



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL HÉROE POSTPROBLEMÁTICO. PREFIGURACIÓN EN *LA INVENCION DE MOREL* DE ADOLFO BIOY CASARES Y CONSUMACIÓN EN *KENTUKIS* DE SAMANTA SCHWEBLIN

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN LETRAS (LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA:

MELINA ARMENTA SALAZAR

TUTOR:

DR. MANUEL SEGUNDO GARRIDO VALENZUELA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., NOVIEMBRE 2022



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.

Para mamá y papá

AGRADECIMIENTOS

Al proceso de construcción de mi subjetividad, de lo que soy y de lo que quiero ser, han contribuido mi familia, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y mis maestros. Sin su amor, conocimientos y saber, apoyo y motivación, simplemente no habría llegado hasta aquí, empezando por el hecho de que mi vida carecería de sentido. A todos: gracias.

A mamá y papá, por enseñarme una forma de amor que no conoce límite, que siempre está ahí para tenderme la mano, para protegerme.

A mi hermana y hermano, por todos esos recuerdos de infancia que nos hacen reír en cada reunión familiar.

A mi sobrina Aylin, por aquellas tardes de juegos, papitas y refresco. No lo olvido.

A Mario, por los años que hemos caminado juntos por la vida.

A Juan, Maribel, Amparo, Itzel y Frida, porque la amistad sincera está más allá del tiempo y la distancia.

Al Dr. Manuel S. Garrido Valenzuela, por enseñarme a pensar, a hablar y a confiar en mí.

A mis maestras y maestros, con quienes tuve la fortuna de coincidir en el salón de clases y que hoy integran el sínodo: Dra. Raquel Mosqueda Rivera, Dr. José Manuel Mateo Calderón, Dra. Ainhoa Vásquez Mejías y Mtro. Ulises Valderrama Abad. Por su compromiso, generosidad y amable disposición para leer y comentar mi trabajo.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por brindarme el apoyo económico para realizar mis estudios de Maestría.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, mi *alma mater* por excelencia.

La «vida privada» no es más que esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto. Es mi derecho político a ser un sujeto lo que he de defender.

Roland Barthes

La pregunta por lo que hoy significa ser sujetos está —más que cambiando— asomándose al precipicio de la disolución.

Néstor García Canclini

Índice

Introducción.....	6
Capítulo 1. Acerca de la condición problemática y su devenir	13
1.1 Primer eslabón. La condición problemática y la pérdida del sentido de la vida ..	13
1.2 Segundo eslabón. El héroe problemático en transición a la totalidad abierta	23
1.3 Tercer eslabón. Hacia el héroe postproblemático y la subjetividad intervenida ..	32
Capítulo 2. Prefiguraciones del héroe postproblemático en La invención de Morel	43
2.1 Modernización, subjetividad y cosificación	43
2.2 El fantástico de Adolfo Bioy Casares.....	53
2.3 Morel: ascenso y caída del héroe del romanticismo de la desilusión.....	59
2.4 Fugitivo: el héroe del idealismo abstracto. Inicio de la condición postproblemática.	70
Capítulo 3. Consumación del héroe postproblemático en Kentukis.....	84
3.1 Subjetividad y control en el siglo XXI	85
3.2 Advertencia de Samanta Schweblin	89
3.3 Robin: Tú eres la mercancía	93
3.4 Emilia: Conexión posmoderna	99
3.5 Marvin: tecnología y poslibertad	103
3.6 Enzo: Vigilancia algorítmica	106
3.7 Grigor: Tráfico de datos	111
3.8 Alina: Trampa digital.....	114
Conclusiones.....	120
Bibliografía.....	125

Introducción

La tesis desarrollada en esta investigación parte de la figura del héroe problemático acuñada, explorada y delineada por Georg Lukács en su libro *Teoría de la novela* (1920) a fin de proyectar el sentido de su devenir postproblemático en las obras en estudio. A grandes rasgos, el enfoque teórico sostiene que el protagonista del género novelesco tiene su referente en el individuo de las sociedades modernas cuyo carácter problemático se desprende de su condición de sujeto. Facultad que emerge cuando el hombre rompe con la *divinidad* o totalidad orgánica, asumiendo de ahí en adelante la responsabilidad de generar el sentido del mundo y de su existencia por medio de su subjetividad autónoma. Conforme a esto, mi interpretación de la novela del escritor argentino Adolfo Bioy Casares gira en torno a dos ejes: el ascenso del sujeto en los albores del proceso de modernización en la Argentina del período de 1930 a 1940, y su «caída» o debilitamiento a causa de los «desvíos» del proyecto moderno una vez puesto en práctica, donde intervienen las especificidades de las regiones latinoamericanas (como el peso de las culturas ancestrales) y las características propias del sistema capitalista (la producción y el consumo de cosas). Así pues, hablo de prefiguraciones en *La invención de Morel* porque a partir de la historia del personaje fugitivo con la máquina de conversión de almas a imágenes se advierte ya el devenir cosa del sujeto como resultado de su inserción en una sociedad y cultura en la que todo corre el riesgo de convertirse en mercancía.

El desenlace de la novela de Bioy Casares —donde el fugitivo se entrega a la máquina en aras de formar parte de la realidad técnica en calidad de objeto— me permitió conducir la reflexión desde la condición de sujeto, de por sí problemática, hacia el terreno del objeto y lo postproblemático, a raíz del vaciamiento interior del individuo. Vaciamiento en términos de pensamiento y actuar críticos, vínculos afectivos sólidos y memoria de largo plazo. Será

justamente ese detrimento de la interioridad el elemento de engarce con la obra de Samanta Schweblin, en tanto *Kentukis* se integra con personajes marcados por esta condición; la cual le facilitará al sistema dominante de los mercados la tarea de ejercer control sobre su subjetividad autónoma por medio de las tecnologías digitales. Por lo tanto, mi exégesis de esta segunda obra se apoya en algunas de las teorías más representativas en el estudio de la cultura posmoderna. En primera instancia, apelo a la idea medular de Fredric Jameson en su reconocido ensayo «La lógica cultural del capitalismo tardío», a saber, «la muerte del sujeto»¹ a manos de la industria cultural y la producción técnica de significados, cuna del espectador-consumidor. Los «seres» kentuki de la novela de Schweblin pueden ser leídos desde esa óptica debido a que la única función para la cual fueron diseñados es observar, consumir y entretenerse por medio de la cosificación de quien está del otro lado de la cámara. En segunda instancia, recorro a autores clásicos como Guy Debord y Jean Baudrillard, y a otro más recientes como Paula Sibilia, Yuval Noah Harari y Byung-Chul Han, en estudios donde abordan diferentes etapas de un mismo proceso: el de la subjetividad intervenida, cuyo eslabón actual se relaciona con los mecanismos de transparencia implementados en las plataformas digitales, espacios donde el usuario se expone ya sea de forma directa (Facebook, TikTok, YouTube, Instagram...) o indirecta (Google, Amazon, Netflix, Waze...). La pertinencia de este marco teórico radica en que, de manera análoga, los «amos» kentuki descritos por Schweblin aceptan introducir en sus hogares un aparato que transmite en tiempo real todo cuanto dicen y hacen, convirtiéndose en objetos de exposición ante otros usuarios y sobre todo ante el ojo del sistema.

¹ Fredric Jameson «La lógica cultural del capitalismo tardío», en *Ensayos sobre el posmodernismo* (Buenos Aires: Imago Mundi, 1991), p. 41.

Así las cosas, este trabajo se guía por un sentido de continuidad entre los contenidos y personajes de ambas novelas, en tanto la hipótesis a demostrar dice que ambos autores comparten, en distintos momentos histórico-culturales, su preocupación ante el proceso de degradación del sujeto. Mientras Bioy Casares se cuestiona el devenir de la subjetividad² desde el principio de la hebra en los años cuarenta del siglo pasado, cuando la esperanza se alberga en ser modernos; Samanta Schweblin retoma la reflexión en la segunda década del siglo XXI en el contexto de la crisis de la modernidad, donde el Mercado (o la lógica de los mercados de consumo) se ha establecido como instancia principal de regulación de las sociedades en beneficio de los intereses de la esfera económica, desde los cuales el individuo es visto como consumidor, y en el peor de los casos como mercancía. En este sentido, referirme a *Kentukis* en términos de consumación responde al hecho de que lo entrevistado por Bioy Casares (los efectos de la cultura mediática en la subjetividad, como sugiere la muerte del alma al ser tomada por la máquina de Morel) se pone de manifiesto con mayor fuerza en el panorama contemporáneo, sobre todo a raíz del surgimiento del Internet y las plataformas digitales de interacción social, donde la vida privada de los usuarios —esa zona secreta en la que no se es un objeto— tiende a salir a la luz convertida en mercancía.

Ahora bien, ¿por qué Adolfo Bioy Casares y Samanta Schweblin en estas obras y desde tal enfoque? Son dos las razones. En primer lugar, una cuestión personal y subjetiva. Cuando me inicié en la lectura de *La invención de Morel* solo tuve certeza de no haber entendido ni la historia «exterior», mucho menos aquella que corre por debajo de los personajes y su circunstancia. Desistí de una posible tesis de licenciatura, si bien me quedó pendiente regresar a esta novela con más elementos teóricos para descifrar su simbología.

² Para los fines de esta tesis, las categorías «sujeto», «subjetividad», «consciencia de sí», «alma» e «interioridad» se emplean como sinónimos a lo largo de todo el desarrollo.

Una parte de este trabajo constituye mi esfuerzo por saldar esa deuda con su autor. Entre tanto, la fluidez de la narrativa de Schweblin en *Kentukis* y la cercanía de su contenido con el panorama actual contribuyó a una experiencia totalmente distinta, pues, aunque estaba por verse la especificidad de la trama de cada personaje, me pareció claro hacia dónde se dirigía su reflexión en lo general. Por ser de mi interés todo lo concerniente a la configuración posmoderna de las sociedades y del individuo —de ahí el enfoque teórico—, me di a la tarea de investigar más acerca de la autora y su propuesta literaria; durante mi indagación encontré una entrevista concedida a *Leerporgusto*, en la cual le preguntaron a Schweblin acerca de los autores que han influido en sus obras:

–Si tuviéramos que hacerte una suerte de ADN literario, ¿qué primeras lecturas significativas tuviste?, ¿qué deudas literarias reconoces?

–Bueno, acudí a la biblioteca de mis padres. Era una biblioteca que tenía, por ejemplo, muchísimos autores del boom latinoamericano, estaba ahí Gabriel García Márquez, Vargas Llosa, estaba Juan Rulfo. Después aparecieron autores como Cortázar, como Borges. Luego tuve mi primer gran amor literario con Adolfo Bioy Casares, con Antonio Di Benedetto también, y después apareció la línea norteamericana que es una línea con la que yo creo que aprendí a escribir.³

Entre todos los nombres mencionados, sin duda resaltó para mí la presencia de Bioy Casares, ni más ni menos que como *primer gran amor literario* de Schweblin. ¿En qué sentido estaban conectados estos autores? ¿Había algo de *La invención de Morel* en *Kentukis*? De existir un diálogo entre ellos, ¿de qué manera la segunda obra ponía de manifiesto la vigencia de la primera? Básicamente, estas preguntas dieron inicio a mi reflexión.

En segundo lugar, este trabajo nació de algunas inquietudes derivadas de las líneas interpretativas principales que detecté en diversos estudios sobre las obras. En el caso de Adolfo Bioy Casares, noté la recurrente alusión a lo fantástico como hilo conductor más

³ Samanta Schweblin, entrevistada por Jaime Cabrera Junco, *Leerporgusto*, 17 de mayo 2017.

importante de *La invención de Morel*; perspectiva que, de acuerdo con mi lectura, pasa por alto el descubrimiento del fugitivo en cuanto a la máquina, donde se hace consciente de que prácticamente todo en la isla es producido por esta, desde fenómenos climáticos en apariencia irracionales —como el adelanto del verano— hasta la aparición inesperada de las supuestas personas; lo cual desdibuja en buena medida la ambigüedad tan característica de lo fantástico. Esto me llevó a cuestionar si en efecto toda la novela se articula por dicha tradición literaria o si se trata de una estrategia del autor para despistar a los lectores y lograr un efecto sorpresa. Asimismo, me percaté de que varios especialistas, entre ellos Edmundo Paz Soldán y Teresa López Pellisa, conciben esta obra como «distópica», argumentando su proyección del devenir de la sociedad de masas que nacía con el auge de la fotografía, el cine y la televisión. Si bien concuerdo con esa lectura, me llamó la atención que todo el material consultado se publicó como máximo en la primera década del siglo XXI. Diez años de diferencia con el panorama contemporáneo pueden parecer poco tiempo; no obstante, si tomamos en cuenta la historia de algunas de las plataformas digitales más representativas en la actualidad (Google, Facebook y Amazon), veremos que sus puntos de mayor crecimiento se dan hacia la segunda década. Por lo tanto, me pareció importante releer y reinterpretar esta novela a la luz de la configuración más actualizada de las sociedades y del individuo de Occidente, en tanto la realidad producida por la máquina de Morel bien puede asimilarse a la vida en línea que hoy conocemos.

Por último, y quizá lo más importante, me encontré con la tendencia a interpretar a Adolfo Bioy Casares en función de Jorge Luis Borges. Por su amistad y el acompañamiento de Borges en los inicios escriturales de Bioy se generó algo así como una producción literaria *a la sombra de*, pues parecería que no es posible hablar de la obra de este último sin apelar a quien se estima como su mentor. *La invención de Morel* no escapa de tal suerte, sobre todo

porque le antecede un prólogo al que, en algunas ocasiones, se le presta más atención que a la novela misma, o bien, se le interpreta según lo dicho por Borges en esas páginas. Mi intención no es de ninguna manera negar la influencia e importancia de esa amistad y del trabajo conjunto en la formación literaria de Bioy; simplemente sopesé que, al existir varios análisis en esa línea, quizá valía la pena ir directamente a la obra: leer a Bioy Casares en función de él mismo. Esta es la razón principal por la cual decidí prescindir del prólogo de Borges en el desarrollo; más adelante, con apoyo de otras observaciones, se reforzará dicha omisión desde otro ángulo.

En el caso de Samanta Schweblin, son pocos los estudios de fondo sobre *Kentukis*, pues gran parte de su mención y crítica viene de medios de comunicación cuya finalidad es vender más que reflexionar. No obstante, en aquellos donde se toma con más seriedad su análisis, observé dos inclinaciones: 1) introducir la obra como literatura de ciencia ficción, cerrando los ojos al hecho de que la tecnología kentuki no dista mucho de las prácticas tecnológicas actuales; y 2) insertar la novela en una variante de dicho género literario, en el cual lo narrado se asemeja a lo que ocurre en el mundo extradiegético. Mi interpretación coincide con la segunda perspectiva, pero no con los fines de clasificación, ya que tengo en la mira, por sobre todo, el contenido. Es decir, no pretendo determinar solamente si pertenece o no a tal o cual tradición literaria, sino leer, hasta en su forma, un mensaje para el lector inserto en las sociedades posmodernas del siglo XXI. En este sentido, creo interesante el trabajo de investigación de José Fernando Salva, donde, en conjunto con otras novelas de distintos autores, analiza *Kentukis* desde un diálogo con el marco tecnológico actual. En términos generales, Salva sostiene que esta obra «...se interroga por los cambios que los dispositivos móviles y las redes virtuales provocan en las formas interpersonales de

comunicación y establece una reflexión de la condición humana». ⁴ Mi trabajo de reflexión se adhiere a esta vía de análisis y aporta que a la alteración de la realidad intersubjetiva le antecede el vaciamiento interior del individuo en la posmodernidad, en tanto la baja de los afectos, mediante los cuales se lleva a cabo la relación con los demás, significa un síntoma de un malestar mayor.

Con arreglo a lo dicho, esta tesis se conforma por tres capítulos. En el primero se asientan las bases teóricas para comprender en qué consiste la condición problemática, cuáles son las especificidades del contexto donde emerge y cómo permite la vinculación del héroe novelesco con el sujeto de la modernidad. Asimismo, se traza el recorrido histórico-social mediante el cual dicha condición se debilita, a fin de dilucidar qué significa hablar de un héroe y un individuo postproblemáticos. Siguiendo esta línea, el segundo capítulo se divide, a su vez, en dos partes. En la primera se presenta el contexto donde surge *La invención de Morel*, en pos de reforzar el planteamiento de que esta novela puede leerse en términos de prefiguración del devenir postproblemático. Después, se analizan conforme a la teoría de Lukács las vicisitudes existenciales de Morel y del fugitivo, durante lo cual se destaca también el papel de Faustine en la vida de cada uno de estos personajes. Por último, el tercer capítulo imita la estructura anterior, de modo que parte del marco histórico donde se ubica la novela de Schweblin y aterriza en la exégesis de algunos de los personajes que representan con mayor claridad la consumación de la condición postproblemática.

⁴ José Fernando Salva, «Contrapuntos del Apocalipsis: poéticas de la catástrofe en la narrativa argentina del siglo XXI» (Tesis de Doctorado: Universidad Tulane, 2019), p. 176.

Capítulo 1. Acerca de la condición problemática y su devenir

El propósito de este capítulo es determinar las especificidades de la condición problemática del héroe novelesco, así como las condiciones histórico-filosóficas que dan lugar a su origen, desarrollo y caída como proyección literaria de las vicisitudes existenciales del ser humano real. Con esta revisión busco sentar las bases teóricas para la interpretación de las obras en estudio, cuyos contenidos ponen de manifiesto el tramo final (hasta el momento) de un largo proceso de debilitamiento de la subjetividad autónoma; simiente donde se asienta o habita la condición problemática de referencia.

1.1 Primer eslabón. La condición problemática y la pérdida del sentido de la vida

En su *Teoría de la novela* (1920), Georg Lukács emplea por primera vez el término «problemático» para referir la condición interior del héroe novelesco. Si bien no hace una definición explícita, se pueden aventurar ciertas características a partir de algunas diferencias clave que observa entre los géneros epopeya y novela, sus respectivos protagonistas, así como ciertas determinaciones histórico-filosóficas que las generan. Siguiendo a Lukács, el héroe problemático sería la proyección novelística del individuo problemático que en una cultura abierta como la moderna (no regida por la voluntad de los dioses) toma su existencia en las manos y la asume como posibilidad (ya no como fatalidad del destino). Así, opera en un mundo sin dioses un cambio histórico-filosófico crucial; donde el sentido inmanente de la vida, propio de las culturas premodernas, se ha vuelto un problema para el individuo moderno. De manera que, de ahí en adelante, deberá cargar con la responsabilidad de ser sujeto de sus decisiones, sus actos y la construcción racional de su significado o sentido.

Asociar al héroe de la novela con el hombre moderno equivale a entenderlo como un personaje cuya problematicidad se desprende de su condición de sujeto y de la voluntad de

conocer y manejar el mundo según sus propios fines. El desarrollo de su subjetividad (llámese alma o consciencia) ligada a tal proyecto será el detonante de la ruptura que acabará por sacar al hombre de la «trama secreta de la vida», privándolo del sentido inmanente de la existencia concentrado en las conexiones ocultas de la totalidad orgánica. Perdida o extraviada la unidad del mundo y su sentido, será en el seno de la dualidad (yo y el mundo) donde nacerá el héroe problemático de la novela en busca del sentido de la vida y su existencia. Mas el hombre moderno habrá de acercarse al sentido auténtico del mundo con un sentido inventado o imaginado. Dicho con palabras de Lukács: «Los dioses han callado y nada puede desatarles la lengua y forzar sus secretos; mientras a los hombres su propia autonomía nos les bastará para recuperar el verdadero sentido».⁵ De aquí deriva lo que Lukács concibe como «forma interior de la novela», descrita como el viaje que emprende el héroe problemático al interior de sí mismo en busca de valores auténticos en un mundo degradado.⁶ Una apelación a la subjetividad, desde la cual el héroe intentará *construir* una narrativa equivalente al sentido extraviado.

Desde esta óptica, la novela funciona como medio de exploración de las vicisitudes existenciales del individuo moderno (por medio del héroe-sujeto) en un entorno despojado de significación, donde habrá de adoptar la tarea de generarse a sí mismo y de abrirse paso en medio de la degradación del mundo para lograr una existencia plena; de ahí que Lukács concibe la novela como «la forma de la virilidad madura, por oposición a la infantilidad normativa de la epopeya...»,⁷ pues se trata de una batalla con la cual el héroe debe lidiar sin ayuda de entidades divinas.

⁵ Georg Lukács, *Teoría de la novela* (Buenos Aires: Siglo XX, 1920), p. 61.

⁶ Lukács, p. 73.

⁷ Lukács, p. 65.

Conviene subrayar que la diferencia principal entre epopeya y novela y sus respectivos protagonistas está determinada por los datos histórico-filosóficos que en buena medida se impusieron sobre la creación de las obras. En cuanto a lo histórico, Lukács contextualiza a la epopeya en la Grecia homérica (siglo VIII-VI a. C), mientras sitúa a la novela en la Europa moderna resultante del Renacimiento y la Ilustración, identificando, en materia literaria, a *Don Quijote de la Mancha* (1605) como la primera obra moderna. Con respecto al terreno filosófico, resulta interesante que para Lukács la novela no deja de pertenecer a la épica (pues hay, sin duda, una batalla de por medio): «La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada en una manera inmediata, de un tiempo [léase cultura] para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto un problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad».⁸ Esta cita, aún en su brevedad, deja ver que la epopeya clásica pertenece a un espacio cerrado donde no existe la dualidad interior-exterior, yo-mundo o sujeto-objeto, sino una existencia unificada que alberga el sentido trascendental del héroe homérico. En otras palabras, la condición homogénea de las civilizaciones cerradas hace que cada acción goce de significación en sí misma porque se encuentra bajo el imperio del devenir de la vida como totalidad orgánica; en cuyo seno actúa una diversidad de hebras y conexiones invisibles bien sintetizadas en la palabra «destino». Categoría propia de un mundo con dioses, donde las facultades del sujeto no tiene razón de ser, ya que el sentido está dado *a priori*. Así, a diferencia del héroe problemático de la novela, el de la epopeya no constituye un proyecto o una vida autónoma en permanente construcción, sino una hebra que forma parte de un plano mayor al de su mera subjetividad. Lukács lo denomina héroe colectivo o comunitario, dejando clara su condición integrada o en conexión

⁸ Lukács, p. 52.

con la «totalidad»,⁹ en tanto sus contornos individuales se adecuan al contorno general de la vida toda. La metafísica interna del héroe de la epopeya es, por lo anterior, más reducida con respecto a la del héroe problemático, pues sus aventuras siempre constituyen un paso más hacia el encuentro con su destino y no una búsqueda de autodescubrimiento; búsqueda donde corre el riesgo de perderse.¹⁰ Por eso la facultad para construir significados no forma parte del código existencial de los héroes homéricos, al menos no de un modo predominante, como sí es el caso del héroe novelesco.

