan que el personaje de Fonseca, a pesar de su pasado negro, sus costumbres licenciosas y su condición de criminal, pueda moverse

¹⁹ Lipovetsky 1992, 12.

a lo largo de la novela acomodándose a situaciones en que cualquier ego no acostumbrado a sortear obstáculos externos e internos como los que él sortea sucumbiría, en que cualquier persona de cepa moderna, “de una pieza”, como tradicionalmente se dice, no podría verse involucrada con la tranquilidad y la pericia con que Flavio lo hace.

Conclusiones

Hemos elaborado estas conclusiones atendiendo a dos premisas rectoras. Por una parte, la formulación puntual de las mismas. Complementariamente, organizándolas en una serie de rubros --rescatados o extraídos de los distintos núcleos conceptuales que sustentan la tesis y de los capítulos de que ésta consta-- que nos han parecido los más interesantes para fungir de *resultados* (esto es, de ideas construidas según cierta orientación) del proceso de elaboración intelectual en que el cuerpo de la tesis consiste, Tal nos parece la forma óptima de concluir.

1. Requisitos de vigencia cultural

A) Para que cualquier elemento de la acción humana tenga validez dentro de la modernidad, se impone el requisito de la legitimidad, es decir, de la remisión o adecuación del mismo a una axiología codificada en torno al paradigma de totalidad.

B) Para que la misma validación se produzca en la posmodernidad, el requisito a cumplir es el de la funcionalidad u operatividad: entre mejor armado esté un fenómeno cultural o más recursos de actuación tenga una persona (es decir, entre más performativo sea --el término es de Lyotard--) mejor aceptación tendrá en un espacio social en el que ya no hay reglas impositivas de construcción.

2. Estrategias para lograr vigencia cultural

A) En la modernidad, la estrategia más efectiva es la del *cumplimiento*: para obtener validez, para que algo o alguien se torne legítimo, se precisa de una adecuación al código que dicta los requisitos arriba mencionados, específicamente, el gran determinante moderno ya señalado. La totalidad solicita, tanto del hombre como del arte, una conducta teleológica dirigida a la

integridad (moral en un caso, estética en el otro).

B) En la posmodernidad, la estrategia es el narcisismo, entendiendo por tal un amplio cúmulo de prácticas de auto-formación que vuelven al hombre y al arte competentes, aptos para ser operativos.

3. Tipos de narrativa en ambos momentos históricos

A) La novela moderna juega un papel preciso dentro del universo cultural al que pertenece: es una herramienta de sustento del mismo, ya en el plano especular del reflejo totalizador (condición idealista), ya en el terreno de la promoción del progreso y emancipación social (condición positivista, o, en otro caso, revolucionaria), ya en ambos. En cualquier caso, tiene un carácter soteriológico más o menos acentuado: es un aparato de respaldo de la totalidad, o de encauzamiento hacia ella, o de redención de una totalidad fracturada.

B) La novela posmoderna es generalmente apática respecto de cualquier compromiso, porque la noción de compromiso es propia de un proceso de adhesión a un axioma al que se le da el estatuto de valor y, en consecuencia, ajena a un universo donde no existe la axiología exclusiva sino la variedad axiomática. En este orden de cosas, entonces, la narrativa posmoderna pretende ser interesante y válida por sí misma y no por remisión a otras instancias, esto es, tiene por objetivo la funcionalidad, misma que puede orientarse hacia el simple entretenimiento, o bien, hacia el registro de la complejidad y diversidad de la cultura organizada en torno al paradigma modular.

4. Intereses de la narrativa de Fonseca

A) Minar el aura de sacralidad que acompaña y respalda la literatura moderna, mediante una serie de prácticas lúdicas: construir un paradigma de escritor mercenario; ridiculizar textos “encumbrados” de las letras modernas; parodiarlos al interior de sus propias ficciones; fomentar el terrorismo intelectual (sabotear la “integridad” estética del arte y de sus propias obras volviéndolo todo pornográfico, esto es, inmoral, carente de propósitos legitimadores).

B) Asumir, respecto de los lazos sociales, tanto del riguroso moderno como del laxo posmoderno, una posición de incoformismo y subversión, entrelazando las prácticas arriba mencionadas con tramas o anécdotas novelísticas que ocurren en el espacio social y lo modifican (ya porque la voz narradora lo mediatiza de acuerdo con la percepción subjetiva del personaje que coincide con ella --con la voz, se entiende--; ya porque los personajes se envuelven en situaciones o desencadenan hechos en los que se ve “prosperar” la ilegalidad, el crimen, la molicie, etc.)

C) Proponer una conciliación de la vida instintiva y la razón en la que ésta se encuentra al servicio de la consecución de los impulsos de la primera y aprovecha para ello, porque el funcionamiento social posmoderno lo permite, las ventajas de la modularidad. Si Sade, por su filiación intelectual e histórica era un Ilustrado instintivo, tal vez valga para Gustavo Flavio (o para Rubem Fonseca) la categoría de Instintivo ilustrado.