Dado que la novela y su héroe emergen en un contexto roto por la irrupción de la subjetividad autónoma del individuo moderno, vista por Lukács como una «grieta» que provoca un «desajuste» entre el yo y el mundo circundante, se entiende que el héroe problemático no forma parte del campo cerrado de la epopeya. Más bien, en virtud de su capacidad creadora autónoma, de su alma o subjetividad desbordada sobre el exterior, surge, de acuerdo con Lukács, otro tipo de épica o epopeya: la novela («La novela es la epopeya de un tiempo... para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema...»)¹¹ Género literario específico del individuo moderno, orientado a dar testimonio de su situación «sin hogar» (fuera del mundo como totalidad) y de su eterna construcción racional de significados para dar sentido a su existencia problemática; percibida como prisión o condena de la cual se busca una salida, aun al precio de lo que después Jean Baudrillard llamará «simulación», y que el propio Lukács identifica como «lirismo», en alusión a la fuerza de la

⁹ En el apartado «Civilizaciones cerradas», Lukács describe esta categoría como la realidad primera en donde todo fenómeno singular es anulado al integrarse al marco superior de la vida.

¹⁰ Emma Bovary representa un arquetipo de héroe problemático que se pierde a sí misma en su búsqueda del sentido, al poner el acento en los objetos.

¹¹ Lukács, p. 52.

subjetividad para dotar de sentido al mundo externo, cuyo significado se le presenta incognoscible, inabordable y extraño.¹²

En esta misma línea, Albert Camus declaró en 1940 lo siguiente: «Comenzar a pensar es comenzar a estar minado».¹³ Lo cual deja ver su cercanía con la perspectiva de Lukács, puesto que ambos parten de que el mundo como condena se forja cuando lo real es sustituido por el saber y los relatos elaborados por el sujeto; condena en tanto el héroe queda atrapado o sitiado entre los contenidos que inventa en pos del control sobre lo real y sobre el rumbo inesperado de las redes orgánicas y la indiferencia de estas ante el aparato cognitivo del hombre. Contradicción donde el héroe se hará consciente de que su realidad imaginada no suele compaginar con lo acontecido.¹⁴ En este contraste, donde queda claro que la aspiración de una sabiduría que domine la vida en su conjunto constituye uno de los anhelos frustrados del pensamiento moderno, surgirá la sensación de lo absurdo. Lo absurdo da cuenta de la imposibilidad de extraer una significación auténtica de lo real a través del proceso de decodificación, hecho que, al final del camino, hace del sujeto una condición prescindible para el desarrollo de la vida.¹⁵ A decir de Camus, «lo absurdo es la confrontación de la irracionalidad [del mundo] con el deseo profundo de claridad cuya llamada resuena en lo más hondo del hombre».¹⁶ El problema de fondo del héroe consiste pues en la confrontación entre dos voluntades tan disímiles como complejas: la de su ser sujeto y la del mundo. Sobre esto, Baudrillard advertirá que «No hay dialéctica entre [estos] dos órdenes».¹⁷ Al final de cuentas no hay forma en la cual el individuo moderno pueda —con todo y filosofía, ciencias y

¹² Lukács, p. 58.

¹³ Albert Camus, *El mito de Sísifo* (Madrid: Alianza, 2020), p. 19.

¹⁴ Quizá no haya un mejor arquetipo de esta condición que don Quijote, atrapado por la locura de querer calzar la realidad producto de su imaginación sobre un entorno enteramente distinto.

¹⁵ Aunque se trata de una facultad imprescindible para el desarrollo pleno de la vida humana.

¹⁶ Camus, p. 37. (El corchete es mío).

¹⁷ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto* (Barcelona: Anagrama, 2000), p. 29. (El corchete es mío).

tecnologías— indicarle al mundo, al universo, a la vida toda cómo comportarse o por dónde y en qué dirección debería ir.

«Felices los tiempos sin filosofía»,¹⁸ acabará por exclamar Lukács, manifestando que la infelicidad del héroe problemático se deriva de su consciencia crítica y su conducta moral, que lo llevan a pensar y actuar sobre un mundo que está ahí por sí mismo (él no lo hace aparecer con su interpretación) y que se rige por leyes propias (ni lo controla con un saber impuesto). He ahí, finalmente, la fuente del fracaso y de la frustración del héroe, ya que, como advierte Lukács, toda victoria sobre lo real se le aparece como una derrota, pues ella lo compromete siempre, hasta su pérdida, en una realidad extraña a la esencia.¹⁹ Se trata, en suma, la del individuo moderno y la del héroe problemático, de una existencia sitiada por su propia subjetividad y sus constructos, en cuyo ejercicio el héroe, de menos, deviene «criminal» y «loco», según las palabras de Lukács. Criminal porque sepulta la apariencia viva, orgánica, del mundo bajo la explicación fabricada por su ser sujeto. Porque a través de un montaje de la razón le inventa un sentido al entorno y a la existencia humana, a sabiendas de que no existe (de ahí su locura). Felices los tiempos sin filosofía, dice Lukács, cuando explica que, a diferencia de la novela, la epopeya no conoce el crimen ni la locura porque en su contexto «la separación mundana de la vida y del sentido se encuentra superada y abolida».²⁰ Mientras en el orden existencial de los modernos toda intervención subjetiva representa el síntoma de un alma escindida. La «tragicidad» del héroe novelesco radicaría entonces en no poder despojarse de su condición de sujeto y en habitar en la simulación

¹⁸ Lukács, p. 27.

¹⁹ Lukács, p. 109.

²⁰ Lukács, p. 63.

generada por esta. Con razón advertirá Lukács que el héroe se encuentra inmerso en un «extravío sin esperanza»,²¹ constituido por su propia capacidad creadora.

En consonancia con la adjetivación de loco y criminal indicada por Lukács sobre el héroe novelesco, Fernando Pessoa, poeta crítico del pensamiento moderno, advierte un malestar ocasionado por la subjetividad, en tanto esta supone una «deformación» de la forma primaria del mundo, un intento por calzar un significado donde no lo hay. Según Pessoa, la «cura» radicaría en una mirada despojada de cualquier filosofía, o sea, en la aceptación del mundo tal cual es, en la supresión de la subjetividad como herramienta de traducción, toda vez que no habría algo que traducir, sino algo para contemplar en su estado puro. Ver en lugar de pensar.²² Y agrega Pessoa: «Qué mejor metafísica que la de los árboles/ que no saben para qué viven/ ni saben que no saben».²³ Y se une Camus: «Si yo fuera árbol entre los árboles, un gato entre los animales, esta vida tendría un sentido o más bien este problema no tendría sentido, pues yo no formaría parte de este mundo. Yo *sería* este mundo al que me opongo ahora con toda mi conciencia y con toda mi exigencia de familiaridad».²⁴ Como en Lukács, en estos autores se hace evidente que la problematicidad del individuo moderno, y por lo tanto del héroe novelesco, se arraiga en su facultad de sujeto y su búsqueda implacable del sentido de la vida. A diferencia del árbol, al individuo le perturba no saber y verse forzado a vivir al margen de una arbitrariedad ajena ante la cual no puede prever ni manejarlo todo. Quizá no haya dolor más grande para el héroe-sujeto que la ausencia de significación del mundo, pues el móvil principal para deslindarse de la totalidad fue precisamente su anhelo

²¹ Lukács, p. 56.

²² En la filosofía budista se le conoce como iluminación al momento en que la mente logra un estado puro que le permite apreciar el mundo tal como es.

²³ Fernando Pessoa, *El guardador de rebaños* (México: VerdeHalago, 2010), p. 26.

²⁴ Camus, p. 71.

de conocer la verdad. Cabe recordar aquí la definición de modernidad propuesta por Yuval Noah Harari: «Un contrato donde el hombre está de acuerdo en renunciar al sentido a cambio del poder».²⁵ El poder ligado al conocimiento como herramienta para el dominio. Así, cuando el concepto de verdad se muestra como ilusión inalcanzable, la existencia humana moderna y su representación novelística entran en crisis.

En relación con esto, Ernesto Sabato apunta lo siguiente: «Asistimos a una quiebra total de la cultura occidental. El mundo cruje y amenaza con derrumbarse, ese mundo que para mayor ironía es el resultado de la voluntad del hombre, de su *prometeico* intento de dominación».²⁶ Detengámonos un momento en una posible exégesis del mito de Prometeo. En pos de un beneficio, el hombre moderno les roba el fuego a los dioses, sin advertir que en ese acto radicará el inicio de su condena. El fuego puede entenderse como el símbolo del sujeto, de la voz interna y autónoma que sopesa y decide entre diversas posibilidades. Facultad «demoniaca», en términos de Lukács, que le cobra al héroe-individuo la pérdida de su estatus de criatura divina y el paso al estado de ser caído, donde «...ningún esfuerzo humano se inserta ya en un orden transcendental».²⁷

El héroe problemático, ese ser caído por su afán de conocimiento, se enfrentará a los estragos de la inadecuación de su ser tras el quiebre con lo orgánico, relación donde su alma se estrecha o se amplía según las consideraciones sobre los alcances de su subjetividad. Cuando el trato hombre-mundo se da a partir del alma estrecha y la superioridad del entorno, eso que Lukács llama «idealismo abstracto», el héroe no cuenta con una interioridad capaz de ver más allá del drama humano, disminuyendo la vastedad del mundo a un mero escenario,

²⁵ Yuval Noah Harari, *Homo Deus. Breve historia del mañana* (México: Debate, 2019), p. 225.

²⁶ Ernesto Sabato, *La resistencia* (Barcelona: Seix Barral, 2000), p. 44.

²⁷ Lukács, p. 89.

un telón de fondo para las acciones cotidianas del hombre. En este terreno, la disminución del alma desnuda la consistencia de la búsqueda del sentido emprendida por el héroe y la muestra como «demoníacamente *poseída* por una idea convertida en ser, presentada como sola y única, como habitual realidad».²⁸ Dicho de otra manera, el poder del hábitat artificial (la vida cotidiana) sobre el héroe hace que la experimente como la única dimensión a la cual debe aspirar, y creyéndola suya, no advierte que, por el contrario, él le pertenece a ella, él se encuentra *poseído* por la vida cosificada.

En esta misma línea de reflexión, Johann Herder asegura que «mientras vive, el hombre *pertenece* a la preocupación»,²⁹ lo cual sugiere que el héroe queda atrapado por su propio espíritu de acción, por su empeño de producirse a sí mismo y al entorno como significado o sentido. En «Metafísica de la vida cotidiana», Karel Kosík plantea, a su vez, la presencia sofocante de una «Economía existencial»,³⁰ donde el hombre deviene preocupación por el manejo eficiente de su existencia. Es decir, cuando el individuo se asume como un proyecto cuyo éxito o fracaso depende de él mismo, pasa toda su vida ocupándose de conseguir resultados. El riesgo radicarán en su «enredarse en la maraña de relaciones que se le presenta como mundo práctico-utilitario..., como un mundo de trabajo, mundo de medios y fines, de proyectos, de obstáculos y éxitos»,³¹ donde pierde de vista otro tipo de felicidad fundamentada en cuestiones de orden espiritual más que material, de *ser-en-el-mundo* más allá de solo *estar* en el mundo, diría Heidegger. Ante tal panorama, Kosík (que ha leído atentamente a Heidegger) se preguntará de qué manera el hombre podría llevar una vida

²⁸ Lukács, p. 90.

²⁹ Johann Herder, citado por Karel Kosík en «Metafísica de la vida cotidiana», en *Dialéctica de lo concreto (Estudios sobre los problemas del hombre y del mundo)* (México: Grijalbo, 1967), p. 62.

³⁰ Karel Kosík, p. 62.

³¹ Kosík, p. 62

auténtica a pesar de estar inmerso en un espacio inauténtico; y ante tal cuestionamiento resuelve que sólo se podrá superar por medio de una «modificación existencial»,³² un cambio de actitud frente a la vida; cambio con el que el individuo, consciente de la imposibilidad de salir objetivamente de la prosaica realidad, sea capaz de ir más allá de ella, de sus acciones automatizadas y de la manipulación de instrumentos, haciendo uso de su subjetividad,³³ o sea, apelando a sus posibilidades interiores. Tal sería el origen del héroe problemático, cuya tarea, impulsada por la preocupación, consiste en emprender un viaje desde la vida cotidiana hacia el interior de sí mismo en busca de valores auténticos con los cuales hacerle frente a la degradación del exterior.³⁴

Por el contrario, cuando la relación hombre-mundo se da a través del alma o la subjetividad amplia y la supuesta supremacía del individuo, situación denominada por Lukács como «romanticismo de la desilusión»,³⁵ el héroe padece la elevación desmesurada de su ser sujeto, pues se sabe portador de mundos trascendentes y significativos, de un cosmos interior al que concibe como la esencia misma del orbe, como estructura acabada en sí misma poseedora de la única realidad auténtica. «El precio con el cual éste debe pagarlo es... la renuncia a representar un papel cualquiera en la estructura del mundo exterior».³⁶ Es decir, el héroe toma el papel de dios y desarrolla una subjetividad que hace de lo pensado la

³² Kosík, p. 80.

³³ Se preguntará el lector cómo es que la subjetividad ocasiona la trampa de la vida cotidiana al mismo tiempo que permite salir de ella. En este sentido estamos ante la paradoja que plantea Hölderlin en su poema «Patmos»: «...donde hay peligro, crece también/ lo que nos salva». Como he explicado antes, el nacimiento de la subjetividad induce a la escisión del ser humano, llevándolo a habitar en una simulación donde corre el riesgo de perderse al concebirla como la única realidad; sin embargo, en su condición de ser caído, el hombre sólo contará con su subjetividad para sostener su existencia y abrirse paso en medio de la degradación que él mismo ha creado. Contrario de lo que pudiera pensarse, perder su facultad de sujeto no cancela los estragos que ya ha causado; más bien los aumenta, como se verá más adelante.

³⁴ Con degradación del mundo me refiero a la reducción de su vastedad y a su instrumentalización.

³⁵ Lo llama así porque se trata de la des-ilusión del mundo a través de la generación de sentidos artificiales, donde la ilusión primaria queda sepultada.

³⁶ Lukács, p. 109.

esencia misma del mundo. Desde luego, tal encomienda tropezará con la independencia del cosmos respecto de la subjetividad del héroe, un encuentro violento donde quedará clara la incapacidad de este último para conocer y controlarlo todo. Incluso él mismo se revelará ante sus propios ojos como un laberinto, toda vez que su *psique* se compone de una multiplicidad de capas, complejas y contradictorias entre sí, que no siempre salen a la luz de manera consciente.³⁷

En suma, ambos estados del alma nacen de la incursión del sujeto o de lo *demoniaco* del héroe en la objetividad del mundo. La diferencia entre uno y otro radicará en la acumulación de pérdidas que cada una representa: mientras en el «romanticismo de la desilusión» se acentúa la desconexión con la otredad, con el universo exterior al sí mismo, en el «idealismo abstracto» la subjetividad queda reducida a mera posesión administrada por la vida cotidiana. Esto es, si con la primera el héroe pierde la conexión con la totalidad; con la segunda él mismo se debilita interiormente por el peso del mundo material que produce. Conforme a esto último, se aprecia que la facultad de sujeto constituye al final de cuentas el sostén de su existencia tras la ruptura, pues perder esa facultad equivaldría a reducir sus posibilidades autónomas. De modo que la subjetividad del héroe es una suerte de premio de consolación al cual debe aferrarse para no perderlo todo.

1.2 Segundo eslabón. El héroe problemático en transición a la totalidad abierta

Lukács cierra su *Teoría de la novela* evocando brevemente a Dostoievski, a quien percibe como un nuevo paradigma literario donde las formas novelescas se reconfiguran para no estancarse en la nostalgia y en la idea de retorno, como sucede, a su ver, en *Guerra y paz*

³⁷ En su análisis sobre la poética de Fernando Pessoa (poética disgregada en diversos heterónimos como metáfora de la pluralidad de yos que habitan en el interior del ser humano), Octavio Paz define a este autor como «el desconocido de sí mismo». ¿No es el héroe-sujeto precisamente eso?

(1867) de León Tolstói. «Dostoievski no ha escrito novelas»,³⁸ afirma Lukács de manera rotunda. A simple vista, esta aseveración parece extrema o gravemente errónea, como la calificó el crítico G. H. R. Parkinson en la introducción al libro *Georg Lukács. El hombre, su obra, sus ideas* (1973).³⁹ No obstante, si se considera que la teoría de Lukács toma por objeto de estudio las novelas del realismo clásico cuyo fundamento radica en el inicio de la subjetividad como problema, entonces su afirmación estaría diciendo que Dostoievski se sale de su marco del héroe problemático para abrir paso a una nueva estación en su devenir novelesco. Estación donde se abordará la disgregación de su subjetividad, o bien su naturaleza compleja constituida por hebras diversas. Cuando Lukács pregunta si el análisis de la poética de Dostoievski revelará si se está «a punto de abandonar el estadio de la pecaminosidad consumada o si son meras esperanzas las que anuncian la llegada de lo nuevo»,⁴⁰ da pauta para pensar al escritor ruso como un posible momento de transición. Como se ha expuesto, la reflexión teórica de Lukács se vierte sobre novelas atravesadas por la condición de un héroe que «rompe» con la totalidad y sus conexiones ocultas, atravesadas por la culpa original del héroe y la búsqueda de reconexión. Desde esta perspectiva, Dostoievski parece inaugurar otro mundo novelesco, donde el héroe habrá de lidiar con sus propios demonios, los cuales, a la postre entrarán en contacto con otras subjetividades ajenas a la suya. La poética de Dostoievski se perfila entonces como una suerte de reorganización de prioridades, a partir de la cual la vieja encomienda de reconectar con la totalidad orgánica ya no figura en el primer lugar de la nueva agenda del héroe.

³⁸ Lukács, p. 141.

³⁹ G. H. R. Parkinson, *Georg Lukács. El hombre, su obra, sus ideas* (Barcelona-México: Grijalbo, 1973), p. 14.

⁴⁰ Lukács, p. 141.

Lamentablemente, el desarrollo de lo que entrevió Lukács en Dostoievski quedó a la deriva, pues nunca escribió sobre el tema; sin embargo, hay elementos para creer que Mijaíl Bajtín retomó esa tarea en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963), empezando por el hecho de que fue él quien tradujo a ruso *Teoría de la novela*. De modo que las especificidades del héroe problemático y su contexto son por lo demás conocidas por Bajtín, así como la invitación de Lukács a pensar si Dostoievski puede o no ser considerado como un momento de transición entre un mundo novelístico y otro; duda que Bajtín parece responder afirmativamente cuando observa en el autor ruso el paso de la novela monológica (donde el héroe mantiene una relación de subordinación ante el la consciencia del autor) a la novela dialógico-polifónica (en la cual las voces interiores del héroe se liberan a fin de nutrir su facultad de sujeto).

En la teoría de Bajtín, lo polifónico-dialógico aparece en dos niveles: el primero tiene que ver con la actividad privada de la subjetividad, es decir, con la interacción del héroe consigo mismo; mientras el segundo se encuentra ligado a lo público, o sea, al impacto que tienen las relaciones sociales en la construcción del *sí mismo*, toda vez que el héroe no ha sido arrojado al mundo solo, sino en conjunto con otros sujetos. A propósito del nivel íntimo, Bajtín advierte en Dostoievski un interés por el héroe como «*punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo*»,⁴¹ pues «*siempre hay algo que sólo él puede revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso*».⁴² Ello indica que al héroe de Dostoievski ya no le conflictúa mayormente la ruptura con la unidad del mundo ni su propia condición inacabada; al contrario, las asimila como la esencia misma de su existencia problemática en tanto

⁴¹ Mijaíl Bajtín, «El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski», en *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: FCE, 2017), p. 125

⁴² Bajtín, p. 144

posibilidad continua de ser. Habría aquí, sin embargo, una clara distinción con el héroe descrito por Lukács: mientras este considera como fracaso la incapacidad de llegar a una respuesta clara sobre el mundo y sobre sí mismo, el de Dostoievski ve en esa dificultad un horizonte inagotable de destinos por construir, transformar, modificar y elegir de manera autónoma. En otras palabras, la subjetividad se le presenta como una herramienta vital, descosificante, ya que implica dejar la puerta abierta a giros inesperados, a una condición impredecible que lo protege de los mecanismos de control de las subjetividades.

Cuando Bajtín advierte que «no se debe convertir al hombre vivo en un objeto carente de voz [propia]»,⁴³ deja ver la importancia del desarrollo del héroe como sujeto, en tanto ahí se jugaría su existencia. Vale recordar el planteamiento cartesiano *cogito ergo sum*, pues el héroe-sujeto no se conforma con sólo *estar* objetivamente en el mundo, quiere *existir* en él, y para conseguirlo habrá de pensar por cuenta propia, de generar una dimensión desde la singularidad de sus experiencias, sensaciones e interpretaciones. El existencialismo sartreano asienta sus bases precisamente en este pensamiento, al plantear que «la existencia precede a la esencia, o si se prefiere, hay que partir de la subjetividad».⁴⁴ Entendido como proyecto, el ser humano no tiene forma, no se encuentra determinado *a priori*, será el conjunto de sus decisiones y actos libres a lo largo de toda su vida lo que lo irá moldeando. Si de principio a fin el individuo está en construcción, se entiende la motivación de Bajtín para argüir que «Jamás se le puede aplicar al hombre la fórmula de la identidad A es igual a A »,⁴⁵ pues «la vida auténtica del ser humano parece transcurrir... en el punto donde el hombre franquea los límites de todo aquello que define su existencia... como algo que puede ser espiado,

⁴³ *ídem*. (El corchete es mío).

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo* (México: Editores mexicanos unidos, 2008), p. 19.

⁴⁵ Bajtín, 145.

determinado y anticipado sin su voluntad».⁴⁶ Lo dialógico-polifónico daría cuenta entonces de tal condición al presentar un héroe que no refleja un particular esquema de valores, sino una existencia cuyo devenir está siempre en duda ante lo inesperado de la vida. Así, a diferencia del héroe de Lukács, cuya aspiración máxima radica en zurrir la grieta entre su yo y la totalidad, el de Dostoievski, descrito por Bajtín, coloca la esperanza en la capacidad relacional de la subjetividad mediante la cual elabora no uno sino múltiples sentidos.

En lo referente a lo social, Bajtín identifica en Dostoievski una «totalidad abierta»⁴⁷ constituida por el flujo de palabras autónomas, red de sentido que se teje y desteje en la comunicación o en el diálogo entre sujetos o subjetividades. Considerando que la teoría lukacsiana explica al héroe a partir de dos realidades: objetiva (*el mundo*) y subjetiva (*su mundo*), leyendo al escritor ruso Bajtín hace una contribución importante al poner el acento en una tercera realidad: la intersubjetiva (*nuestro mundo*). Con este añadido se observa cómo la otredad funciona de manera distinta en la construcción del héroe según su estadio. En el de Lukács la alteridad aparece como aquello que se torna absolutamente disímil del ser humano tras la separación sujeto-objeto y detona un diálogo frustrado, pues el sujeto pregunta y la naturaleza calla; ante lo cual, al héroe no le queda más que retraerse hacia su interior en busca de respuestas, viaje donde queda sitiado por su individualidad. Por su parte, en el escenario dostoievskiano, el otro alude a quien comparte la condición humana, pero goza de singularidad. Desde luego, el diálogo encuentra aquí un terreno fértil para su desarrollo porque hay detrás un objetivo compartido entre los participantes: dar sentido a la existencia humana. El héroe descrito por Bajtín sabe que su condición de sujeto no se basta a sí misma y por ello apela a un acto de «des-ensimismamiento», un «salto» hacia fuera de sí mismo en

⁴⁶ Bajtín, 146.

⁴⁷ Bajtín, p.152.

busca de otro en aras de construir conjuntamente la historia personal y la historia en común. Lo dialógico-polifónico reemplaza así a la totalidad referida por Lukács y permite al héroe integrarse a una trama de voces o relatos autónomos en interacción permanente, algo mayor a su mera individualidad, donde puede hallar el soporte de su existencia. En consecuencia, lo dialógico-polifónico cobra una dimensión ontológica: el héroe transita de «ser-en-el-mundo»⁴⁸ a ser-con-el-otro; *es* en tanto narra a los otros y es narrado por ellos.

Desde la óptica histórico-social, Harari explica que la realidad intersubjetiva ha sido la salvación de las sociedades y del individuo modernos. Como se mencionó en el primer apartado, el contrato moderno implica renunciar al sentido, en rigor solo a aquel que proviene de la creencia en un plan cósmico y en un papel predeterminado a desempeñar por el hombre en virtud del «destino»; pues al encontrar una significación por vía del diálogo entre sujetos, técnicamente no se quebranta ninguna cláusula.⁴⁹ Evocando a Michel Foucault, he aquí la estrategia del hombre para aspirar a las promesas de la modernidad sin caer de lleno en el vacío: reconocer que «La salvación es una operación compleja que requiere la presencia del otro en tanto operador de la salvación de uno mismo».⁵⁰ El héroe estudiado por Bajtín en Dostoievski representa así una faceta menos trágica del nacimiento del sujeto y su saber al poner la esperanza en el poder de la palabra para conectar con los demás.

Creo importante precisar que la propuesta ontológica de Bajtín no resulta ajena a la cultura latinoamericana, específicamente a la producción de pensamiento en Argentina. Hacia el final de su vida, Ernesto Sabato cuestionó si realmente la novela podía entenderse como «...el perturbador testimonio de la única dignidad del hombre: la rebelión tenaz contra

⁴⁸ Martin Heidegger, «El “ser en el mundo” en general como estructura fundamental del “ser ahí”», en *El ser y el tiempo* (México: FCE, 2018), p. 65.

⁴⁹ Harari, p. 248.

⁵⁰ Michel Foucault, *Hermenéutica del sujeto* (Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1994), p. 70.

su condición, la perseverancia en un esfuerzo considerado estéril». ⁵¹ Fue Albert Camus quien dio tal definición de la novela en 1940, motivado por su concepción del hombre moderno como una existencia atrapada en el absurdo (de ahí su comparación entre la humanidad y el mito de Sísifo, personaje condenado a un trabajo repetitivo que nunca verá el fruto de su esfuerzo, al igual que sucede con el hombre moderno y su tarea de generar sentido, de acuerdo con esta filosofía). Sin embargo, Sabato pone en tela de juicio si dicho esfuerzo estará condenado irremediabilmente a la esterilidad al observar en la consideración hacia el otro una vía fértil, una suerte de esperanza en la comunión con los demás. «Nos salvaremos por los afectos», ⁵² sostiene. El acento en el otro que sugiere Sabato implicaría prestar menos atención a uno mismo en favor de recuperar el sentido de colectividad. Ante la existencia rota, Sabato apela a la resistencia de la mano de la empatía, del amor vuelto hacia fuera de uno mismo para salvar y ser salvado. El aprendizaje tardío de Juan Pablo Castel, protagonista de *El túnel* (1948), consiste precisamente en darse cuenta de que ha pasado toda su vida dentro de un túnel —su propio interior—, mientras los otros a su alrededor, María Iribarne entre ellos, pertenecen «...al ancho mundo, al mundo sin límites de los que no viven en túneles...», ⁵³ a la totalidad abierta propuesta por Bajtín, podría pensarse.

En esta misma línea de reflexión, Ricardo Piglia define la sociedad como «una trama de relatos», ⁵⁴ lo cual equivale a pensar que el cuerpo social se mantiene con vida gracias a los sujetos, sus contenidos y la mezcla de versiones; en contraparte, las ciudades parecen cuando las voces autónomas son suprimidas y reemplazadas por un discurso unilateral. Pese

⁵¹ Camus, p. 146.

⁵² Sabato, p. 57.

⁵³ Ernesto Sabato, *El túnel* (México: Seix Barral, 2018), p.149.

⁵⁴ Ricardo Piglia, «Tercer clase 17 de septiembre de 1990», en *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh* (Madrid: Eterna Cadencia, 2019), p. 36.

a la diferencia geográfica, Piglia y Bajtín comparten la experiencia de un gobierno dictatorial, con sus respectivas particularidades, de donde surge una labor en común: resistir por medio de la palabra. A decir de Bajtín, «Cuando acaba el diálogo se acaba todo»,⁵⁵ percepción que Piglia parece sugerir desde el título de uno de sus libros: *La ciudad ausente* (1992). En esta novela, el escritor argentino muestra un contexto donde el Estado ejerce su poder sobre el criterio de realidad, silenciando las voces autónomas e imponiendo un discurso hegemónico. Dicho esto, las ciudades internas (los mundos fundados desde las subjetividades) y la exterior (fusión de las voces autónomas) constituyen esa entidad fantasmagórica, ausente, que no encuentra un terreno fértil para su desarrollo. Piglia llevará hasta sus últimas consecuencias la recuperación de la sociedad y de los sujetos al apelar a la máquina de Macedonio, una suerte de Scherezade mecánica cuya finalidad consiste en salvar la vida por medio de relatos ahí donde los sujetos se encuentran casi en estado terminal. No es gratuito que la máquina se vuelve un mayor riesgo para el Estado cuando adquiere la facultad de hablar de sí misma (razón por la cual intentan apagarla), pues se trata de un indicio de subjetividad, herramienta desde la que se puede poner en duda la articulación del entorno. Asimismo, resulta importante el proceso evolutivo de la máquina: para ser capaz de contar su propia historia tiene que procesar antes las historias ajenas que le fueron incorporadas; con esto, Piglia hace un guiño a la importancia de la realidad intersubjetiva y a la necesidad del héroe-sujeto de incluir lo ajeno en lo propio para entenderse mejor; puntos cruciales en la teoría de Bajtín sobre el héroe de Dostoievski.

En síntesis, el héroe bajtiniano complementa las cualidades del héroe problemático por dos razones. En primera instancia, si bien asume el valor de su subjetividad en tanto

⁵⁵ Bajtín, p. 456.

vehículo para generar unidades significativas, rasgo en común con el horizonte del «romanticismo de la desilusión» expuesto por Lukács, este héroe se enfrenta a las contradicciones derivadas de la pluralidad de yo(s) que habitan en él. No sólo el entorno se le presenta como materia cambiante e impredecible, sino también su propio interior se vuelve una zona oscura que le dificulta tanto la aprehensión total de sí mismo como el anclaje a un sentido único. Dicho de otro modo, esta estación dostoievskiana del héroe se caracteriza principalmente por la difuminación de aquella seguridad con la que el personaje de Don Quijote, forjado en un claro esquema de valores, afirma: «Yo sé quién soy»;⁵⁶ pues se transita hacia otro estado existencial, lleno de turbulencias internas, donde no hay garantía alguna en cuanto a una línea conductual del héroe; de ahí que, luego de advertir las capas constitutivas de su ser, el hombre del subsuelo se cuestione: «¿Cómo puedo yo... estar seguro de mí mismo?».⁵⁷ Duda en sentido inverso a la aseveración del personaje cervantino cuya traducción evidente sería: «No sé quién soy, hay muchas voces dentro de mí». En segunda instancia, el héroe bajtiniano se abre a la influencia ajena en sus vivencias y pensamientos, pues ahí donde comienza la consciencia inicia un diálogo con el otro. Su labor de conocerse a sí mismo no lo lleva a cabo unilateralmente, la idea de sí que va produciendo la complementa con la imagen que los otros tienen de él. A su vez, al romper con la noción de un sentido absoluto, el héroe acepta que la verdad del mundo se dispersa en las diversas versiones elaboradas por cada sujeto, en cuyo contacto conforman una realidad mayor en permanente movimiento a la cual se integra para sobrellevar su existencia.

⁵⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (México: RAE, 2004), p. 58.

⁵⁷ Fiódor Dostoievski, *Apuntes del subsuelo* (Madrid: Alianza, 2020), p. 39.

1.3 Tercer eslabón. Hacia el héroe postproblemático y la subjetividad intervenida

En «Más allá de la novela» —uno de los ensayos de *La tentación de existir*— Emil Cioran diagnostica en estado terminal a la novela de su tiempo, cuyos signos vitales disminuidos concuerdan, según observa el autor, con el declive de la «condición mónada» en los albores de las sociedades postindustriales, consolidadas en la segunda mitad del siglo XX. De acuerdo con el pensamiento gnóstico, la mónada remite al absoluto, llámese dios, universo o naturaleza. No obstante, desde la filosofía moderna, nutrida por el ímpetu secular, la mónada cambia el significado. Desde esta otra óptica, donde se suscribe Cioran, la mónada refiere, por un lado, a la condición mediante la cual se le confiere existencia y autonomía al individuo, es decir, su ser sujeto; y, por otro, a la proyección del todo —o totalidad— que habita en el propio ser humano en tanto portador de mundos significativos. Conforme a lo dicho y considerando el título del texto, cabe pensar que para Cioran la novela nace para contar las vicisitudes del individuo que *cede* ante la tentación de *existir* (en busca de una vida más plena o significativa) renunciando a un mero *estar* en el mundo. En el pensamiento de Heidegger, *estar* se vincula con el espacio degradado de la vida cotidiana; espacio del cual el individuo humano no puede escapar objetivamente. El hombre está situado ahí, y desde ahí tiene la responsabilidad de generar las condiciones de posibilidad para desarrollarse plenamente, de trascender por otras vías ese espacio al cual ha sido relegado. Por lo tanto, para Heidegger *existir* significa «ser-en-el-mundo». A diferencia de solo *estar*, *ser* exige poner en juego la subjetividad en pos de darse forma a sí mismo en un plano más allá de la realidad inmediata o instrumental de la vida cotidiana.

A propósito de Cioran y su *Tentación de existir* me parece pertinente citar a Heidegger porque será en el viaje hacia su interioridad donde el individuo problemático de la vida cotidiana se jugará, desde su condición mónada, su existencia y su felicidad auténticas. Será

ahí donde se reencuentre con la vastedad del exterior y dé cause a la propia. Igualmente me parece pertinente enlazar a Cioran y Heidegger con Juan Carlos Onetti, novelista uruguayo que trabaja con esta idea en *La vida breve* (1950); una novela atravesada por una interesante pregunta de orden existencial: ¿qué posibilidades tiene Brausen (el protagonista) de ser feliz en el contexto de la vida cotidiana o *breve*? Hastiado de sí y de la trivialidad de su entorno, este personaje apela a su imaginación para inventarse otra vida más acorde a lo que él quiere ser; cabe subrayar que su aprendizaje radica en emplear el poder creador de su subjetividad para alcanzar un estado de plenitud más allá de la cotidianidad y su circunstancia histórica. Las posibilidades de autocreación se tornan infinitas, pues en el nivel subjetivo se quiebran las barreras de toda objetividad. Traigo a cuenta también la anécdota de aquel estudiante de Jean-Paul Sartre que le pregunta cómo superar la crisis existencial por la que atraviesa. Sartre le responde: «Usted es libre, elija, es decir invente».⁵⁸ Hablamos de cómo se pone de manifiesto el poder de la subjetividad para superar las dificultades que agobian al hombre a lo largo de su vida. Y de cómo la novela y el héroe problemático —en este caso Brausen—, que se considera un mediocre, siempre tiene consigo la alternativa de decidir dejar de serlo y reinventarse para ser feliz. Lo mismo que el estudiante de Sartre (como todo ser humano) cuenta con la posibilidad de superar el dolor por medio de su ser sujeto.

Así las cosas, regreso a Cioran y su aguda y alarmante percepción del detrimento de la condición múnada moderna. Alarmante porque implica quedar sin alternativa, atrapado en el mero *estar*; escenario donde las posibilidades tanto del individuo como de la novela y su héroe problemático se reducen. Importa recordar aquí que Lukács vincula el nacimiento de la novela y su héroe al contexto de la modernidad y del sujeto; mientras el anuncio de Cioran

⁵⁸ Sartre, p. 32.

sobre la muerte de la novela se fundaría en el advenimiento de la cultura de masas (prevista por Ortega y Gasset en 1930 y reformulada por Theodor Adorno y Max Horkheimer en 1944 con su concepto de «Industria cultural»), dado que en este nuevo orden la condición de sujeto (activo) cede el campo ante la condición de espectador (pasivo); hecho que deja ver que la realidad ha comenzado a producirse sin el proceso de interiorización o sin la mediación de la experiencia individual del sujeto como productor de esta. De modo que si el referente principal del héroe problemático (la subjetividad) sucumbe, ¿qué tipo de héroe y de novela habría en adelante? Esta parece ser la inquietud central de la reflexión de Cioran, orientada en la dirección de una cultura donde una nueva figura asciende en el ámbito novelesco: el héroe postproblemático.

Como Lukács, Emil Cioran parte de las novelas del realismo clásico, en particular de las obras de Honoré Balzac cuyos protagonistas describe como «*fracasados*».⁵⁹ Para entender mejor las percepciones de Cioran sobre el devenir trágico de la novela y su héroe, habría que ahondar en cómo se hace presente el fracaso en el terreno crítico de la modernidad y cuál sería la diferencia en comparación con su expresión en el marco de la posmodernidad. En *La búsqueda del absoluto* (1834), Balzac da vida a Balthazar Claës, personaje obsesionado con los libros de alquimia y con revelar el secreto del absoluto al grado de llevar a la ruina a toda su familia y a sí mismo. Vista desde la teoría de Lukács, esta novela pertenecería al «romanticismo de la desilusión»; el ímpetu de investigación, de conocer, explicar y controlarlo todo, constituye a Claës como un héroe problemático, en tanto proyección del hombre metafísico de la modernidad cuya alma o subjetividad se desborda sobre el mundo para intentar descifrarlo. El desenlace de este personaje y su estirpe da indicios acerca de la

⁵⁹ Cioran, p. 49.

crisis de la modernidad en cuanto a su promesa de conocimiento total por vía de la razón, las ciencias y las tecnologías. El fracaso se muestra entonces en función de la pérdida irreparable de la totalidad y de la búsqueda frustrada del sentido de la vida por parte del sujeto.

Ahora bien, en el contexto donde sale a la luz *La tentación de existir* (1956), Cioran observa un deterioro mayor en la realidad humana que aquel que toma Balzac como punto de partida para construir su novela. Entre uno y otro hay una diferencia temporal de más de un siglo, durante el cual no sólo se convirtió en hecho el desmoronamiento de ciertos elementos constitutivos de la modernidad (el Estado como regulador principal de las sociedades, por ejemplo), sino también la degradación paulatina de su figura central: el sujeto. La agudeza crítica del filósofo rumano le permite detectar a su alrededor un retroceso de la autonomía en el ejercicio de la subjetividad. De modo que a partir de sus reflexiones, se puede concluir que su época, en efecto, ya se encuentra atravesada por el comienzo de lo que Cioran llama «incapacidad metafísica»;⁶⁰ digamos: hombres «vacíos» de significados y experiencias propias dada la intervención de agentes «externos» —ajenos al sujeto y su autonomía— en el proceso de construcción de la realidad. Se trata del debilitamiento de la subjetividad como dominante cultural; un fenómeno que, lejos de ser una situación benéfica en términos de posibilidades de desarrollo humano, facilitará en cambio la concentración del poder y el control de los individuos.

Con la modernidad en proceso de degradación y el sujeto en crisis, la novela (como la entienden Lukács y luego Bajtín) entrará también en conflicto, pues el héroe comenzará a perder la simiente clave de su carácter problemático, carcomida desde lo social histórico, lo que acontece fuera de la ficción: el desgaste de la modernidad y del sujeto. Contrario de las

⁶⁰ Cioran, p. 50.

vicisitudes existenciales orquestadas por el imperativo moderno de dar cause al desarrollo y empleo de la subjetividad, en el marco de la posmodernidad la tensión es diametralmente opuesta. Cuando Cioran habla de la muerte de la novela en un entorno más deteriorado, permite inferir que un primer fracaso fue la pérdida de la totalidad o la ruptura con ella por el nacimiento del sujeto; luego, en la segunda mitad del siglo XX, continúa otro, donde el individuo moderno se halla al borde de perderse a sí mismo como generador de sentido. En el mismo tenor, Milan Kundera precisará que si la novela desaparece «...no es porque esté realmente agotada, sino porque se encuentra en un mundo que ya no es el suyo».⁶¹ Así las cosas, si este género literario pertenece, según los estudiosos de la novela aquí citados, al mundo de la complejidad (tanto interior como exterior), para sobrevivir a la fugacidad, inmediatez y superficialidad posmodernas tendría que nadar contra corriente. Y si por medio de ella se puede crear un nicho de resistencia para sostener la subjetividad, ¿no es entonces más necesaria en tiempos de austeridad metafísica?

Hacia el final de su reflexión, Cioran se cuestiona: «¿Está verdaderamente muerta o solamente moribunda? Mi incompetencia me impide decidirlo. Tras haber sostenido su acabamiento, me asaltan los remordimientos: ¿Y si viviese? En tal caso, a otros... corresponde establecer el grado exacto de su agonía».⁶² De acuerdo con la relación novela y cultura aquí tratada, para intentar determinar el nivel de agonía de la novela del héroe problemático, habría que entender primero cuál es la situación de la subjetividad en el marco posmoderno. Al respecto, uno de los teóricos más avezado en el estudio de la posmodernidad, Fredric Jameson, identifica en el actual contexto altamente tecnologizado «...una mutación de lo que

⁶¹ Milan Kundera, *El arte de la novela* (España: Tusquets, 2000), p. 29.

⁶² Cioran, p. 55. (El corchete es mío).

ya no se puede llamar consciencia». ⁶³ Dicha mutación no se trataría ya de un evento aislado, sino del resultado de un largo proceso cuyos orígenes se remontan, cuando menos, hasta las ideas de Karl Marx sobre la mercancía y sus efectos sobre la condición humana.

Desde el siglo XIX, Marx observó que en las sociedades industriales, articuladas por el capitalismo clásico y el intercambio de sus productos, «la relación social determinada existente entre los hombres adopta la forma fantasmagórica de una relación de cosas». ⁶⁴ A nivel individual, el hombre se convierte en mercancía cuando su fuerza de trabajo puede venderse y comprarse, mientras su subjetividad adquiere valor como cosa, en tanto mercancía, pero no vale nada como alma. La icónica escena de *Tiempos modernos* donde se muestra a Charles Chaplin envuelto en una conducta automatizada que lo hace reproducir las acciones de su trabajo fuera de la jornada laboral ejemplifica a la perfección los comienzos de la subjetividad intervenida, cuya primera parada radicaría en la reducción de las capacidades humanas a una cuestión meramente física a la cual explotar con fines económicos. A nivel de relaciones interpersonales, la cita de Marx permite advertir cómo el imperativo moderno de instrumentalizar el mundo (usar sus materias primas en beneficio propio) se extiende hacia el individuo mismo y su contacto con los demás, de modo que en sus interacciones sociales empieza a mediar un fin utilitario: se relaciona, en buena medida, según las ventajas personales que puede obtener de los otros. Por lo tanto, la riqueza interior de una persona se descarta en aras de favorecer su valor material.

Desde esta perspectiva, Marx marca la pauta para las teorías subsecuentes sobre la pérdida del control del hombre sobre sus herramientas o tecnologías. Cito: «Los productos de la mano humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con

⁶³ Jameson, p. 55.

⁶⁴ Karl Marx, «El fetichismo de la mercancía», en *El Capital*, vol I, p. 137.

otras y con los hombres, si bien se les produce como mercancías». ⁶⁵ La adquisición de autonomía observada por Marx indicaría que en la producción y en el uso de objetos se lleva a cabo un proceso de reificación donde el ser humano se cosifica al trasladar las capacidades autogeneradoras de su subjetividad a las mercancías. El germen del consumismo exacerbado tan característico de la posmodernidad tiene sus raíces en el «Fetichismo de la mercancía»; ⁶⁶ es decir, en el ímpetu de dotar a las cosas de un poder mayor a su valor de uso, por ejemplo, atribuirles la capacidad de conceder sentido y felicidad a quien las compra, cuando que, según sabemos, llegar a tal estado exige un arduo trabajo interior. En esta misma línea de reflexión, Erich Fromm desarrolla su teoría sobre *ser y tener*; según la cual *tener* se encuentra ligado desde el inicio a la vida humana, en tanto las herramientas constituyen para el hombre el medio para lidiar con la naturaleza; o sea, en una etapa primera *tener* es resultado de la necesidad de sobrevivir. No obstante, en el sistema de producción y distribución de mercancías, *tener* se transformará poco a poco en una suerte de patología de consumo, impulsada por los poderes que cobran los objetos en el proceso de reificación, haciendo «...que la esencia misma del ser consista en tener; y si el individuo no *tiene* nada, no *es* nadie». ⁶⁷ El problema con este estilo de vida radicaré en su carácter transitorio y dependiente, pues la duración del sentido otorgado por la mercancía corre al parejo de la caducidad de las cosas, por lo cual este se evapora a gran velocidad.