Bibliografía consultada

- Arendt, 1958: Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993. (Original 1958).
- Bénichou 1973: Paul Bénichou, *La coronación del escritor*, México, Fondo de cultura económica, 1981. (Original 1973).
- Blanchot 1963: Maurice Blanchot, *Lautréamont y Sade*, México, Fondo de cultura económica, 1990. (Original 1963).
- Bobbio 1976: Norberto Bobbio y Nicola Matteucci (eds.), *Diccionario de política*, México, Siglo veintiuno, 1982. (Original 1976).
- Broch 1955: Hermann Broch, *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1970. (Original 1955).
- Calvino 1985: Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989. (Original 1985).
- Canetti 1976: Elias Canetti, *La conciencia de las palabras*, México, Fondo de cultura económica, 1992. (Original 1976).
- Deleuze y Guattari 1972: Gilles Deleuze y Felix Guattari, *El Anti-Edipo*, Barcelona, Paidós, 1985. (Original 1972).
- Deleuze y Guattari 1975: Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1978. (Original 1975).
- Deleuze y Guattari 1978: *Id.*, *Rizoma*, México, Premiá, 1978.
- Fonseca 1976: Rubem Fonseca, *Feliz ano novo*, Río de Janeiro, Artenova, 1976.
- Fonseca 1979: *Id.*, *El cobrador*, Barcelona, Bruguera, 1985. (Original 1979).
- Fonseca 1985: *Id.*, *Pasado negro*, México, Seix Barral, 1987. (Original 1985).
- Fonseca 1988: *Id.*, *Grandes emociones y pensamientos imperfectos*, México, Cal y arena, 1990. (Original 1988).
- Foucault 1969: Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo veintiuno, 1970. (Original 1969).
- Foucault 1976: *Id.*, *Historia de la sexualidad. I-La voluntad de saber*, México, Siglo veintiuno, 1991. (Original 1976).
- Foucault 1979: *Id.*, "El sujeto y el poder", en: Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 227-244. (Original 1979).

- Foucault 1984: *Id.*, *Historia de la sexualidad. 2-El uso de los placeres*, México, Siglo Veintiuno, 1990. (Original 1984).
- Foucault 1988: *Id.*, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 1991. (Original 1988).
- Horkheimer 1968: Max Horkheimer, *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974. (Original 1968).
- Innerarity 1995: Daniel Innerarity, *La filosofía como una de las bellas artes*, Barcelona, Ariel, 1995.
- Jameson 1983: Frederic Jameson, "Posmodernidad y sociedad de consumo", en: Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, México, Kairós-Colofón, 1988, 165-186. (Original 1983).
- Lipovetsky 1983: Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1993. (Original 1983).
- Lipovetsky 1992: *Id.*, *El crepúsculo del deber*, Barcelona, Anagrama, 1994. (Original 1992).
- Liotard 1979: Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna*, Barcelona, Planeta, 1993. (Original 1979).
- Lukács 1958: Georg Lukács, *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1984. (Original 1958).
- Mandelbrot 1975: Benoit Mandelbrot, *Los objetos fractales*, Barcelona, Tusquets, 1987. (Original 1975).
- Mann 1924: Thomas Mann, *La montaña mágica*, Buenos Aires, Anaconda, 1946. (Original 1924).
- Morin 1990: Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1994. (Original 1990).
- Sade 1970: Marqués de Sade, *Ideas sobre la novela*, Barcelona, Anagrama, 1971. (Original 1970).
- Savater 1978: Fernando Savater, *Panfleto contra el todo*, Madrid, Alianza, 1982. (Original 1978).
- Sebastián 1995: Sebastián, *Escultura cultivada*, México, Instituto nacional de bellas artes/Museo Rufino Tamayo, 1995.
- Toffler 1970: Alvin Toffler, *El shock del futuro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1995. (Original 1970).

Índice

Introducción.....	1
1. El hombre modular.....	7
1.1 El concepto.....	7
1.2 El subsuelo.....	11
1.3 Los mecanismos de fondo.....	17
1.4 Las tácticas específicas.....	26
2. Consideraciones literarias.....	33
2.1 Las dos condiciones de la literatura.....	33
2.2 La condición moderna.....	35
2.3 La condición posmoderna.....	46
3. La concepción literaria de Fonseca.....	54
3.1 El sacerdocio pervertido.....	54
3.2 La realización posmoderna de la herejía.....	62
4. El héroe modular en <i>Pasado negro</i>	73
4.1 La condición del héroe.....	73
4.2 El deseo productivo: la satiriasis y la verborrea.....	77
4.3 Las tecnologías de Flavio: el relato, la evasión y la seducción.....	85
4.4 Recapitulación de la modularidad.....	91
Conclusiones.....	96
Bibliografía consultada.....	99