Desde otra perspectiva, en sus reflexiones sobre la condición humana, Hannah Arendt sostiene lo siguiente:

En nuestra necesidad de reemplazar cada vez más rápido las cosas que nos rodean, ya no podemos permitirnos usarlas, respetar y preservar su inherente carácter durable; debemos consumir, devorar... nuestras casas, nuestros muebles y coches, como si fueran las «buenas

⁶⁵ *Ídem.*

⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁷ Erich Fromm, *¿Tener o ser?* (México: FCE, 1978), p. 33.

cosas» de la naturaleza que se estropean inútilmente si no se llevan con la máxima rapidez al interminable ciclo del metabolismo del hombre con la naturaleza.⁶⁸

Más allá de lo evidente —su relación con las ideas sobre el consumo de cosas—, si se considera la idea de Arendt sobre la «banalidad del mal», la cual emplea en su libro *Eichmann en Jerusalén* (1963) para referir al cumplimiento irreflexivo de órdenes dentro de un sistema, su alusión al acto de «devorar» permite llevar la reflexión hacia otras manifestaciones del descontrol de los objetos creados por la mano humana y del declive del sujeto. El hecho de que la primera mitad del siglo XX se encuentre atravesada por dos guerras mundiales, donde se arrasó con la vida de millones de personas, da cuenta de un momento en el que el hombre pasa de «devorar» cosas a ser «devorado» por sus apetitos de poder y por propias tecnologías, pues estas son utilizadas no ya con fines de progreso, sino de exterminio. Entre tanto, el ascenso de Adolf Hitler al poder y el impacto de su discurso en las sociedades alemanas pone sobre la mesa otro tipo de «devoración»: la del hombre en manos de la ideología. Lo que deja ver Arendt en sus meditaciones acerca del juicio a Adolf Eichmann, oficial partícipe de la organización y ejecución del holocausto, fue el alto grado de manipulación ejercida por el líder del partido nazi, con la cual llevaría a sus generales y soldados, entre ellos Eichmann, a acatar órdenes sin cuestionamiento, sin reparar en el daño infligido a los demás. Detrás de la manipulación ideológica se puede observar una «devoración» del hombre por sus propios «demonios interiores», que *alimentaron* los planes de liquidación y exterminio haciendo que tuvieran sentido en la mente de quienes los llevaban a cabo.

⁶⁸ Hannah Arendt, «Una sociedad de consumidores», en *La condición humana* (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 170.

La importancia del desglose anterior a partir de Hannah Arendt radica en observar cómo a la destrucción del cuerpo le antecede el control de la subjetividad, demostrando que el arma más poderosa es aquella que ataca al sujeto. En el mundo globalizado, el campo de batalla se «sitúa» precisamente ahí, en la mente del individuo, haciendo que la subjetividad comience a ser «devorada» por los contenidos maquinados y distribuidos por la industria cultural al mismo tiempo que esta se reduce a mero impulso o acto de consumir. En este sentido, la involución de la consciencia advertida por Jameson, derivada de un largo proceso de cosificación, constituye un estado aún más deteriorado del sujeto que el descrito por Marx, impulsado por la consolidación del Mercado como principal regulador de las sociedades posmodernas, así como por los avances desmesurados de la tecnología, en especial aquellos vinculados con la comunicación y el entretenimiento. Pues el hombre ya no solo está atrapado en el mundo de las cosas, donde su cuerpo y fuerza de trabajo son explotados, sino también dentro de un sistema que pretende inhabilitarlo a nivel subjetivo y convertirlo en un mero espectador-consumidor. Me parece que lo que Jameson advierte como mutación de la consciencia y su deriva hacia un puro devorar alcanza —en términos novelísticos— un referente premonitorio en William S. Burroughs y *El almuerzo desnudo* (1959), ya que en esta obra, perteneciente al movimiento de «contracultura» que emerge en Estados Unidos, Burroughs apela al mundo de la droga para denunciar la manera en que el sistema de los mercados convierte al ciudadano en «adicto» al suministrarle permanentemente contenidos (entretenimiento y publicidad, por ejemplo) que lo mantienen fuera de sí, fuera de su capacidad para pensar, decidir, sentir y actuar por cuenta propia.

Será Guy Debord quien, a mediados de los años sesenta del siglo pasado, llame «sociedad del espectáculo» al contexto donde se reemplazan las realidades a cargo de los sujetos por aquellas elaboradas por la industria cultural, donde no se trata ya de la experiencia

directa entre el hombre y el mundo, sino de una relación *mediada* por imágenes prefabricadas fuera del individuo para su consumo a través del contacto inmediato entre el ojo y la imagen.⁶⁹ La mirada del espectador en estas sociedades es mayormente receptiva, no interiorizada, sino asumida. Diría que al igual que Marx detecta el carácter «viviente» de las mercancías, Debord nota que, en este otro contexto, «...las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones suficientes de un comportamiento hipnótico».⁷⁰ Conforme a esto, se puede decir que el «Fetichismo de la mercancía» de Marx deviene «Fetichismo de la imagen» en Debord, lo cual supone otro proceso de reificación donde el hombre adquiere las propiedades de la imagen (se vacía de significados profundos, su apariencia refleja su interior igualmente vacío) a costa de lo que lo constituye como sujeto.

A propósito de lo anterior, Eduardo Subirats advierte en el mundo *online* una suerte de expansión de la sociedad del espectáculo debordiana, hasta entonces limitada a los *mass media* clásicos (radio y televisión principalmente). El surgimiento de la Internet y de dispositivos tecnológicos de base digital facilita la producción—siempre al margen del sujeto— y distribución de realidades cuyo fin no es ser aprehendidas y comprendidas, sino vistas, consumidas. Así, el mundo fenoménico no pasa ya por la consciencia y los procesos cognitivos del sujeto (con lo cual deja de ser *actor*), sino por la «capacidad omnívora» del ser humano para consumir —«comer» o «tragar», en palabras de Arendt— las realidades no orgánicas distribuidas por las plataformas digitales.

El tercer eslabón del héroe se vincula entonces con el descontrol de la *tecnosfera* y con sus efectos nocivos sobre el sujeto. La eclosión de un héroe postproblemático, cuya

⁶⁹ En *Las estrategias fatales* (1983), Jean Baudrillard habla de una «sociedad pornográfica» ahí donde el eros o los juegos de la subjetividad/imaginación se debilitan ante la presencia de la visibilidad, elemento clave en el caso de las imágenes.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 6.

característica principal consiste en su subjetividad intervenida o diseñada por los mecanismos de control digitales, dará cuenta, ahora ya desde la novela, de la caída de las personalidades *introducidas* de la modernidad. Actualmente, dicha caída cobra dimensiones mayores porque, como bien observa Subirats, el mundo *online* constituye un espacio propicio para el esparcimiento de la lógica del espectáculo, al grado de que hoy el individuo, específicamente su intimidad, se convierte en objeto de consumo visual. Las redes sociales, por ejemplo, más que un medio de comunicación, se convierten en un mercado de venta (exhibicionismo) y compra (voyeurismo) de vidas ajenas. Si, como sugirió Roland Barthes, la vida privada constituye esa zona donde no se es un objeto, con el imperativo de visibilizar(se) quedaría clausurada la casa del sujeto. ¿Qué sostiene a las existencias actuales sitiadas entre pantallas? ¿Será que hemos llegado a un momento en el cual ya no se requiere mayormente del sujeto o, por el contrario, precisamos más que nunca de su rehabilitación? De ser necesario, ¿desde dónde podría venir la ayuda para salvarlo y salvarnos?

Capítulo 2. Prefiguraciones del héroe postproblemático en *La invención de Morel*

Siguiendo la idea de Lukács sobre la influencia del contexto en la creación de las obras, el objetivo de la primera parte de este capítulo consiste en abordar ciertas particularidades del proceso de modernización de la Argentina en el marco histórico-filosófico de las décadas previas a la fecha de publicación de la novela de Adolfo Bioy Casares (1940); a fin de conectar, en la segunda parte, tales fenómenos, contenidos y reflexiones con la trama y las vicisitudes existenciales de los personajes de la novela en estudio y en particular el papel de la tecnología en el devenir de la subjetividad autónoma de los mismos.

2.1 Modernización, subjetividad y cosificación

Digo modernización para eludir conscientemente la categoría de modernidad, dado que los países de América Latina después de su independencia a principios del siglo XIX, si bien adoptaron como estrategia ser modernos, en los hechos no han ido más allá de lo que Darcy Ribeiro llamó «proceso civilizatorio»; una estrategia de importación de tecnologías modernas con fines de progreso material en unas incipientes sociedades atravesadas por el peso cultural de las comunidades; proyectos de repúblicas sitiadas por usos y costumbres ancestrales; y un capitalismo criollo adaptado a las condiciones de unas *repúblicas* donde —al de decir de José Martí— late el siglo XII.

Dicho lo anterior, la primera mitad del siglo XX representa un periodo crucial y fecundo en la historia de la cultura argentina en materia de modernización.⁷¹ Crucial porque

⁷¹ Lo fue también en países como México, justamente desde mediados de los cuarenta y sobre todo desde los cincuenta. En este sentido, la novela latinoamericana será pródiga al mostrar los avatares del proceso de modernización en las plumas de escritores como Carlos Fuentes en *La región más transparente*, José Emilio Pacheco en *Las batallas en el desierto*, Eduardo Lizalde en *La tercera Tenochtitlan*, Juan Carlos Onetti en torno a la imaginaria Santa María. Cual más cual menos con un trasfondo donde se cruzan los hilos de la modernización y la degradación social.

da cuenta de una historia de claros y oscuros. Ya que si bien en la esfera política se presentan dificultades en varios momentos a raíz de las dictaduras, en los terrenos económico y social se realizan reestructuraciones importantes. Por un lado, se transita de la Argentina comunitaria, cuya fuente de producción se concentra en el campo, hacia la Argentina con acento en la fábrica y los comienzos de la industria. El proceso de industrialización y la regulación de la sociedad a partir del sistema capitalista, sistema de algún modo adaptado a las especificidades de esta cultura, provocan, a su vez, tres sucesos importantes: 1) la celeridad del desarrollo científico y tecnológico, puesta de manifiesto en la llegada al país de una gama de aparatos para el hogar y la recreación (electrodomésticos y tecnologías de entretenimiento); 2) incremento de la producción y distribución de mercancías gracias al apoyo de las máquinas, razón por la que Argentina ocupa en aquel momento un lugar importante en la exportación de productos; y 3) mejoramiento del transporte colectivo con la expansión del tranvía y la implementación del colectivo. Todo lo cual repercutió en el modo de vida de los ciudadanos, pues con las tecnologías los ritmos se aceleran,⁷² los hábitos de consumo cambian⁷³ y la percepción de la realidad se transforma.⁷⁴

Por otro lado, como dejan ver los estudios de la socióloga Beatriz Sarlo, la atmósfera social de Argentina se caracterizó en aquella época por una fuerte confianza en el porvenir, alimentada en gran parte por la publicidad en torno al progreso a través de los medios de

⁷² Paul Virilio sostiene que una consecuencia evidente de la revolución tecnológica es la aceleración de los ritmos de vida. A la larga, esto afectará los procesos cognitivos y sensitivos de los seres humanos, así como su forma de interactuar con los demás. Por un lado, se verá envuelto en la inmediatez o la incapacidad de interiorización, en tanto ello implica un trabajo prolongado consigo mismo; y, por otro, quedará atrapado por la superficialidad, toda vez que las relaciones afectivas sólidas conllevan compromiso y responsabilidad a largo plazo.

⁷³ Cabe recordar la teoría de Erich Fromm antes citada, ya que aquí se encontraría uno de los hitos iniciales del consumismo en Argentina, potencializado, más adelante, con la apertura del mundo a la globalización.

⁷⁴ Con la intromisión de lo mediático la recepción de lo real ya no se da mayormente por el contacto directo entre el individuo y lo real, sino a través de un intermediario que previamente fabrica una realidad conforme a sus propios intereses.

comunicación; medios que se valen de los logros del presente para promover las virtudes del proyecto de modernización, garantizando cada vez mejores resultados conforme se fuera ejecutando. En buena medida tales logros se relacionan con el campo de lo tecnológico: la radio, el cine y los anuncios del arribo próximo de la televisión (si bien tardaría en aparecer) tienen un impacto considerable en el imaginario colectivo, generando altas expectativas sobre el futuro. La tecnología ya había dado muestras suficientes de su potencial de desarrollo; por ejemplo, al lograr una maquinaria (el cine) que añade a la capacidad de retención de los cuerpos (la fotografía) el poder de reproducir una secuencia de imágenes a una velocidad tal que el ojo no es capaz de percibir el paso de una a otra. Con este tipo de producto de la imaginación vuelto realidad se crea la expectativa de que todo invento guarda en sí mismo la posibilidad de futuras actualizaciones y mayores beneficios para la vida humana.

Los medios de comunicación se dan así a la tarea de saturar a los ciudadanos de catálogos e instrucciones «para hacer», de perfiles de inventores famosos y cursos por correspondencia; asimismo, se les invita a formar parte de círculos de radioaficionados o de sociedades de inventores amateur, mientras se les alimenta continuamente la imaginación técnica con imágenes de aparatos en proceso de construcción.⁷⁵ Con la esperanza tecnológica a todo lo alto, Argentina se moderniza a gran velocidad. Entre 1925 y 1930 «Buenos Aires era ya una ciudad cosmopolita desde el punto de vista de su población»;⁷⁶ en consecuencia, buena parte de los habitantes de las zonas rurales del país, motivados por los mismos sueños de ser modernos, comienzan a trasladarse paulatinamente a la capital en busca de adoptar el nuevo estilo de vida ciudadano.

⁷⁵ Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina* (Buenos Aires: Nueva visión, 1997), pp. 13-14.

⁷⁶ Sarlo, «Buenos Aires, ciudad moderna», en *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2020), p. 5.

A decir de Sarlo, es tanto el furor por lo moderno que ni los ciudadanos ni quienes lo promueven se han puesto a considerar «...que en el camino infinito del progreso técnico también hay un potencial de destrucción desconocida y la posibilidad de nuevas formas de esclavitud y alienación».⁷⁷ De esto hablan nuestras mejores producciones novelísticas en América Latina. Una emblemática: *La hojarasca*, de García Márquez, donde Macondo es arrasado precisamente por la hojarasca del progreso. Desde la filosofía, Ortega y Gasset detectaba tempranamente, en la sociedad española de aquellos años, un cambio sociológico inquietante. La revolución tecnológica de corte audiovisual (que poco a poco llena la ciudad de pantallas) junto con la aglomeración de personas en los puntos donde la modernidad hincaba sus banderas, generaba el estallido de una sociedad de *masas* ávida de entretenimiento,⁷⁸ un fenómeno de producción *técnica* de la realidad y efectos de pantalla para el consumo de los espectadores. Es importante considerar que para Ortega y Gasset *masa* «es todo aquel que no se valora a sí mismo... por razones especiales, sino que se siente “como todo el mundo” y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás».⁷⁹ Esto indicaría que dicho suceso no solo se trata de una cuestión de orden sociológico, sino también de orden a nivel la consciencia o la *psique*, pues los ciudadanos comienzan a experimentar sus efectos en sus maneras de ver, de pensar, valorar y actuar. Afecta la sensibilidad y la subjetividad, el alma o la consciencia, en tanto se debilitan los procesos mediante los cuales los individuos se forjan a sí mismos como únicos e irrepetibles,

⁷⁷ Sarlo, (1997), p. 82.

⁷⁸ El enfoque del cine argentino fue una de las razones de su éxito. Aunque también tenía una vertiente de entretenimiento para las clases alta y media, su público principal estaba constituido por las masas de trabajadores urbanos, recién llegados de la periferia del país o del extranjero; atendiendo sus gustos, de alguna forma, se atendía la demanda del mercado latinoamericano en general. (Cfr Octavio Getino, *Cine argentino (Entre lo posible y lo deseable)*, p. 17.

⁷⁹ José Ortega y Gasset, «El hecho de las aglomeraciones», en *La rebelión de las masas* (México: Porrúa, 2013), p. 113.

en pos de integrarse a la masa. *Nuevas formas de esclavitud y alienación* edificadas imperceptiblemente por la nueva dominante cultural —y existencial— asoman su silueta en la teoría de Ortega y Gasset. Silueta que, de vuelta al contexto argentino, se puede observar en las especificidades de la relación del hombre con el cine, a diferencia de su interacción con la radio.

Según la apreciación de Sarlo, «...las emisoras constituían una red donde era posible encontrar suministros, consejos, experiencias y dificultades compartidas; los oyentes eran, al mismo tiempo, técnicos y, potencialmente, también emisores».⁸⁰ Es decir, el concepto de la radio no gira en torno al papel pasivo de los aficionados, al contrario, promueve una actitud dinámica y abierta al trabajo en grupo. Prueba de ello es la disponibilidad de diversos manuales donde se explica a detalle el funcionamiento de la maquinaria interna de la radio y el paso a paso de su construcción física, haciendo posible que los usuarios repliquen el trabajo técnico en casa, e incluso diseñen nuevos aparatos por cuenta propia; a su vez, como se mencionó antes, existen sociedades de radioaficionados cuyo objetivo consistía en propiciar la eclosión de redes socioafectivas a partir del diálogo o el intercambio de ideas sobre un tema en común.

Por el contrario, «el cine prácticamente desde sus comienzos crea una industria y un mundo de espectadores».⁸¹ En menor medida, esta especificidad del cine tiene que ver con su alta dificultad técnica y los elevados costos de los materiales comparados con los de la radio, pues ello descarta, desde el principio, la participación de los cinéfilos más allá de la contemplación del *filme*. En mayor grado, la postura del cine hacia su público revela los indicios de la industria cultural descrita por Adorno y Horkheimer en la década de los

⁸⁰ Sarlo, (1997), p. 11.

⁸¹ Sarlo, (1997) p. 126.

cuarenta. Advierte Sarlo: «No hay lugar en la industria para la artesanía (como la que habían abierto la radio y, antes, la fotografía). El cine produce un público que mira; construye precisamente una mirada y un modo de ver, desvinculado del ‘saber hacer’ que ataba a los aficionados de radio a la práctica».⁸² Conforme a esto, se deduce que el periodo de 1920 a 1940 es crucial. Crucial en tanto ahí cobran fuerza las condiciones necesarias, en el contexto global de los setenta, para el desarrollo de la sociedad del espectáculo debordiana. Escenario donde el individuo *cede* ante el aparato de producción técnica de la realidad su propia facultad de autogenerarse (de pensar, sentir y actuar autónomamente), asimilando el sentido dictado por las pantallas. Dicho brevemente, el auge del cine marca un momento de transición de una cultura con base en la relación no mediada entre el hombre y lo real a otra sostenida por la mediación: por la creación de contenidos fuera del individuo ahora convertido en *masa*. A esto, precisamente me refería al principio de este apartado, cuando puse énfasis en recordar cómo la cultura moderna, en tanto ruptura con la totalidad, crea un sujeto para el objeto. Dualidad que, a la par, genera a partir de las tecnologías un proceso cuya dialéctica hará del sujeto un objeto (vaciado de subjetividad) a manos de la máquina (el objeto, la cosa), convertida en sujeto (que dicta contenidos desde su «subjetividad» creadora).

En esta misma línea de reflexión, Octavio Getino, narrador e investigador de los medios de comunicación en Argentina, afirma lo siguiente:

En la industria cultural, el objetivo capitalista se sintetiza en realizar un producto destinado al consumo, en el marco de un proceso guiado por el lucro..., y consiguientemente por una ideología que concibe al hombre como “espectador-consumidor”, es decir, no como un fin a cuyo desarrollo y mejoramiento hay que condicionar la actividad productiva, sino como objeto y materia de uso, para el mejoramiento y desarrollo del capital.⁸³

⁸² Sarlo, (1997) p. 128.

⁸³ Octavio Getino, *Cine argentino (Entre lo posible y lo deseable)* (Michigan: CICCUS, 2008), p. 76.

La cita de Getino sintetiza perfectamente el fenómeno —a la postre de cosificación— al que se le sigue la pista, tras el cambio que se genera en la relación entre el hombre y lo real orquestado por la intervención de los aparatos tecnológicos puestos al servicio de la esfera económica y de los mercados de consumo. El hecho de que el sistema deje de lado su enfoque de crear las condiciones de posibilidad para el desarrollo del hombre en todas sus potencialidades, o sea de su ser total como sujeto, habla ya del desvío del proyecto moderno al atentar contra su figura central. Al respecto, en su ensayo *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982), Marshall Berman expone, a grandes rasgos, que el hombre es sujeto y objeto de la modernidad, en tanto él mismo asume la responsabilidad de construir este nuevo escenario de la mano de sus herramientas o tecnologías con la finalidad de bienestar propio. Resulta alarmante entonces la apreciación de Getino sobre la industria porque deja claro un cambio de valores. En primera instancia, al individuo ya no se le valorará mayormente por su estatus de actor, sino por su «capacidad omnívora» para engullir a través del sentido de la vista las realidades no orgánicas producidas por la industria; y, en segunda, dejará de ser receptáculo de los beneficios del progreso, pues pasa a ser un mero engranaje del Mercado. Dije que se ha operado un cambio de valores. Temo que, junto con eso, lo que se genera es un cambio cultural —en el sentido existencial del término cultura: una manera de andar por la vida—, abierto desde la modernidad y, en nuestro caso, desde los procesos de modernización.

Desde luego, la recepción del proceso de modernización en Argentina tiene otra cara. Hasta el momento he hablado en su mayoría de la postura que celebra su llegada por las posibilidades positivas que abre para el futuro, a reserva de la mención de los estragos en que desemboca; sin embargo, también está aquella inclinación a su crítica por temor a la pérdida de los valores del viejo mundo y por la incertidumbre de su buen funcionamiento en la

práctica. De este otro lado se encuentran escritores de la época, «quienes advierten el peligro que encierra el futuro»⁸⁴ con el despliegue del pensamiento científico-racional-tecnológico. En materia literaria, cobra fuerza el tópico de «la edad dorada» o la evocación de un pasado mejor, independientemente de si éste haya o no sido un verdadero paraíso en los hechos, pues «La vuelta al campo parecería garantizar que lo conocido y experimentado, cuya base son las costumbres legitimadas en razones más trascendentes que los intereses individuales enfrentados, recuperan un lugar y vigencia».⁸⁵ La novela emblemática de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (1926), me parece un claro ejemplo de dicha mirada vuelta hacia atrás, al echar mano de la figura borrosa de un gaucho idealizado, a fin de dejar evidencia de cómo la urbanización moderna afecta la estructura y los valores tradicionales. Termina la novela con las palabras que dice su ahijado en alusión a su padrino, el gaucho que ve alejarse: «Caballo y jinete repecharon la loma... la silueta... aquello que se alejaba era más una idea que un hombre. Y bruscamente desapareció...».⁸⁶

Por su parte, autores como Roberto Arlt, en esos mismos años, optan por indagar en los resultados que podría arrojar la implementación de la modernización sobre la base de orden tradicional.⁸⁷ Orden donde resuenan (hasta hoy) los ecos de Domingo Faustino Sarmiento, su dialéctica civilización y barbarie —lo moderno y lo arcaico ancestral— y la evocación inicial de Facundo, otra sombra viva: «Voy a evocarte para que te levantes... a explicarnos la vida secreta y las convulsiones que desgarran las entrañas de un noble pueblo... Facundo está vivo, no ha muerto, está vivo en las tradiciones populares, en la

⁸⁴ Sarlo, (1997), p. 82.

⁸⁵ Sarlo, (1997), p. 34.

⁸⁶ Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (Buenos Aires: Proa, 1926), p. 166.

⁸⁷ Si bien las dificultades para llevar a cabo la modernidad en América Latina abarcan toda esta zona geográfica, Sarlo afirma que el proyecto moderno entra con mayor facilidad en los países que no cuentan con una fuerte reminiscencia de culturas ancestrales, razón por la cual Argentina abre sus puertas a la modernidad con gran entusiasmo a diferencia de otros países latinoamericanos, como es el caso de México.

política y revoluciones argentinas...».⁸⁸ Roberto Arlt entonces, a partir de las vicisitudes de Silvio Astier, el joven orillero, protagonista de *El juguete rabioso* (1926), da cuenta de las dificultades para entrar en la modernidad y de cómo el progreso margina, excluye, atentando contra su promesa de universalidad.⁸⁹ No obstante, la narrativa de Arlt, comenta Sarlo, resulta más importante por el hecho de que reflexiona sobre el elemento científico-tecnológico, al apelar a personajes que son inventores o tienden a ello, como se puede apreciar en el mismo Silvio Astier cuando crea artefactos y cuando roba libros de ciencia y tecnología; y desde luego en la mediación del dinero, el principal aparato tecnológico de las sociedades que se quieren modernas o en proceso de modernización. Terreno donde la caída de la subjetividad autónoma corre a la par de una cultura, donde el naciente ascenso social se verá degradado en un mundo igualmente naciente de tecnologías, mercancías y mercados.

En el Río de la Plata, el personaje-inventor y el recurso de lo tecnológico conforman toda una tradición literaria, cuyo origen se remonta, cuando menos, hasta el escritor argentino Eduardo L. Holmberg con su cuento «Horacio Kalibang o los autómatas» (1879), donde se narra cómo el Burgomaestre Hipknock descubre las creaciones de Oscar Baum, el fabricante de autómatas⁹⁰ en «visperas de fabricar un cerebro con funciones propias»,⁹¹ y que se ha dado a la tarea de infiltrar por todo el mundo a sus seres artificiales con la esperanza de desarrollar el cerebro que les hace falta para ser inmortales. Tópico que retoma el escritor uruguayo

⁸⁸ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y Barbarie* (Madrid: Íntegra, 2001), p. 13.

⁸⁹ En «El proyecto», uno de los capítulos del libro *El espíritu de la Ilustración*, Tzvetan Todorov plantea los tres pilares del proyecto moderno: autonomía (emancipación de un orden divino y nacimiento del sujeto), finalidad humana (empleo de las herramientas o tecnologías para el bienestar humano en el espacio de la vida cotidiana) y universalidad (derechos iguales para todos).

⁹⁰ El diccionario de la Real Academia Española define la palabra «autómata», en su segunda acepción, como «Máquina que imita la figura y los movimientos de un ser animado»; y, en su tercera acepción, como «Persona que actúa sin reflexión». Tomando en cuenta el carácter simbólico de los escenarios ficcionales, el final del cuento de Holmberg, donde se descubre la presencia de autómatas por todo el mundo, aludiría tempranamente a la emergencia de la sociedad de masas, de una cultura que propicia la falta de *reflexión* en pos del consumo.

⁹¹ Eduardo L. Holmberg, «Horacio Kalibang o los autómatas» (Buenos Aires: El álbum del hogar, 1879), p. 10.

Horacio Quiroga en su novela *El hombre artificial* (1910), una suerte de versión rioplatense de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley, en tanto trabaja con la idea de crear vida artificial desde cero con ayuda del conocimiento científico y las herramientas tecnológicas, y no ya a través de la unión de partes humanas como sucede con Frankenstein; mas, el intento llevará a la conclusión de que el cuerpo en efecto puede construirse por esta vía, pero no la consciencia, dejando ver, por una parte, los límites del poder del hombre, pues la creación de vida humana (conjunto de cuerpo y mente) aún queda reservada para dios; y, por otra, que la complejidad del individuo radica mayormente en su subjetividad, en tanto esta va ligada a la experiencia, percepción y sentir individuales.

En este sentido, las obras de Holmberg y Quiroga funcionan como dos antecedentes⁹² significativos de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. En los tres casos se hace presente una fuerte crítica del pensamiento y actuar modernos, al poner en duda las capacidades del hombre como creador y trazar los «accidentes» posibles de sus inventos. Cabe recordar en este punto que la modernidad supone la vacante de quien hasta entonces manejaba el mundo, lugar donde el sujeto hunde sus raíces ante la necesidad de establecer un nuevo orden, ahora plenamente humano y ya no divino. La figura del hombre como pequeño dios adquiere relevancia en este contexto porque se le atribuye la tarea de rearticular el sentido del universo y de la existencia humana, para lo cual echa mano del conocimiento científico y sus herramientas. Plantear escenarios donde el personaje-creador fracasa querría significar que tal encomienda del hombre moderno rebasa sus facultades y solo abre la puerta

⁹² Me parece importante señalar otra referencia. Si bien *El museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández se publicó hasta 1967, en algunos estudios biográficos se dice que el inicio de su redacción fue en el año de 1925, por lo cual entraría de alguna manera entre las pioneras de la tradición literaria descrita, a la que más adelante se inscribirá Ricardo Piglia con *La ciudad ausente* (1992). La relación de ambas novelas con la obra de Bioy Casares resulta evidente, pues comparten la reflexión-preocupación sobre la mortalidad propia y del ser amado, así como la intervención de la tecnología en un intento desesperado por alcanzar la inmortalidad.

a fuerzas que podrían escapar de su control y atentar en contra de él. En esta perspectiva, sin duda de carácter dialéctico, el hilo interpretativo de *La invención de Morel* propuesto en esta tesis radica, por una parte, en la pérdida del control por parte del individuo moderno sobre sus aparatos tecnológicos (aquellos que se relacionan con el entretenimiento); y, por otra, en las consecuencias derivadas de tal descuido. Consecuencias hoy en día vigentes y crecientes en razón del impacto de las plataformas digitales en el vaciamiento de la subjetividad autónoma por su uso exacerbado en la vida cotidiana.

2.2 El fantástico de Adolfo Bioy Casares

En una entrevista para la revista *Gente*, Jorge Luis Borges expresa su desacuerdo con una peculiaridad de la narrativa fantástica de su amigo Adolfo Bioy Casares, específicamente de su producción literaria del periodo de 1940 a 1950: «Es su afición, digamos, por lo mecánico dentro de lo fantástico... En *La invención de Morel* todo está producido por la máquina. Yo creo que conviene más atribuir lo fantástico a la magia».⁹³ Esta misma apreciación de lo fantástico ligado a lo irracional será ratificada años más tarde por Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), donde establece, formal o teóricamente, que lo fantástico remite a la irrupción de un acontecimiento carente de explicación racional y cuya manifestación desestabiliza el orden de la vida cotidiana.⁹⁴ Hecho por el cual se ha considerado a este género literario como expresión de la Otredad. Siguiendo a Borges y a Todorov, efectivamente el giro en la trama de *La invención de Morel* —donde se revela que los aparecidos no son consecuencia de una suerte de actividad paranormal en la isla, sino del trabajo de la tecnología de simulación— rompería con dicha «norma» de mantener el misterio

⁹³ Jorge Luis Borges, «Toda mi vida y toda mi obra», entrevista con Emilio Giménez Zapiola, en *Gente*, BA, a. 8, núm. 469, 13-VII-1974, pp. 30-35.

⁹⁴ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica* (México: PREMIA, 1981), p. 37.

alrededor del evento desestabilizador de principio a fin. Pero ¿a caso esto excluye a la novela de Bioy de la narrativa fantástica? De pertenecer a ella, ¿qué clase de fantástico sería y cómo podría justificarse su relación con lo tecnológico?

En el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, publicada en los cuarenta, en coautoría con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, Bioy Casares pone en evidencia los inconvenientes de querer dar una definición de este género a causa de su versatilidad, pues dicho rasgo le permite transformarse continuamente, malogrando la intención de asentar un código general. Dice Bioy: «Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos...».⁹⁵ De manera congruente, el prólogo continúa con el desglose de la pluralidad de fantásticos que se encuentran en la recopilación, seguido de un intento de agrupación de las obras a partir de características de orden temático. Así, la propuesta de su preámbulo se enfocaría en erradicar las limitaciones de la amplia gama de posibilidades de lo fantástico, en aras de favorecer su disgregación en distintas versiones; digamos: en *el* fantástico de cada escritor. Esta perspectiva abierta del escritor argentino de algún modo allana el terreno para justificar su propio manejo del género en *La invención de Morel*, donde se puede apreciar la mezcla de lo fantástico tradicional (el misterio de los aparecidos al inicio de la novela) con algunos elementos esenciales de la ciencia ficción (la máquina y sus reproducciones) y otros del policial (a saber: la configuración del fugitivo como una suerte de detective). Apelar a componentes científico-racional-tecnológicos en vez de a mágicos e irracionales sugeriría otro tipo de reflexión, una más próxima al terreno de lo humano y sus instrumentos.

⁹⁵ Adolfo Bioy Casares, prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (Barcelona: Edhasa, 1997), p. 4.

Renglones atrás comentaba que el género fantástico da cuenta de la Otredad; debo aclarar que por tal término se entiende aquí esa fuerza desconocida e incontrolable que se hace presente y modifica determinado orden. Por su complejidad, los estudios sobre la Alteridad son bastos y diversos. En algunos casos —como en las reflexiones de María Zambrano y Roger Caillois en torno a lo Divino— se remontan hasta la cosmovisión de las culturas primigenias, donde el Otro aparece representado con la figura de Dios en oposición al hombre y su conocimiento y poder limitados para manejar la «Trama secreta de la vida», diría Lukács. Por su parte, en investigaciones orientadas por la visión moderna, la Alteridad no sale de los parámetros de la hebra de la vida humana, pero goza de cierta autonomía. Por ejemplo, en *Esquema del psicoanálisis* (1940), Sigmund Freud deja ver que el otro⁹⁶ alude a las capas más profundas de la *psique*, en tanto parte de la base de que la mente de los seres humanos está constituida cuando menos por una triplete de voces: el yo, el ello y el superyó. En esta perspectiva, el yo predominante, por llamarlo de alguna manera, se enfrenta continuamente a otras voces dentro del interior del individuo, choque y lucha de donde emergen las contradicciones propias de la condición humana. En esta misma línea de análisis, algunos historiadores y sociólogos —Yuval Noah Harari entre ellos— plantean que la Alteridad se manifiesta en el contacto y/o diálogo entre individuos. La confrontación se da en el entorno social entre formas singulares de pensamiento y sensibilidad, pues el otro también es un sujeto y por lo tanto cuenta con la autonomía suficiente para estar total o parcialmente de acuerdo, o bien, para discernir y actuar según sus propias valoraciones. Pese a los distintos enfoques mencionados, estos estudios coinciden en la caracterización de la

⁹⁶ El cambio de mayúscula a minúscula responde a mi intención de diferenciar lo Divino de lo humano.

Otredad como fuerza desconocida con un rumbo incalculable e indirigible por los seres humanos.

En *La invención de Morel* se deja sentir cierta proximidad a la óptica moderna. La trama y las peripecias de los personajes insinúan una nueva variante del sentido de la Otredad, pero sin salirse del espacio construido por el sujeto. *Algo* emana de la capacidad creadora de Morel y se le presenta al fugitivo como entidad dotada de autonomía y de un potencial nocivo para el alma. Como se deja saber a mitad de la historia, el narrador se encuentra atrapado desde el comienzo entre lo real y las reproducciones artificiales de la máquina; no se trata de personas ni de fantasmas convencionales quienes irrumpen y ponen en crisis su vida, es la tecnología de simulación la que penetra y altera su entorno, provocándole afecciones en su subjetividad. Cuando el fugitivo averigua la verdad sobre la consistencia de los «aparecidos» de la isla, esa segunda realidad se le presenta como algo ajeno, inaccesible e incontrolable. Por un lado, se contrapone a su esencia orgánica la artificialidad de las imágenes generadas por el aparato; y, por otro, la falta de consciencia dinámica en las imágenes impide el contacto real entre el fugitivo y Faustine, ya que sus subjetividades están desfasadas. La aspiración de relacionarse íntimamente con el personaje femenino se frustra y sólo queda la incertidumbre de si el sacrificio de dejarse grabar por la máquina culminará en triunfo o fracaso, pues, de existir alguien capaz de mejorar el sistema mecánico de modo que las subjetividades se reúnan, queda en duda los efectos que traería consigo el nuevo aparato. Conforme a esto, la tecnología funciona en esta novela de acuerdo con las características de la Otredad antes mencionadas: irrupción de una fuerza desconocida (Morel ignora los verdaderos alcances de su máquina); desestabilización del entorno (el fugitivo siente amenazada su libertad al confundir lo real con lo artificial); y modificación subjetiva (convertirse en imagen).

Considerando la zona geográfica y los años en que se escribe y sale a la luz esta obra, no faltan argumentos para sostener que la Otredad propuesta por Bioy es la tecnología. En lo particular, como se explicó en el apartado anterior con ayuda de Beatriz Sarlo, Argentina atravesaba por la agilización de su proceso de modernización en la década de los treinta, lo cual implicó la aparición de aparatos de novedad cuyos efectos alienantes se desconocían. La muerte de los referentes en la novela en cuestión parece recoger las preocupaciones del autor en cuanto el devenir del sujeto en su relación con lo tecnológico, esa entidad que promete progreso y a la vez esconde su potencial destructivo. En lo general, la idea de la tecnología como ente maligno capaz de arrebatarle al hombre algo que le es propio, en este caso el alma, se vincula con la recepción de la tecnología por parte de algunas culturas autóctonas del Cono Sur. En la novela se evoca el temor a lo tecnológico cuando el fugitivo recuerda «que el fundamento del horror de ser representado en imágenes, [horror] que algunos pueblos sienten, es la creencia de que al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y esa persona muere».⁹⁷ Existen varios registros sobre los orígenes del miedo a la imagen, acaso el más remoto de estos llega hasta el antiguo Egipto (3000 a.C.) y la superstición del alma atrapada en el reflejo de los espejos. No obstante, en el caso del Cono Sur se especula una relación con la fotografía, debido a la historia del etnólogo, pintor y fotógrafo Guido Boggiani. En 1887, Boggiani se adentró con fines documentales en las zonas aborígenes de Argentina, Paraguay, Brasil y Bolivia, reiterando sus expediciones hasta 1901, fecha en la que fue asesinado por una de las tribus de Gran Chaco. Al encontrar su cámara destruida y enterrada bajo tierra, luego de varios días de desaparecido, se infirió que el móvil detrás de su homicidio estaba conectado con la atribución de un poder maligno al aparato. A esta

⁹⁷ Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel/El gran Serafín* (Madrid: Cátedra, 2017), p. 167.

interpretación se sumó el hecho de que los habitantes habían comenzado a referirse a Boggiani como el «nuevo brujo» después de ver sus rostros «atrapados» en las fotografías que les tomaba.

Como puede observarse, el género fantástico de Bioy ligado a la concepción de la tecnología como Otridad hunde sus raíces en el corazón de América Latina, mezcla de magia y técnica, de mitos y *logos*, de tradiciones y sueños modernos. Los recursos literarios en *La invención de Morel* responden de alguna manera a la condición «barroca» que propone Bolívar Echeverría para definir la situación identitaria de los países latinoamericanos tras la Conquista, donde los indios vencidos —dice Echeverría— no solo reconocen su condición de vencidos, no sólo aceptan que la reproducción del código de la identidad europea absorba los restos de la suya, los devore y los integre, sino que, volteando el sentido de la Conquista, son ellos mismos los que asumen el papel de sujetos de ese proceso, para construir una identidad mestiza. Esto sería lo típicamente barroco: inventarse una vida *dentro* de la muerte.⁹⁸ Sin embargo, cabe precisar que el sentido de la novela de Bioy no se limita a explorar la condición argentina o la latinoamericana desde una perspectiva ideológica, sino que parte de las especificidades regionales para reflexionar en torno a algo inherente a la existencia humana. Las historias de Morel, Faustine y el fugitivo se encuentran atravesadas por la capacidad del hombre para construir herramientas cada vez más sofisticadas bajo el riesgo de que sus creaciones comiencen a darle forma a él. Según Paul Virilio, a cada creación instrumental corresponde una modificación de la subjetividad del inventor al hacerla parte de su vida cotidiana.⁹⁹ Así las cosas, si hay una pregunta de por medio en la trama de la obra

⁹⁸ Bolívar Echeverría, «Modernidad en América Latina», en *Vuelta de siglo* (Era: México, 2002), pp. 213-144.

⁹⁹ Paul Virilio, *Cibermundo ¿una política suicida?*, Santiago de Chile: Dolem, 1997, p.54.

de Bioy sería: ¿hasta qué grado las tecnologías pueden controlar el modo de ser y estar en el mundo de los individuos?

2.3 Morel: ascenso y caída del héroe del romanticismo de la desilusión

En uno de los apartados de su libro *El concepto de ficción* (1997), el escritor argentino Juan José Saer comenta, a propósito de *La invención de Morel*, algo como lo siguiente: recurrir a una máquina capaz de archivar personas en imágenes y de reproducir eternamente su presencia fantasmagórica es solo una excusa del autor para meditar sobre una cuestión de orden existencial: «el problema de la fugacidad de la existencia y la conciencia desdichada que esa fugacidad supone».¹⁰⁰ La preocupación que Saer nota en Bioy recaería mayormente en el personaje Morel y su empeño de fabricar un medio alterno para alcanzar la inmortalidad; empeño que él mismo les hace explícito a sus amigos durante una conversación: «Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin su autorización. Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esas fotografías, siempre».¹⁰¹ Como mundano hombre de ciencia y tecnología, Morel representa al individuo moderno que, desde su alma amplia, le disputa el lugar a dios como supremo hacedor del mundo. De manera precisa, la historia de este personaje gira en torno a los estragos derivados del extravío de la vida eterna (el paraíso), así como del sentimiento de superioridad del hombre para construir con sus herramientas otro tipo de esperanza o sentido. Tarea donde el alma —la subjetividad, la imaginación o el poder creador que mana de su interior— se asume más vasto, más amplio, más poderoso que todos los destinos que la vida (el mundo exterior) puede ofrecerle. Es en esta posibilidad donde podría inscribirse la existencia problemática tratada por Bioy en *La*

¹⁰⁰ Juan José Saer, «La invención de Morel», en *El concepto de ficción* (Buenos Aires: Seix Barral, 2010), p. 164.

¹⁰¹ Bioy, p. 144. (De aquí en adelante todas las citas será de su novela).

invención de Morel; en cuyas páginas pone en juego —por medio de Morel— el esfuerzo humano de alcanzar la inmortalidad o de vencer a la muerte. Romanticismo de la desilusión le llamará Lukács a esa confianza desmesurada en el poder de la subjetividad y su inventiva frente al sentido de la vida y el significado del mundo.

El arduo trabajo de investigación científica y tecnológica para construir una máquina capaz de mantener con vida la consciencia aún después de la muerte del cuerpo tiene como telón de fondo la necesidad de reparar el daño existencial causado por el nacimiento del sujeto, contando con la ayuda que pueden proporcionar las herramientas fabricadas por la mano humana. Hay en esta búsqueda de Morel un precio a pagar, a partir del cual, a la postre, se anularán las posibilidades mismas del sujeto (su libertad y su voluntad), toda vez que en un marco cerrado en sí mismo no caben ni la experiencia ni la experiencia individual novedosas. Las imágenes generadas y reproducidas por la máquina no cuentan con opciones, permanecen estancadas en el momento justo de su captura, tal como les hace saber Morel a sus amigos cuando confiesa la verdadera intención de su viaje a la isla: «Aquí estaremos eternamente... repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos».¹⁰² La lógica interna de la proyección visual de la máquina podría suponer la emulación del tiempo ancestral, de alguna manera el eterno retorno desde el cual se articulaba la cosmovisión de las culturas premodernas.¹⁰³ Sin embargo, no se puede pasar por alto el hecho de que la esperanza forjada por Morel prescinde totalmente de la intervención divina

¹⁰² Bioy, p. 153.

¹⁰³ En *El mito del eterno retorno* (1949), Mircea Eliade explica que, a diferencia del hombre moderno, quien «se reconoce y se quiere histórico» porque es en el tiempo lineal y progresivo donde concibe su posibilidad de ser feliz, el hombre arcaico «no concede al acontecimiento histórico un valor en sí; en otros términos, no lo considera como una categoría específica de su modo de existencia», en tanto remite a un tiempo «profano» o artificial creado por el individuo en oposición al tiempo cíclico u orgánico.

o, en todo caso, compite con ella. Al apelar al poder de las ciencias y las tecnologías para intentar salvarse de la finitud de su existencia, la propuesta mecánica del personaje ratificaría la condición problemática del alma que se desborda sobre el proceso de la vida y el mundo exterior a fin de manejarlos. En otras palabras, la mirada de Morel no está puesta ya en recuperar el paraíso perdido o la vida eterna en función de los parámetros divinos; más bien, apunta a fundar la «inmortalidad» o trascendencia moderna, elaborada por y para el sujeto desde la interioridad, en franca competencia —batallando— con el mundo exterior.

Así, cuando Morel explica a sus amigos cómo la idea de la máquina de inmortalidad pasa de solo quedarse en su imaginación a ser concebida como proyecto tangible que dará «perpetua realidad a [su] fantasía sentimental»,¹⁰⁴ se infiere el verdadero significado de Faustine para él, mejor dicho para su plan. En la óptica de Morel, más allá de una cuestión amorosa, se percibe al personaje femenino como una pieza clave para llevar a cabo la supuesta trascendencia moderna. Como primeros habitantes de la realidad holográfica, ambos personajes desempeñarían los papeles de una especie de Adán y Eva modernos. La motivación principal de Morel para fabricar y poner en marcha su idea no tendría entonces mayor relación con sus sentimientos hacia Faustine —los cuales parecen más una vía para justificar sus decisiones y actos sobre la vida de los demás—, sino con su propia angustia existencial, derivada de la confrontación entre el conocimiento científico-tecnológico y la realidad del mundo, en este caso la única certeza que tiene el ser humano: su muerte. Dicha desazón trae a la mente algunos pasajes de *El ser y el tiempo* (1927) de Martin Heidegger, específicamente aquellos donde se habla del hombre como «ser para la muerte».¹⁰⁵ A pesar

¹⁰⁴ Bioy, p. 145.

¹⁰⁵ Martin Heidegger, «El “ser relativamente a la muerte” y la cotidianidad del “ser ahí”», en *El ser y el tiempo*, p. 275.

de su condición de «yecto», la cual dota la vida del individuo de una gama de posibilidades o destinos a construir, toda acción y/o decisión se encuentra marcada de antemano por la inmanencia de su finitud. Con la pretensión de adquirir la consistencia infinita de dios, Morel intenta rebelarse echando mano de su inventiva y de las herramientas modernas; no obstante, los efectos letales de su invento en quienes graba dejan ver objetivamente los límites y riesgos de la creación y del conocimiento humanos.

Tomando en cuenta los resultados puestos de manifiesto por el fugitivo (personaje de quien hablaré más adelante), la esperanza de Morel fracasaría por la ineficacia de su (la) máquina para retener por completo la consciencia de quienes captura; pues contra las apreciaciones del inventor, las imágenes, aunque cuentan con algunos aditamentos que las distinguen de las convencionales, no dejan de ser objetos. Sin embargo, Morel en su discurso sobre las capacidades de su última creación se vanagloria sorprendido de haber triunfado en la construcción artificial de la consciencia: «Estaba seguro de que mis simulacros de personas carecían de conciencia de sí (como los personajes de una película cinematográfica) [...] Tuve una sorpresa: después de mucho trabajo..., me encontré con personas reconstituidas».¹⁰⁶ Luego añade: «Si acordamos la conciencia, y todo lo que nos distingue de los objetos, a las personas que nos rodean, no podremos negárselos a las creadas por mis aparatos, con ningún argumento válido y exclusivo».¹⁰⁷ Morel insistirá: las imágenes están para la vista, para el oído, para el sabor, para el olfato.

La confianza de Morel para llegar a tales pronunciamientos se sustentaría en la concepción del mundo como entramado de percepciones; derivada de cierta influencia del «idealismo filosófico» de Macedonio Fernández sobre Bioy. A grandes rasgos, el «idealismo

¹⁰⁶ Bioy, p. 148.

¹⁰⁷ *Ídem.*

filosófico» se refiere a la creencia de que *ser es percibir*. Conforme a esta premisa, Morel reflexiona en torno a los aparatos tecnológicos existentes para distinguir favorablemente el enfoque de su máquina. Inventos como la cámara fotográfica y la radio, el fonógrafo, el teléfono y el cine tienen la función de «contrarrestar ausencias»¹⁰⁸ espaciales al reunir a las personas por medio de los sentidos de la vista y el oído. La innovación de su máquina consiste entonces en la incorporación de receptores olfativos y térmicos, los cuales permiten almacenar y reproducir con fidelidad tanto los olores como las sensaciones táctiles captadas en el momento de la toma. Así, cuando el aparato proyecta las imágenes para dar a luz a una realidad mecánica, la apertura simultánea de todos los receptores (visuales, auditivos, táctiles y olfativos) daría como resultado la «resurrección» de la persona «completa». En palabras de Morel: «Congregados los sentidos, surge el alma».¹⁰⁹

¿Por qué falla entonces el plan de Morel? El fugitivo dirá: «Razones lógicas nos autorizan a desechar las esperanzas de Morel. Las imágenes no viven».¹¹⁰ Y reflexiona: «...creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte no ha evolucionado, sus perfeccionamientos insisten en...retener vivo todo el cuerpo. Sólo habría que buscar la conservación de lo que le interesa a la conciencia».¹¹¹ Asistimos aquí —en la voz del fugitivo— a un guiño importante de Bioy para poner tempranamente en el lector premisa de que lo vivo del hombre radica en la subjetividad; llámese alma o conciencia, cuyo grado superior —en el caso de los humanos— radicaría en la reflexión por un sujeto pensante, con capacidad para formular valores, creencias, objetivos y estrategias. Estadio superior más allá del nivel primario de la conciencia nutrida solo de experiencias perceptivas, sensoriales y

¹⁰⁸ Bioy, p. 146.

¹⁰⁹ Bioy, p. 148.

¹¹⁰ Bioy, p. 157.

¹¹¹ Bioy, p. 95.

emocionales básicas. Es lo que se ha dejado ver en las investigaciones de los biólogos moleculares como Fritjoj Capra; y en otros estudios de orden sociológico y filosófico, como los Michel Foucault sobre el sujeto, donde la consciencia humana nace de la llamada para tomarse como objeto de conocimiento y campo de acción mediante la experiencia de sí.¹¹² Lo cual quiere decir que reconocerse como proyecto constituye el primer paso para el surgimiento de la consciencia; posteriormente, serán las vivencias personales las encargadas de formar un pensar, sentir y actuar, un modo de ser y estar en el mundo, que, sin embargo, nunca permanece fijo, sino en constante cambio.

A partir de lo anterior se entiende que el error de Morel en cuanto al funcionamiento de su máquina y sus objetivos radica en la ausencia de dinamismo interno en las imágenes, lo cual habla de una carencia crucial: autonomía para interactuar con el entorno, como ser vivo, capaz de aprender y estructurarse y reestructurarse de manera continua e incluso inesperada, según su dinámica o conexiones internas. Al carecer de tales condiciones, las imágenes son objetos, simulacros de vida que, como en una película, pueden narrar una historia, aunque que como tales, en tanto imágenes, carecen de *su* historia; la historia propia de un ser o sistema que aprende.¹¹³ Una historia que, a fin de cuentas, en el caso de los humanos, no es otra que la historia de su subjetividad en conexión con el mundo exterior.

El traslado de la subjetividad del referente a la imagen no resulta tan fácil de lograr, como cree Morel, dado que la premisa *ser es percibir* no se cumple cabalmente en la realidad puramente holográfica ni resulta suficiente para hablar de imágenes con consciencia de sí. Si el mundo como materia viva es pluralidad de percepciones en continua modificación, la máquina arremete en contra de ello al grabar, reproducir y petrificar la singularidad del

¹¹² Michel Foucault, «Introducción» a *Tecnologías del yo* (Barcelona: Paidós, 1990), p. 29.

¹¹³ Fritjoj Capra, *Las conexiones ocultas* (Barcelona: Anagrama, 2006), pp. 60-102.

instante. Ahora bien, Morel sí tiene la perspicacia de atender la retención de sensaciones adicionales a la vista y el oído, pero dejó de lado que aquellas tomadas por el aparato debían funcionar como matriz para crear nuevas conexiones; como elementos primarios propensos a generar nuevas unidades de sentido. Solo entonces podría afirmarse la creación exitosa de imágenes dotadas de alma, de subjetividad.¹¹⁴

La caída de la esperanza puesta en las tecnologías de la imagen a causa de sus reacciones adversas sobre el «alma-sujeto»,¹¹⁵ diría Foucault, se alinea con el anuncio de la pérdida del aura señalada por Walter Benjamin en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, publicado unos años antes de la aparición de la novela de Bioy. De manera general, el postulado de Benjamin relaciona el declive de lo auténtico (lo único e irrepetible) y el ascenso de la copia con los procesos de reproducción y distribución de mercancías en las sociedades industriales o modernas. Desde luego la reflexión de este autor se articula en función del devenir de las artes en manos de los intereses del capitalismo; sin embargo, su teoría bien puede extenderse hacia la situación de la subjetividad con la llegada de las tecnologías audiovisuales, tema cercano a Benjamin si se recuerdan sus estudios sobre el quehacer fotográfico, donde emplea el concepto «fantasmagórico» para señalar que aquello considerado como lo real puede no ser otra cosa que su producción mecánica y el hombre espectador de esa realidad artificial sin darse cuenta de ello.¹¹⁶ Volviendo a las otras

¹¹⁴ En este punto hay una diferencia crucial entre la máquina de Morel y la máquina de Macedonio: mientras la primera carece de la capacidad para proporcionar a las imágenes la facultad de autodesarrollo, lo cual le cuesta al inventor perder tanto la vida como la posibilidad de la inmortalidad; la segunda goza de una subjetividad viva, como deja ver el hecho de que a la incorporación de historias ajenas en la máquina le continúa la generación de versiones propias, y, por lo tanto, se le llama la eterna.

¹¹⁵ Foucault, (1994), p. 48.

¹¹⁶ Esta misma idea aparece en la novela de Bioy, ahí donde Morel cuestiona: «¿Insistiré en que todas las vidas... dependen de botones que seres desconocidos pueden apretar?» (p. 149). De nueva cuenta, este personaje deja ver su pensamiento moderno, pues a la concepción del desarrollo de la vida humana de acuerdo con las determinaciones de dios, le sigue la creencia del destino ahora en manos de la tecnología.

aplicaciones de la teoría aurática, si la subjetividad constituye la vía mediante la cual el individuo aprende, es decir, va cobrando su propia forma en comparación y contacto con los demás, valdría asimilarla como el aura de los seres humanos (el alma, en el caso de la obra de Bioy). Si esto fuera así, la emergencia de la sociedad de masas y el consumo espectacular atenderían en su contra por su empeño de unificación y resistencia al aprendizaje. Formar parte de la masa exige despojarse de rasgos distintivos, haciendo de cada persona la reproducción de un mismo modelo. ¿No es esta pérdida de lo original o auténtico, del aura o la subjetividad, de *vida* finalmente, lo que en el fondo estaría planteando Bioy con la muerte del alma en manos de la máquina de reproducción de copias?

Sumado a lo anterior, no parece gratuita la presencia de un museo/casa en la parte alta de la isla, construcción previamente calculada por Morel para alojar eternamente a las personas-imágenes reproducidas por su máquina. De las consecuencias del nacimiento del museo fuera de la ficción se especuló mucho en la primera mitad del siglo XX. Entre lo que se comentó, destacaría dos cosas: 1) la mercantilización del arte por su entrada al mundo museal como objeto de consumo, así como la neutralización de su capacidad crítico-subversiva debido a su institucionalización; y 2) el reforzamiento del sentido de la vista en el individuo. Ideas de por sí inquietantes; y más aún las que aparecen en los años sesenta, cuando el Mercado se impone cada vez más frente al Estado y el mundo comienza a dar sus primeros pasos hacia la globalización y el llamado «capitalismo tardío». Será en ese contexto donde Marshall McLuhan, filósofo canadiense cuya línea de investigación se centra en los medios de comunicación de masas, advertirá que «El mundo entero se ha convertido en museo de objetos».¹¹⁷ Como Foucault, McLuhan se da cuenta del «derrumbe» de los muros

¹¹⁷ Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (Barcelona: Paidós, 2014), p. 208.

de la prisión o de la expansión de los sistemas disciplinarios por toda la sociedad para percatarse ahora del «derrumbe» de las paredes del museo, o cómo la lógica de exhibición-visualización se desborda poco a poco por las diversas esferas de la vida humana con ayuda de las tecnologías audiovisuales, dando lugar a la mutación de las formas de poder hasta entonces conocidas. Luego será el francés Guy Debord quien identificará con la categoría «espectáculo» el tipo o mecanismo de control ejercido en las sociedades posmodernas, donde el lazo social se forja por medio del suministro de imágenes o realidades hechas para ser vistas, consumidas y no ya pensadas por los espectadores. Estamos hablando de un paso crucial en el debilitamiento de la subjetividad humana, puesto de manifiesto tempranamente por Bioy desde la novela en estudio en esta tesis.

En efecto, al situar a la mayor parte de los personajes (Morel, Faustine y amistades) dentro de una realidad museal, exhibidos y vaciados de subjetividad, petrificados en tanto imágenes, mientras un tercero (el fugitivo) aparece súbitamente para observarlos («...soy el público previsto desde el comienzo»¹¹⁸), Bioy no sólo sugiere el fenómeno de musealización del mundo y el nacimiento del espectador, anticipándose al menos dos décadas a las teorías de McLuhan y Debord, sino que deja ver la musealización del individuo mismo; es decir, la posible degradación del sujeto en una etapa más avanzada, aquella donde el espectador se desdobra en espectáculo, en imagen-apariencia a costa de su riqueza interior,¹¹⁹ toda vez que ya no son objetos comunes los que habitan el museo, sino «personas».¹²⁰ El destino trágico

¹¹⁸ Bioy, p. 105 (El corchete es mío).

¹¹⁹ Cabe precisar que la imagen funciona al mismo tiempo como medio para intervenir la subjetividad, en tanto las realidades (imágenes) producidas por la industria cultural atentan contra el sujeto; y como resultado de la subjetividad intervenida, ya que un individuo alterdirigido es más apariencia (imagen) que esencia.

¹²⁰ Hoy en día el sistema museo-espectacular se percibe implacable porque ha encontrado en las plataformas digitales el medio ideal para renovarse y afianzarse en la vida cotidiana. Facebook, YouTube, Twitter, Instagram y Tiktok, por mencionar las más conocidas, funcionan como galerías individuales de autoexposición. Valga la redundancia, el objeto exhibido en el archivo digital es el hombre mismo, quien, por voluntad propia, cuelga en la red parcelas de su subjetividad para su devoración ocular inmediata en ojos de sus

de quienes se convierten en imágenes en la novela de Bioy pronostica así, desde mi perspectiva de lectura y análisis, lo que será el comienzo de la subjetividad intervenida en las sociedades posmodernas; contexto donde los reflectores de la modernidad, cuyo fin inicial era despojar al mundo de su misterio, viran en dirección a la vida interior del hombre hasta «desnudarlos» por dentro y facilitar de ese modo su manipulación. Invasión la zona privada de la existencia, allí donde no se es un objeto, al individuo solo le queda la «piel», la apariencia, aquella parte reducida de lo humano que se mueve solo en el espacio de lo visible, para *realizarse* solo cuando los otros la miran. Así, la muerte del alma en Bioy no solo se debería a la pérdida de su dinamismo interno, sino también a su profanación en y por los ojos de un tercero.

Pese a la edificación del museo, Morel no planea la muestra de las imágenes frente a otros, «...es nuestro paraíso privado»,¹²¹ les dice a sus amigos. Su única preocupación en mente radica en lograr su estancia eterna en el mundo, por esto mismo ubica su creación en una isla deshabitada y esparce el rumor, según infiere el fugitivo al recordar su charla con el mercader italiano, de que dicho lugar es el foco de una enfermedad mortal, todo en aras de proteger su vida-imagen de los intrusos. La irrupción de la mirada del fugitivo sobre el secreto¹²² de Morel, quien hace lo posible por mantener oculta su emulación del paraíso,

«seguidores». Los mecanismos de poder actuales se manifiestan en el procesamiento algorítmico del flujo de información de estos dos canales: el del usuario-objeto y el del usuario-consumidor, ya que ambos exponen piezas de su *psique* durante su particular empleo de las plataformas. El ojo del poder detrás del «panóptico digital»¹²⁰ monitorea a todos, no solo está al pendiente de los contenidos que se suben, cada clic —sea para reproducir, dar *like*, compartir, guardar o comentar— queda registrado con fines de control personalizado.

¹²¹ Bioy, p. 153.

¹²² Otra posible exégesis en función de los mecanismos de control sería pensar la isla como símbolo de la mente de Morel, después de todo el título de la novela lleva su nombre y quizá indique que él es el verdadero protagonista y no el fugitivo como se suele creer. En este caso también aplicaría las teorías citadas, pues el personaje anónimo funcionaría como espía, invasor e incluso modulador de la subjetividad de Morel, tomando en cuenta que al final es él quien altera la versión del inventor al intervenir en la realidad holográfica.

indicaría la suerte de la vida privada en su choque con los mecanismos de control cimentados en la transparencia.

En suma, por medio de la historia de Morel, la novela de Bioy muestra el ascenso y la caída de la condición problemática en su variante del «romanticismo de la desilusión», ambos eventos detonados por lo tecnológico. Por un lado, Morel es creador; por otro, víctima de su máquina, al ser reducido por esta a un objeto-imagen, finalmente profanado por el ojo de un extraño. Curioso resulta pensar que Morel tuvo tal vez ante sí la clave para alcanzar la inmortalidad y no se percató. Al respecto, él mismo le dice a sus amigos: «Claude se ha disculpado: trabaja la hipótesis, en forma de novela..., de un desacuerdo entre Dios y el individuo; hipótesis que le parece eficaz para hacerlo inmortal y que no quiere interrumpir».¹²³ Como de algún modo deja ver la presencia del diario del fugitivo, la escritura funciona como medio para mantener con vida la subjetividad, en tanto las ideas vertidas de adentro hacia afuera en forma de palabras se entreveran con los pensamientos de quienes las leen y procrean nuevas formas de sentido. Suficiente para comprender que la consciencia (el alma o subjetividad) no constituye una sustancia, sino un proceso. Como la vida, que siendo real estará siempre «localizada en ninguna parte». En este sentido, será por lo demás simbólica la apelación, en el caso de Claude, al género novela, ya que, como señala Lukács, en ella subyace el viaje del héroe hacia el interior de sí mismo en busca de valores auténticos; viaje en sentido inverso al mundo petrificado que genera la la máquina de Morel. Así, con Morel, Bioy Casares se asoma, desde una interioridad exacerbada, a la gran interrogante de nuestros tiempos posmodernos, dominados por las tecnologías digitales: ¿cómo evitar la muerte del sujeto?

¹²³ Bioy, p. 144.

2.4 Fugitivo: el héroe del idealismo abstracto. Inicio de la condición postproblemática

Si la muerte de Morel en manos de su máquina da cuenta de los riesgos del mundo artificial generado por el alma amplia del sujeto, la experiencia del fugitivo con la realidad técnica pone en evidencia el poder de la vida cotidiana, capaz de *poseer* al hombre y disminuir su alma creadora hasta convertirlo en un ser alterdirigido o sin capacidad reflexiva para contar su propia historia. Se trataría de la otra forma de inadecuación del individuo moderno con la realidad exterior que observa Lukács tras la ruptura; aquella inadecuación no ya —como Morel— de un alma o un interior *problemático*, con poderes superiores a los de la vida cotidiana, sino de una suerte de subjetividad que se asume presa de los poderes del mundo exterior; a la cual Lukács llama «idealismo abstracto».

A partir del simbólico enamoramiento del fugitivo hacia la imagen de Faustine, la novela lanza un aviso de alerta sobre las formas de alienación que acompañan a la cultura mediática, donde el poder de seducción¹²⁴ del sistema de la imagen, del espectáculo, diría Debord, conduce a la inducción de la subjetividad del ser humano hasta hacerlo caer en un comportamiento casi hipnótico, en el cual sólo ve y acata en vez de pensar, sentir y actuar desde su percepción individual. La eventual integración del fugitivo a la realidad museal, donde su alma o subjetividad parece al convertirse en imagen, habla ya de los inicios de la era postproblemática, contexto donde la vida interior (espacio para estar a solas consigo mismo, para meditar y reflexionar, para autogenerar «valores auténticos» e introducirse) comienza a ser invadida por la industria cultural, hasta el punto de que el individuo cede sus

¹²⁴ De acuerdo con la tercera acepción del Diccionario de la Real Academia Española, la palabra *seducir* significa «Embargar el ánimo de alguien». Por su parte, la palabra *ánimo* aparece en este mismo diccionario como sinónimo de «Alma» y de «Voluntad». Esto quiere decir que la imagen (realidad preestablecida) trabaja sobre la subjetividad del individuo para convertirlo en espectador.

grandes facultades subjetivas a cambio de «pequeñeces»¹²⁵ en términos de consumo y entretenimiento.

La secuencia cronológica de los acontecimientos en la vida del narrador sustenta la hipótesis de que esta novela dialoga críticamente con el horizonte humano fuera de las páginas, allí donde se están gestando las condiciones de posibilidad que conducirán al futuro tránsito desde la dominante cultural con acento en la expansión del sujeto a otra en la que se neutraliza su experiencia individual y se le sustituye como creador de significados y sentidos. El primer hecho consiste en la conversación del narrador con el mercader antes de su arribo a la isla. En dicha charla se menciona el verdadero móvil del viaje: su condición de prófugo de la justicia, de perseguido, aunque en ningún momento se esclarece el tipo de crimen ni su culpabilidad o inocencia. Del estatus de fugitivo emana la figura del Estado como aparato regulador del orden social, mientras los efectos de sus mecanismos de poder se hacen presentes en la conducta del personaje hacia los supuestos «intrusos»¹²⁶ cuando aún desconoce su consistencia holográfica. Sin saber quiénes son, de dónde ni a qué vienen, los identifica de inmediato como enemigos potenciales.

De acuerdo con algunos estudios de Michel Foucault, en la modernidad clásica se utilizan instrumentos para penetrar en la vida de los ciudadanos de manera panóptica o vigilante, para luego ejercer un «poder pastoral» sobre su subjetividad. El *modus operandi* de este poder consiste en «una mirada sin rostro que transforma todo el cuerpo social en...

¹²⁵ En *21 lecciones para el siglo XXI*, el historiador Yuval Noah Harari expresa su sorpresa al percatarse de cómo los usuarios de la Internet aceptan las condiciones de privacidad de los servidores a cambio de poder acceder a los videos de gatitos más vistos del momento. La información personal se convierte en la nueva moneda de cambio, aunque los productos a obtener estén muy por debajo del precio a pagar.

¹²⁶ Describirlos de ese modo no parece gratuito. Considerando la propuesta de análisis de la poética de Bioy en esta novela, donde se concibe la tecnología como la otredad, o sea, como aquello que remite lo fantástico, hablar de aparecidos ya no en los términos de aquellas historias de horror llenas de fantasmas convencionales, sino apelando a seres cuyo carácter fantasmagórico lo produce la tecnología, nos estaría llevando a un nuevo terreno, el de los «aparecidos modernos», por llamarlo de algún modo.

millares de ojos por doquier»;¹²⁷ de manera que «Basta una mirada. Una mirada que vigile, y que cada uno, sintiéndola pesar sobre sí, termine por interiorizarla...».¹²⁸ Se trata de un poder disgregado cuyo objetivo pasa por la inducción de la conducta y la contención de pensamientos contrarios al orden establecido. El estado de alerta del fugitivo lo ocasiona entonces la condena que supone la mirada de estas «personas» sobre él, sobre su secreto. De ser visto por ellas, todo el peso de la justicia le caería encima, sea en forma de prisión física (al ser reconocido y entregado) o de cárcel psicológica (al sentirse «desnudo»¹²⁹ ante los demás).

Se podría debatir que en este caso no aplica como tal el poder de la mirada. Al tratarse solo de imágenes, estas no cuentan con la posibilidad de percatarse de la presencia de alguien ajeno al momento en el cual fueron capturadas; no obstante, dado que al principio el narrador ignora esta información, surten efecto y activan en él su sentido de supervivencia. Para intentar salvarse, el fugitivo se esconde y solo observa desde lejos. Detrás de esta postura actúa una suerte de ética de no exposición, constatada en la siguiente nota de su diario, donde hace manifiesta su elección de prescindir totalmente de los demás para proteger su secreto: «...lo que escribo será una precaución. Estas líneas permanecerán invariables, a pesar de la flojedad de mis convicciones. He de ajustarme a lo que sé: conviene a mi seguridad renunciar, interminablemente, a cualquier auxilio de un prójimo».¹³⁰ La interacción benigna con la otredad, que se cree intersubjetiva en ese momento, pero que en realidad es tecnológica, se pone en duda desde el principio, ya que compromete la libertad del personaje. Más allá de

¹²⁷ Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 2014), p. 217.

¹²⁸ Michel Foucault, «El ojo del poder», *El panóptico* (Barcelona: La Piqueta, 1980), p. 18.

¹²⁹ En *A puerta cerrada*, obra de teatro representada en la misma década en que se publica *La invención de Morel*, Jean-Paul Sartre plantea la idea de la alteridad como condena. «El infierno son los otros», señala. Con esta frase Sartre denuncia la mirada invasiva, entrometida e incómoda a la que se somete al individuo en el entorno social, escenario donde la vida privada se enfrenta a los reflectores y a su exhibición.

¹³⁰ Bioy, p. 100.

una cuestión meramente judicial, la amenaza sugiere connotaciones de índole existencial. Apelo aquí a lo que han explicado diversos filósofos a lo largo de la historia acerca de los orígenes de la libertad, que se remontan hasta la aparición de la consciencia, del sujeto y sus posibilidades, y de la toma de decisiones de manera autónoma. En consecuencia, leo que la pérdida de la libertad en la novela equivaldría a perderse como sujeto en el contacto con las tecnologías de la imagen; tal sería el verdadero peligro porque no son personas con quienes el personaje se encuentra, sino con un sistema de producción de realidades en cuya dinámica él solo juega el papel de espectador.

Lo anterior conduce al trasfondo del segundo hecho cronológico (su llegada a la isla). Desde su arribo, aunque ni el lector ni el personaje se dan cuenta, el fugitivo queda atrapado en el amalgamiento del tiempo y el espacio reales y los simulados por la máquina de Morel. La apertura de la obra con un acontecimiento fantástico al estilo de Bioy, apelando a lo tecnológico sin decirlo, da cuenta de ello: «Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. El verano se adelantó».¹³¹ Por el desconocimiento de la superposición de la realidad mecánica en lo real, el suceso no acepta explicación lógica inicialmente; en consecuencia, el personaje no tiene más remedio que atribuirlo a lo irracional o «milagroso». Sin embargo, más adelante, cuando sale a la luz la existencia de la máquina y su reproducción artificial de los fenómenos naturales, el «milagro» se desvanece y deja en evidencia la tecnología de simulación donde el personaje ha estado sitiado desde el comienzo. Lo mismo ocurre con las supuestas personas en la isla, ahora conocidas como lo que son, simples imágenes. Con este giro inesperado en la trama, el asedio del Estado y sus mecanismos disciplinarios se diluyen y en su lugar queda el poder de seducción de las tecnologías de la imagen.

¹³¹ Bioy, p. 89.

Al observar a la distancia las acciones de los aparentes intrusos, el narrador adquiere involuntariamente la configuración de espectador, ya que al final de cuentas son imágenes las que mira, dado que ante él se proyecta una especie de realidad cinematográfica donde su participación efectiva se anula al carecer de impacto en los eventos preestablecidos. Esto se reitera a lo largo de la trama en sus intentos fallidos por cortejar a Faustine, dada la ausencia de respuesta por parte de ella. La creación del jardín como acto de amor y la indiferencia de Faustine hacia el gesto del fugitivo constituyen un claro ejemplo de la intrascendencia de los actos del personaje en esa otra realidad y de cómo su condición de actor se debilita. En la segunda mitad del siglo XX, el teórico Fredric Jameson declara la «muerte del sujeto» como principal característica de las sociedades posmodernas. En lo que deja ver su ensayo, este fenómeno tiene su origen en la hegemonía desbordada del Mercado y el debilitamiento del Estado. El Mercado como regulador dominante del cuerpo social, dado que la lógica del capitalismo tardío requiere de consumidores dóciles ante el goce de los objetos; individuos más dados al hedonismo mecánico en los tiempos del ahora, como decía Octavio Paz, antes que de sujetos. La observación de Jameson se entiende mejor al relacionarla con la idea de Eduardo Subirats sobre la producción técnica de la realidad. Según Subirats, el modo de operar de las sociedades posmodernas facilita la expansión de la industria cultural y sus contenidos en función de la esfera económica, de manera que buena parte de la producción de significados (realidades) se genera al margen de la subjetividad creadora del individuo.¹³² Bajo la nueva lógica cultural identificada por Jameson en los años ochenta del siglo pasado, alcanza tal grado el debilitamiento de la subjetividad creadora (y crítica) de los individuos,

¹³² Eduardo Subirats, *Culturas virtuales* (México: Ediciones Coyoacán, 2001), pp. 9-12.

ya que estos, en su papel dominante de meros consumidores, se realizan en la tarea de engullir¹³³ objetos y realidades.

De lo anterior se deriva el fenómeno conocido con el término «posverdad». Recordando la teoría del simulacro de Baudrillard, el ser humano moderno siempre ha estado sitiado en la «posverdad» porque los sentidos que genera van en contra del sinsentido de la vida. ¿Cuál sería entonces la especificidad de la «posverdad» posmoderna? Justo lo dicho por Subirats: la generación de sentidos o significados no ya a través del sujeto sino fabricados por las industrias culturales; una suerte de simulación técnica que sustituye a la simulación subjetiva. Conforme a esto, la relación del fugitivo con la realidad holográfica hecha por la máquina de Morel constituye el anticipo de la anulación del sujeto en la generación de realidades significativas y la entrada de los aparatos tecnológicos usados por el Mercado para la fabricación de contenidos en las sociedades de consumo y entretenimiento.

En atención al carácter involuntario de la condición de espectador al inicio de la novela, se alcanzará el clímax del proceso de degradación de la subjetividad del fugitivo una vez que queda totalmente envuelto por el encanto de la realidad holográfica, abandonando su convicción original de permanecer al margen de ese mundo, a cambio de integrarse aun a sabiendas del precio que deberá pagar; hablo de un instante crucial: cuando el fugitivo es consciente de las condiciones del entorno y aún así opta por perder su alma o subjetividad a cambio de entrar en la simulación técnica, donde todo está determinado de antemano. Digamos que el fugitivo no se incorpora a la realidad holográfica de Faustine desde su autenticidad, sino a partir de un guion que sigue los movimientos y diálogos de las imágenes.

¹³³ Engullir sin reflexionar es el eje conductual de la novela *El almuerzo desnudo* de William Burroughs, una obra crítica de las sociedades posmodernas que invita a recuperar el control de la subjetividad.

Al final de cuentas, su voluntad como su libertad —componentes centrales de su condición ética— se anularán por estar condicionadas o dominadas.

Ahora bien, el poder de seducción de las imágenes se nota en la forma como el mundo mecánico eclipsa poco a poco las preocupaciones iniciales del fugitivo de ser descubierto y entregado a las autoridades; de modo que entre más se compromete con esa nueva realidad por sus sentimientos hacia Faustine, más se olvida de sus problemas pasados de perseguido y de su empeño de proteger su libertad. De repente la ética de no exposición se transforma en necesidad de ser visto, escuchado y correspondido por una imagen: «Insistí, imploré... le pedí que me insultara, que me delatara, pero que no siguiera en silencio».¹³⁴ Su obsesión por alinearse con lo que mira llega a tal punto de que su propia existencia queda en duda al no ser validada por esa otredad técnica: «...la mirada prescindía de mí, como si yo fuera invisible. Era una situación molestísima»,¹³⁵ confiesa. Quizá cabría apelar que estos primeros deslices se encuentran relacionados con su percepción de Faustine como ser real, pero no se puede pasar por alto la decisión del narrador de seguir adelante con su plan de permanecer a su lado luego de descubrir la verdad sobre la consistencia artificial de su amada. Si bien al principio describe la situación de estar rodeado de imágenes como «...la más insoportable de las pesadillas»,¹³⁶ tiempo después pensará todo lo contrario. La realidad técnica rápidamente se torna deseable, de ahí el cambio en su segunda valoración: «Vivir con las imágenes es una dicha».¹³⁷ Síntoma de que la seducción de las imágenes está surtiendo efecto en él, en sus deseos y aspiraciones. Dice Debord: «La alienación del espectador... se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes...

¹³⁴ Bioy, p. 109.

¹³⁵ Bioy, p. 108.

¹³⁶ Bioy, p. 156.

¹³⁷ Bioy, p. 160.

menos comprende su existencia y sus propios deseos». ¹³⁸ Dejarse grabar por la máquina a voluntad representaría el triunfo de los mecanismos de poder sobre la subjetividad del individuo moderno.

Por cuanto se ha dicho, la simbología de Faustine se trastoca. Desde la experiencia del fugitivo, aquella lejana esperanza de Morel en cuanto a la construcción de un nuevo «paraíso» —como dios o Prometeo moderno— con ayuda de las ciencias y las tecnologías modernas se evapora. Esto debido a los efectos mortales de la máquina sobre los referentes, así como por las limitaciones subjetivas de las imágenes que reproduce. Hechos contrarios a la hipótesis del inventor, pero constatados por el fugitivo. Dentro de esta otra posibilidad de análisis, más cargada a la desesperanza o distopía, no sería en vano retener el nombre de Faustine, el cual remitiría a la participación de ambos personajes masculinos en un pacto fáustico, cada uno con ciertas especificidades a considerar. En términos generales, el pacto fáustico implica, al menos en la tradición occidental, la entrega del alma a una entidad demoníaca a cambio de algo. Evidentemente la transacción del alma de los personajes por la pseudo inmortalidad generada por la máquina de Morel guarda cierta similitud con este tópico, pero toma distancia al recurrir a una entidad tecnológica y no a una sobre humana. La propuesta de que el alma muera por la falta de control del inventor sobre los alcances de su aparato perfila el sentido del pacto hacia los peligros de la modernidad.

El amplio espectro del tópico ha llevado a la crítica especializada a ofrecer diversas líneas interpretativas, de las cuales conviene apelar a aquella relacionada con las sociedades y el individuo modernos, en tanto ahí lo demoníaco no se encuentra en función de algo externo y superior al hombre, sino de algo que se aloja en su interior, que le es propio o

¹³⁸ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Sevilla: Doble J, 1967), p. 11.

inmanente a su condición humana. Por ejemplo, en *Fausto. Tragedia subjetiva* (1934), el poeta Fernando Pessoa propone una versión interesante, porque la figura de Mefistófeles no adquiere forma propia, no aparece de forma explícita, más bien se manifiesta simbólicamente en la confrontación de la voz lírica consigo misma, con sus demonios, con las voces diversas que habitan y conforman su interior. A propósito de esta obra, el investigador Francisco Javier de León comenta lo siguiente:

Mefistófeles es... un ser que se ha transformado, que ha sabido mutar su forma para permanecer activo en el imaginario humano. Tal vez sea por eso que Pessoa lo lleva al interior de su protagonista. El hombre enfrentado a su interior, a sus propias creaciones, a su inconciente. Y es que la llegada de la modernidad, sus ideales de progreso, sus afanes de saber que tiraron a los dioses de sus altares, llevaron a los hombres a alturas que tampoco pudieron ocupar. Aquello que ha salido de sus manos le confronta, le muestra un rostro de sí monstruoso y desbordante.¹³⁹

Como se puede observar, la concepción de lo demoníaco en Pessoa es la misma de Lukács, pues este último habla de la condición problemática como resultado del alma humana poseída por el ímpetu de creación una vez que dios ha abandonado el mundo y el individuo deja de ser una criatura divina. En consecuencia, lo demoníaco aludiría al sujeto, sus invenciones y sobre todo a los riesgos de su nacimiento. A diferencia del final de Fausto en la obra de Goethe, el del escritor portugués no logra la redención y termina carcomido por su propia subjetividad, algo que de algún modo también está presente en Lukács cuando describe al individuo problemático como fracasado.

Ahora bien, puesto que el ser humano da forma a sus herramientas, primero en el plano de las ideas y luego en el material, cabría asumir la tecnología como una de las expresiones de la subjetividad. En este sentido, la novela de Bioy se inclinaría por una ruta similar a la de Pessoa, al proponer un pacto fáustico entre el hombre moderno y su voz

¹³⁹ Francisco Javier de León, «Los pactos fáusticos» en *En-claves del pensamiento*, Ciudad de México, vol. 5, n. 10, pp 11-19, 2011.

demoníaca, voz que le hace confiar ciegamente en su supuesta superioridad sobre el mundo, en su capacidad para descubrir y dominarlo todo, aunque al final de cuentas termine por jugarle en contra, por cobrarle un precio demasiado alto: perderse a sí mismo. Tanto Morel como el fugitivo buscan, desde sus propias circunstancias, la trascendencia por medio de lo tecnológico, pero durante el proceso la máquina les arrebató su posesión más preciada, reduciéndolos a simples objetos.¹⁴⁰ ¿No sería una forma poética de decir que el individuo moderno, tras su ruptura con lo divino o la totalidad, buscando construir un mundo, teje su propia destrucción?

En efecto, *aquello que ha salido de sus manos le confronta, le muestra un rostro de sí monstruoso y desbordante* del cual difícilmente podrá escapar. Como paréntesis, cabe señalar que el sentido de trampa no es ajeno a la novela en estudio, se halla sutilmente velado en la existencia de un bote que el fugitivo no puede usar porque no tiene a dónde ir, por su parte la alternativa de volver a casa no está disponible por culpa de su persecución, y tampoco tiene otro lugar en donde esconderse; por eso llega a la isla en primer lugar, por la falta de opciones. De acuerdo con algunas teorías sobre el viaje y el retorno en la literatura, uno de cuyos ejemplos recurrente es Odiseo, regresar a casa simbolizaría el encuentro consigo mismo, el triunfo del conocimiento de sí. Por el contrario, un personaje que pierde el rumbo, que no vuelve, suele leerse como el síntoma de un extravío interior, de vaciamiento, diría Gilles Lipovetsky; destino último del fugitivo una vez que ha entregado su alma/subjetividad a la máquina.

¹⁴⁰ Estoy consciente del término de la novela sin que el narrador haya completado su transición a imagen, lo cual quizá sea un atisbo de esperanza; no obstante, el personaje deja testimonio de las repercusiones en su cuerpo: «Tengo un ardor continuo, pero débil. Se me ha caído la piel. Anoche estaba inquieto. Presentía horribles transformaciones en la mano»; y afirma que su extremidad ya pasó a formar parte del museo. No resultaría erróneo entonces inferir la cercanía de su muerte.

Se ha hecho mención de la diferencia entre la circunstancia del narrador y la de Morel, diferencia que recae en la información que cada uno tiene al momento de decidir sobre sus vidas. El fugitivo advierte cierta ventaja sobre el inventor: «...nuestra situación no era la misma: Morel había imaginado todo; había presenciado y había conducido el desarrollo de su obra; yo la enfrenté concluida, funcionando».¹⁴¹ Se trata, a mi juicio, de una reflexión que hace más comprensible el empeño de Morel de dejarse grabar por su máquina, pues, según sus consideraciones, no hay riesgo. Y de ese modo su muerte respondería a la credulidad de su pensamiento moderno. En cambio, la entrega voluntaria del fugitivo a la realidad holográfica hacia el final de la novela se trata de una elección consciente del daño, de los efectos del aparato sobre los seres vivos, como indica la lucidez de sus palabras: «Me parece que desde hace mucho sabía el alcance funesto de mis actos, y que he insistido con frivolidad y obstinación».¹⁴² Continuar por ese camino pese a la imprudencia de su afán, como él mismo califica, supone «ganar» una mera puesta en escena porque ni siquiera tiene la manera de formar parte de la historia núcleo, su vía de integración consiste en memorizar los diálogos y actos de las imágenes para simular encima de la simulación preestablecida y así aparentar ante futuros espectadores una interacción con Faustine. En perspectiva, pese al mal cálculo acerca de su máquina, la apuesta de Morel se sostenía en función de la preservación de su subjetividad; y en el caso del fugitivo, su decisión fue en sentido inverso.

No es gratuito entonces que la novela termine casi inmediatamente después de que la máquina graba al fugitivo y este comienza a experimentar el deterioro de su cuerpo, pues la obra está articulada como diario, todos los sucesos narrados pasan antes por la subjetividad del personaje, mientras el lector solo tiene acceso a esta versión. En consecuencia, cuando la

¹⁴¹ Bioy, p. 157.

¹⁴² Bioy, p. 116.

tecnología de la imagen surte efecto, la historia del fugitivo ya no puede continuar porque ha entregado su facultad para narrar desde su propia experiencia y percepción. En algunos textos críticos,¹⁴³ se ha querido ver la presencia del diario como esperanza, en tanto síntoma del resguardo de la subjetividad del personaje a través de la escritura. Desde mi perspectiva de estudio, esto sería parcialmente cierto, ya que al final de cuentas lo que prevalece más allá de su conversión en imagen son sus palabras; no obstante, habría de considerarse el cambio de objetivo para sus reflexiones. Cuando recién aparecen las imágenes, el fugitivo advierte cómo su diario se está volviendo poco a poco una suerte de «testamento».¹⁴⁴ De manera que, a diferencia del sentir negativo que expresa el personaje, pensar su diario de esa forma implicaría consagrarlo como su legado para la posteridad. El problema radica entonces en que sus sentimientos por Faustine lo llevan a querer conservar la tecnología de simulación por encima de su herencia subjetiva. En algún punto precisa al lector que no debe culpársele si acaso algo malo llegara a ocurrirle a las imágenes, pues su intención no ha sido destruirlas sino salvarlas, hecho por el cual emplea su diario de ahí en adelante como una especie de manual al servicio de lo tecnológico. Bajo tales condiciones ahora le interesa dejar por escrito las anotaciones de Morel sobre el funcionamiento de su máquina, y de igual manera algunas observaciones hechas por él a lo largo de su «convivencia» con la máquina encendida. Todo con la finalidad de ayudar a un futuro inventor en la realización de un aparato más eficiente, olvidando su postura inicial de salvarse él como ser libre.¹⁴⁵

¹⁴³ Específicamente en «Preocupación metafísica y creación literaria en La invención de Morel por Adolfo Bioy Casares» de Thomas C. Meehan; y «La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares: una metáfora de la creación literaria» de Roland Forgues.

¹⁴⁴ Bioy, p. 92.

¹⁴⁵ Si han de buscarse destellos de esperanza en la novela, quizá cabría apelar a una de las frases finales del personaje: «Mi alma no ha pasado, aún a la imagen; si no, yo habría muerto...».¹⁴⁵ Es cierto que para estos momentos el fugitivo ya se dejó capturar por la máquina, siente cambios desagradables en su cuerpo y está a punto de fallecer, pero todavía no es enteramente simulación. Como si con esto Bioy quisiera decir que aún hay modo de corregir el rumbo. Corregirlo desde el maltusianismo, como el mismo personaje indica. O sea, desde

El desenlace del fugitivo concuerda con la explicación de Lukács en torno a la vida cotidiana y su poder de reducción de la condición de sujeto del héroe al presentarsele como el espacio último al que debe aspirar. De manera análoga, pronostica la victoria de los nuevos mecanismos de control, cimentados en el sesgo del sentir, pensar y actuar individuales en pos de la homogeneización de las sociedades bajo los intereses del sistema, particularmente el económico. La importancia de cómo el personaje se rinde ante las tecnologías de la imagen radica justo en su conexión con el debilitamiento de la voluntad del individuo moderno por la influencia de la cultura mediática. En *The Crossing of the Visible* (1994), Jean-Luc Marion sostiene algo como lo siguiente: la imagen tiraniza el mundo porque logra apoderarse del deseo, de modo que vence con el conocimiento voluntario de quienes somete.¹⁴⁶ Hoy en día, el sistema de la imagen se ha expandido con ayuda de las plataformas digitales. Y como el fugitivo, el usuario está rodeado de estímulos prefabricados¹⁴⁷ que intervienen su subjetividad para modificarla y controlarlo desde adentro. Por el alto impacto de dichas herramientas en el día a día, el internauta suele estar «prendido» a ellas gran parte de su tiempo sin importarles ser espiado y anticipado, en tanto vivir *offline* supone aislamiento, quedar fuera, lo que a la postre se convierte en sensación de vacío y en necesidad de pertenecer a cualquier costo. A propósito de esto, Edmundo Paz Soldán dice, sobre el

el retorno a la vieja tarea del héroe problemático: conectar con el Todo. Recordar que la vida humana es una hebra de la vida. Porque teniendo claro eso, se elaborarían planes donde se considerara el bienestar del planeta, el cuidado de los recursos y no su sobre explotación, que al final del día perjudica a todos los seres vivos, incluyendo a la especie humana.

¹⁴⁶ Jean-Luc Marion, *The crossing of the visible* (Ellago Editions, 2006), p. 55.

¹⁴⁷ A la luz de la tecnología contemporánea, Faustine también podría interpretarse como el resultado de la actividad algorítmica detrás de las pantallas conectadas a Internet, cuyo objetivo consiste en monitorear cada uno de los movimientos del usuario para crear un perfil de comportamiento y utilizarlo en su manipulación. El hecho de que el enamoramiento del fugitivo se detone en parte por la semejanza entre Faustine y Elisa (referente vivo al que, en un momento de lucidez o de locura, el narrador recuerda y confunde con la imagen) da lugar para pensar en los estímulos personalizados que se le ponen en frente al usuario para hacerlo actuar o pensar de determinado modo, por ejemplo, comprar cierto producto; en el caso de la novela, entrar en la simulación técnica.

desenlace de la novela de Bioy, que «El triunfo de la ilusión del narrador es el fin de cualquier ilusión de escapar al triunfo de la tecnología».¹⁴⁸ Es decir, al final de cuentas el afán de progreso conduce al individuo moderno a una trampa edificada por sus propias herramientas, de la cual difícilmente podrá salir debido a su dependencia hacia ellas, hacia su uso. Cuando el *homo sapiens* pierde de ese modo el control de sus tecnologías, pierde también el control de sí mismo, se enajena.

¹⁴⁸ Edmundo Paz, «La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: una lectura de “La paraguaya” de Augusto Céspedes y La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares», *Revista Iberoamericana*, vol. LXX111, núm 221 (2007): p. 767.

Capítulo 3. Consumación del héroe postproblemático en *Kentukis*

Por cuanto se ha dicho hasta aquí en torno al héroe problemático y la novela, puede ubicarse en el contexto de la modernidad una forma de existir del individuo, una determinada manera de andar por el mundo, a partir de la ruptura con la cosmovisión premoderna. Ruptura que —como se ha dicho— al cambiar los viejos paradigmas por medio de los cuales se concebía a sí mismo como parte de la totalidad orgánica de la vida, de sus secretos y misterios (en manos de la divinidad), el hombre pasó a ponerse como sujeto frente al mundo y la vida, determinado a conocerlos y manejarlos. Hay que ver en esta transición una revolución que tiene su origen en la consciencia o la subjetividad. Pues se trata de una nueva manera de pensar, de actuar, de sentir y ver el mundo, la vida y la propia existencia. Terreno donde el héroe problemático habla desde la novela por el individuo moderno, para quien el mundo, la vida y su propia existencia pasaron a constituirse como problema. De aquí el origen, a su vez, de la rica configuración interior del individuo moderno, de su alma, consciencia o subjetividad como herramienta central en la batalla orientada a darle sentido o significado a su existencia y al mundo en el que vive.

Lo que sigue tiene que ver ahora con otra revolución en marcha; una revolución que, como la entrada de lo moderno en el terreno de lo antiguo, trae igualmente pérdidas; entre ellas acaso lo más valioso del hombre moderno: su condición de sujeto. Con otras palabras: su capacidad de discernir en función de posibilidades; su libertad y su voluntad, pilares de su condición ética. Hablamos —ante tales pérdidas— del devenir postproblemático del individuo problemático de la cultura moderna. Del vacío interior o del vaciamiento de la subjetividad. Como en el paso hacia el hombre moderno, la actual transición al individuo posmoderno ha puesto en juego, así, la caída o colapso de la actual civilización. Y en consecuencia bien podríamos hablar de una mutación; una conversión generalizada hacia

nuevas formas de andar por la vida, nuevas formas de existencia, de pensar, sentir, ver, amar. Una revolución mental-emocional montada a su vez en una revolución tecnológica digital sin precedentes, capaz de comprometer a todos los ordenadores, y una globalización de todos los mercados.

3.1 Subjetividad y control en el siglo XXI

Pasaron siete décadas entre la publicación de *La invención de Morel y Kentukis*. Y en solo tres de ellas ordenadores personales y otros dispositivos digitales —más el desafío que representa ya la inteligencia artificial— comenzaron a cambiar la sustancia de la concepción de nuestra consistencia humana, así como de lo real, la realidad y el modo de generar esta última por medios técnicos; a cambiar la consistencia de los afectos, la memoria, el tiempo, la velocidad. Y en medio de todo, el despliegue de innegables e inquietantes amenazas en los ámbitos económico, social y político; mismos que han puesto al mundo ante una inesperada crisis de fondo en materia ambiental, laboral y demográfica. Cae pues el moderno Prometeo y emerge otro, ante el cual, según leo en la novela de Schweblin, el gran sujeto autónomo o la enorme subjetividad moderna crea a su propio verdugo o carcelero, rendido ante los dispositivos que lo hacen objeto del nuevo sujeto digital.

La configuración del globo y de las subjetividades cambiaron drásticamente como consecuencia de una serie de eventos históricos y avances tecnológicos —el fin de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y los indicios del neoliberalismo y la globalización, hasta la caída del muro de Berlín; y la Revolución informática de mediados del siglo XX hasta la actualidad—; eventos y avances que dieron como resultado un mundo convertido en una única unidad operativa en materia económica y consecuentemente la valoración del individuo

como cliente y consumidor (el desmedro de su condición de sujeto y ciudadano), manipulado por las redes tecnológicas de la nueva revolución digital en marcha.

Uno de los factores determinantes de ese cambio de valoración del individuo fue el debilitamiento del Estado como institución protectora y reguladora del cuerpo social en aras de la formación y el desarrollo del hombre en todas sus potencialidades (como sujeto y ciudadano).¹⁴⁹ Cabe considerar que tal función del Estado implica destinar proyectos y recursos económicos a las áreas básicas de la salud, educación en todos los niveles, seguridad pública y social, etc. Fue, justamente, en este punto por donde se agrietó el Estado moderno a raíz de las presiones demográficas y de los mercados económicos y financieros en pos de reducir el gasto y la inversión social en materia de recursos humanos. Hechos que a la postre incidieron en el desdibujamiento de la figura del ciudadano en el plano político y su correspondencia con el sujeto autónomo en el campo filosófico-ético. Me parece importante subrayar que los mercados y sus oligarquías agrietaron así los estados nacionales y que por esa grieta entraría la globalización de los mercados, cuyo resultado es el mundo actual, convertido en una sola unidad operativa para la producción y consumo de mercancías. En ese contexto, el desarrollo humano, con las figuras del ciudadano y del sujeto autónomo, pasó a segundo plano ante la hegemonía de los rendimientos económicos y financieros. Mientras, por su lado, la revolución tecnológica digital se puso al servicio de la conversión —a través de sus dispositivos— del ciudadano en un consumidor voraz.

¹⁴⁹ Se apela al funcionamiento ideal del Estado a conciencia de que en la práctica no necesariamente se maneja bajo los valores que impulsaron su nacimiento como instancia reguladora de las sociedades. Las dictaduras que padecieron varios países latinoamericanos, entre ellos Argentina, son claro ejemplo de la corrupción de la fuerza estatal. Por lo tanto, no se trata de hacer una apología del Estado frente al Mercado, sino de mostrar el proceso de degradación del proyecto moderno en la región, prácticamente desde sus comienzos —como bien lo han señalado estudiosos como Bolívar Echeverría y Néstor García Canclini, entre otros—, pues ello repercute en la subjetividad de los individuos, en su modo de ser y estar en el mundo, así como en sus sueños y/o aspiraciones.

Así, en la primera fase de lo que pasó a denominarse posmodernidad (de 1970 al año 2000), el poder y control se ejercen en gran parte por medio de estímulos y mercancías no convencionales. Según el pensamiento de Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* (1983), más allá de solo vender objetos, el Mercado se da a la tarea de primero enaltecer la imagen personal para luego emprender la comercialización de «estilos de vida», de subjetividades conforme a sus propios intereses de consumo. Con el debilitamiento del Estado, el individuo como proyecto queda a la deriva y por lo tanto con la necesidad de encontrar alguna forma de sujeción. En medio de su búsqueda de un nuevo soporte existencial no logra esquivar el riesgo de caer en la trampa de las llamadas personalidades «alterdirigidas»,¹⁵⁰ donde el «bombardeo» incesante de modos de ser a seguir atrofia la capacidad de advertir que su interior, hasta ayer autónomo, ha comenzado a ser invadido por esta nueva plantilla impuesta por agentes externos, ubicados no ya en el ámbito político, sino económico y financiero mediados por el consumo; donde reina la exaltación de la novedad —la caducidad programada de los productos— en medio del torbellino que significa la sujeción de los sentidos y los apetitos y aspiraciones en los escenarios de la inmediatez, lo pasajero e intrascendente, como sostiene Zigmunt Bauman cuando habla de una cultura de base «líquida», por encima de los viejos valores de compromiso y durabilidad, aquellos que, siguiendo la terminología de Bauman, entraban en un código existencial sólido.

En la segunda fase de la posmodernidad (desde el año 2000 a la fecha) se genera otra mutación en los mecanismos de poder. La consolidación de Internet y de grandes empresas (Google, Amazon, Facebook, TikTok...) conlleva el establecimiento de un vehículo más idóneo y eficiente para intervenir la subjetividad. De acuerdo con Byung-Chul Han en

¹⁵⁰ Paula Sibilia, *La intimidad como espectáculo* (Buenos Aires: FCE, 2017), p. 28.

Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder (2000), el mundo en línea conserva del modelo anterior la ilusión de autonomía, pues las diversas plataformas digitales les venden a sus usuarios la idea de que son ellos quienes están a cargo de su navegación: búsquedas, compras, ventas, descargas, publicaciones, etc. Sin embargo, la supuesta libertad durante su uso colabora con la vigilancia y manipulación algorítmica detrás de dichas plataformas, toda vez que cada clic es monitoreado e interpretado con fines de control personalizado. Los mecanismos de poder se articulan aquí desde el concepto de visibilidad propuesto primero por Jeremy Bentham en *Panóptico* (1791) y luego por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (1975), pero se instalan dentro de los hogares con ayuda de la red y las pantallas digitales, de modo que el usuario, seducido por estas tecnologías, se «desnuda» por voluntad propia ante los ojos del sistema, ya sea por vía de los algoritmos de las páginas que visita o por los millones de espectadores en las redes sociales. Al formar parte de las prácticas cotidianas, el cuestionamiento de la exposición personal durante el uso de estos aparatos y plataformas se pierde casi en su totalidad, dejando al individuo abierto e inerme ante la manipulación digital.

Como se verá en los siguientes apartados, Schweblin, desde la novela, le sigue la pista muy de cerca al fenómeno de la *subjetividad intervenida* en su etapa actual. A partir del planteamiento de un sistema global de conexiones virtuales, donde la interacción social deviene mercado de intimidades, su novela invitaría a reflexionar sobre el mundo en línea, la exposición de la vida privada y la contribución de los mismos usuarios en su sometimiento. Como deja ver la autora, *Kentukis* no encaja en el género de ciencia ficción porque narra situaciones que tocan la realidad del siglo XXI. Los kentukis no son artefactos novedosos con los cuales se superen los límites de las tecnologías hasta ahora existentes, su creación se inspira en la combinación de dos objetos conocidos desde hace varios años: los teléfonos

celulares y los muñecos de peluche.¹⁵¹ En consecuencia, el escenario general descrito por Schweblin no se encuentra al margen de las prácticas digitales contemporáneas, al contrario, funciona como analogía de ese otro espacio producido por la tecnología; mientras las situaciones concretas de cada personaje desglosan los diversos riesgos a los que puede estar expuesta la subjetividad al ser partícipes de dicho mundo. En este sentido, la conexión entre las novelas en estudio queda de manifiesto en la solución de continuidad que opera entre la reflexión de Bioy en cuanto a las afecciones de los procesos iniciales de modernización en la subjetividad durante la Argentina del siglo XX y la de Schweblin en la fase de una modernidad degradada a nivel global a inicios del XXI; escenario donde se agudiza la amenaza que hace del individuo un mero espectador (como se temió a raíz del auge del cine y la televisión) para hacer del hombre en sí mismo y de su intimidad un espectáculo; un espectáculo desde una subjetividad rendida.

3.2 Advertencia de Samanta Schweblin

Dos epígrafes dan la bienvenida al lector. El primero evoca a la escritora estadounidense Ursula K. Le Guin en su obra *La mano izquierda de la oscuridad* (1969): «¿Nos contará usted de los otros mundos allá entre las estrellas, de los otros hombres, de las otras vidas?». ¹⁵² A simple vista, apelar a una autora clásica de ciencia ficción parecería vincular la novela de Schweblin con ese género; no obstante, al plantearlo como pregunta y no como afirmación, se entiende que es más bien tarea del lector confrontar lo narrado con su contexto histórico social, a fin de determinar si la obra entra o no en esa tradición literaria. Considerando que el epígrafe en cuestión recurre a ciertos tópicos del género —viajes intergalácticos y vida en

¹⁵¹ Samanta Schweblin, *Kentukis* (México: Penguin Random House, 2019), p. 26.

¹⁵² Ursula K. Le Guin, *La mano izquierda de la oscuridad* (Barcelona: Edhasa, 1980), p. 314.

otros planetas—, *Kentukis* da respuesta negativa a la interrogante, puesto que los personajes se encuentran situados en el «más acá»: el marco de su vida cotidiana; donde hacen uso de un dispositivo que no rebasa los límites de las tecnologías digitales. Al no narrar un mundo más allá de las estrellas ni la vida de otros seres en aquel espacio cósmico, la novela de Schweblin rompe con una de las características esenciales de las obras de ciencia ficción clásica: el muro de distancia entre el desarrollo tecnológico dentro del texto y el de afuera. Este quiebre, que pone a *Kentukis* en el «más acá» y/o en el «aquí y ahora», desencadena en el lector un efecto de identificación debido a la cercanía tecnológica, pues, por un lado, el kentuki bien puede asimilarse a un teléfono celular; y la dinámica amo-esclavo, por otro, al uso de las redes sociales. Acaso la intención del epígrafe interrogativo de Schweblin tenga finalmente el propósito de que el lector se vea a sí mismo, inmerso con mayor facilidad en la problemática existencial que deparan las tecnologías digitales. Con otras palabras, la caída del muro de distancia conduce al lector a reflexionar si la historia de cada uno de los personajes tiene que ver de alguna manera con la suya. A su vez, no descarto la idea de que tanto la incomodidad que puede generar el verse representado como el enfoque realista de la novela constituyen una invitación para cuestionar las prácticas tecnológicas cotidianas, motivando al lector a emprender la búsqueda de formas que no lo lleven a perderse a sí mismo durante su uso.

El segundo epígrafe remite al manual de seguridad de la retroexcavadora JCB: «Antes de encender el dispositivo, verifique que todos los hombres estén resguardados de sus partes peligrosas».¹⁵³ Al leer la advertencia del fabricante, surgen dos preguntas de inmediato: ¿cuáles serían las partes peligrosas de la tecnología kentuki?, ¿de qué manera los personajes

¹⁵³ Schweblin, p. 7.

pueden mantenerse a salvo? En una entrevista concedida al periódico *El Español*, Samanta Schweblin dio a entender que su concepción de la tecnología no es como un mal en sí mismo, sino como un mal en potencia cuyo detonante se alberga en quien la utiliza con fines disímiles a su objetivo original.¹⁵⁴ Puesto que se propone aquí una lectura del universo kentuki en función de la estructura del mundo en línea, específicamente de las redes sociales, la tecnología narrada por Schweblin daría cuenta de la corrupción de estos espacios digitales a causa de la intervención de intereses políticos y económicos ajenos a su función primaria. Mark Zuckerberg, creador de una de las plataformas de mayor alcance en la actualidad, ha declarado en varias ocasiones y por diversos medios que la motivación detrás del nacimiento de Facebook fue y sigue siendo acercar a las personas, ayudarles a crear comunidad. Conforme a lo anterior, la denominación «redes sociales» para referir al conjunto de plataformas con dinámicas similares a la de Facebook permite asimilar la premisa de Zuckerberg como el objetivo original de todas estas, pues se apela desde el nombre a la formación de un entramado de relaciones personales. Por consiguiente, las partes peligrosas de la tecnología kentuki/digital se derivarían de su uso fuera de dicha finalidad. Teniendo en cuenta esto, se verá en los apartados subsecuentes que los «amos» y «seres» kentuki, más allá de lo dicho por Zuckerberg, no solo experimentan su conexión desde la desvinculación afectiva, sino que además son blanco de cosificación con fines de manipulación y control a nivel subjetivo.

¿Cómo resguardarse ante tal devenir? Conectando con la teoría de Lukács, la función de la retroexcavadora (penetrar en las entrañas de la tierra) hace sentido si se recuerda que la

¹⁵⁴ «Entrevista a Samanta Schweblin», por Andrés Seoane, *El Español*: en su semanal *El cultural* (diciembre 2018).

tarea del héroe problemático consiste precisamente en viajar hacia el interior de sí mismo en busca de valores auténticos para abrirse paso en medio de la degradación del mundo; tarea donde corre el riesgo de degradarse a sí mismo al ser despojado de su condición de sujeto autónomo, dotado de voluntad y libertad, así sea en grado relativo. Ser capaz de emprender ese viaje indica la presencia de una interioridad vasta mediante la cual se puede generar sentido básicamente de adentro hacia afuera y no de afuera hacia adentro como dicta la lógica del universo kentuki/digital. Es decir, los peligros de esta tecnología (exhibirse en calidad de objeto y ceder la condición de sujeto por la de espectador-consumidor) afloran con mayor facilidad en aquellos individuos con carencias internas, mismas que los impulsan a llenar el vacío por cualquier vía y a cualquier costo. Por tal motivo, cultivarse como existencia introdirigida constituiría el primer paso para resistir dentro del sistema de la transparencia digital, dado que permanecer al margen por completo quizá ya no es una opción viable, pues implicaría algo así como quedar fuera del mundo; del mundo humano, construido —si bien dentro del marco general de la vida orgánica— como plataforma tecnológica, en los términos de civilización. Su mundo.

En suma, son claros, realistas y edificantes los objetivos de la autora a partir de ambos epígrafes. El hombre es un animal tecnológico. Tal es su realidad y su mundo y a él se debe como tal, llámesele «trampa» o «callejón sin salida». Aun así, para bien de su existencia, cuenta con el tesoro de su subjetividad ante las amenazas y riesgos que conlleva tal condición. De él depende si su subjetividad se rinde al poder de sus herramientas digitales o si se lo pone a salvo, conforme el manual del fabricante de la retroexcavadora. En este doble sentido, la novela de Schweblin muestra en acto al héroe postproblemático, mas no sin dejar abierta las posibilidades del héroe problemático, de manifiesto en los epígrafes al inicio de las historias.

3.3 Robin: Tú eres la mercancía

La novela de Schweblin abre con la historia de Robin, una joven residente de la ciudad de South Beth, Indiana, que introdujo recientemente un kentuki en su hogar y lo instaló en su habitación. Al inicio, la conexión fluye aparentemente bien, sin conflicto, y esto es gracias al manejo del aparato por parte de Robin, ya que trata al kentuki solo como mascota, en ningún momento transgrede el manual del usuario ni el funcionamiento original de esta tecnología. El problema se presentará cuando Katia y Amy, compañeras del colegio con las cuales Robin quiere empatizar para formar parte de su club, se relacionan con el kentuki de otro modo y alteran los límites de cada parte involucrada, ocasionando que la mascota quiera ejercer cierto poder a partir de la información personal que ellas mismas le proporcionaron.

Abatidas por la vida cotidiana, Katia y Amy entran en el universo kentuki como espectáculos para el consumo visual de quien está hasta ese momento en rol de mascota, acaso como medida desesperada para lidiar con su propio aburrimiento, mismo que Robin hace explícito desde el inicio cuando describe el ambiente de la ciudad donde radican. No conformes con someterse ante una tecnología de transmisión en tiempo real de todo cuanto dicen y hacen, Katia y Amy se exponen en mayor grado ante la mirada del espectador cuando montan a voluntad un «numerito»¹⁵⁵ delante de la cámara. La primera escena donde aparecen es prácticamente un *show* desnudista con fines de lucro, durante el cual presionan a Robin para integrarse al «juego» de este otro modo de exposición. La actitud de estos personajes femeninos, capaces de desnudarse literal y simbólicamente frente a los ojos de un completo desconocido, coincide con las reflexiones de Zygmunt Bauman y Leonidas Donskis acerca del modo de operar de las redes sociales de nuestro tiempo. En *Maldad líquida: vivir sin*

¹⁵⁵ Schweblin, p. 9.

alternativas (2013), ambos sociólogos comentan que «Facebook encarna... la esencia del fenómeno “hágalo usted mismo”. Quítese la ropa, muéstrenos sus secretos: hágalo usted mismo, por su propia voluntad, y disfrute haciéndolo».¹⁵⁶ ¿Cuál sería una de las motivaciones principales de los usuarios para entregarse de ese modo a la multitud voyeurista detrás de la pantalla? A partir de Bauman y Donskis, se puede concluir que el hombre del siglo XXI se encuentra atravesado por la necesidad compulsiva de atención, de ser visto, así esto se logre por pasar ante los ojos de los demás como un verdadero «estúpido». A propósito de esto, Umberto Eco señala en su libro *De la estupidez a la locura* la disimilitud entre la forma ideal de aparición frente a los demás a mediados del siglo XX y la actual:

Cuando yo era joven, había una diferencia importante entre ser famoso y estar en boca de todos. Muchos querían ser famosos por ser el mejor deportista o la mejor bailarina, pero a nadie le gustaba estar en boca de todos... en el futuro esta diferencia ya no existirá: con tal de que alguien nos mire y hable de nosotros, estaremos dispuestos a todo.¹⁵⁷

La postura de Katia y Amy en su relación con el kentuki respondería, parcialmente, a la urgencia (contemporánea) de tener a alguien al pendiente pese a la intrascendencia y superficialidad de sus *shows*, alguien que las haga sentir importantes aunque formen parte de la gente común y corriente. «Quien quiera que fuera el que estaba del otro lado de la cámara intentaba seguirlas sin perderse nada...»,¹⁵⁸ dice el narrador, corroborando así la poca o nula exigencia de la mirada receptora, pieza clave en el juego de lo ordinario. De acuerdo con Paula Sibilia, un fenómeno social que marcaría el rumbo del siglo XXI sería la elección de la personalidad del año en la revista *Times* en el año 2006: «Un espejo brillaba en la tapa de la publicación e invitaba a los lectores a que se contemplasen, como narcisos satisfechos de

¹⁵⁶ Zigmunt Bauman, Leonidas Donskis, *Maldad líquida: Vivir sin alternativas* (Barcelona: Paidós, 2019), p. 20.

¹⁵⁷ Umberto Eco, «Ser vistos», en *De la estupidez a la locura. Cómo vivir en un mundo sin rumbo* (Barcelona: Lumen, 2016), p. 33.

¹⁵⁸ Schweblin, p. 9.

ver sus personalidades resplandeciendo en el más alto podio mediático». ¹⁵⁹ La relación entre lo dicho por Sibilia y la perspectiva de Schweblin radicaría en que ambas ponen el acento en el súbito exaltamiento de lo banal. Si antes, como deja ver Eco, la atención se posaba en algo extraordinario o más allá de lo común (por ejemplo la voz prodigiosa de un buen cantante), ahora cualquiera, y por la razón que sea, puede acaparar los reflectores por un momento.

En la novela de Schweblin lo anterior se representa con mayor claridad cuando Katia reproduce delante del kentuki un video casero de Susan, la chica del colegio con quien ella y sus compañeras están enemistadas. La voz narrativa proporciona al lector los siguientes datos sobre el contenido: «En el video, Susan se bajaba las medias y la bombacha. Parecía estar grabado desde el piso de los baños de la escuela, detrás del inodoro; quizá habían colocado la cámara entre el tacho de basura y la pared. Se oyeron unos pedos y las tres rieron a carcajadas, y gritaron de placer cuando, antes de tirar la cadena, Susan se quedó mirando su propia mierda». ¹⁶⁰ Como se puede apreciar, el *film* muestra algo completamente ordinario, producto de la transgresión de la privacidad de Susan. Hoy en día este tipo de contenido (cuya única función sería entretener porque no proporciona elementos para reflexionar más allá de lo que muestra) predomina en las redes sociales a causa de su alto grado de aceptación entre los usuarios. ¿Cuál sería una posible explicación del repentino éxito de este material? ¿Por qué algunas personas sienten la necesidad de grabarse en cualquier circunstancia y de subir el video a la red; mientras otras pasan buena parte de su tiempo mirando esas trivialidades?

El colapso de los grandes relatos (entiéndase valores) que organizaban la vida moderna deja un vacío por llenar. De nueva cuenta, el individuo se enfrenta al declive de la instancia de sujeción desde la cual dotaba de sentido su existencia y tiene la necesidad de

¹⁵⁹ Sibilia, p. 11.

¹⁶⁰ Schweblin, p. 11.

anclarse a otra para reformular su objetivo de vida. Será precisamente ese hueco y ese apuro lo que explotará el Mercado a través de la promoción de nuevos valores conforme a la esfera económica. Visto de manera amplia, la propagación de que el reconocimiento público en conjunto con un alto nivel adquisitivo es igual a una vida exitosa allanará el terreno para la cúspide del sistema de la exhibición en Internet. En cierto modo, Bauman y Donskis detectan cómo el primero de estos dos aspectos se expande a gran velocidad como resultado de la capacidad de las redes sociales para dar a conocer gente hasta entonces desconocida frente a millones de espectadores sin importar las causas de su ascenso al podio mediático. En efecto, al fungir como medio ideal para conseguir los anhelados «quince minutos de fama», buena parte de los usuarios se exponen en estas plataformas en busca de sentirse realizados, pues se les hace creer que el clímax de su existencia lo alcanzarán cuando el público finalmente los mire, o sea, se les manipula para llevar una vida donde hay que exponerse para *ser*. Prueba de los efectos de dicha máxima en la subjetividad son las medidas extremas¹⁶¹ a las que pueden llegar muchos de los usuarios para conseguir «seguidores» y *likes*, como si su propia vida (su sentido) dependiera de esos números.

De acuerdo con lo dicho, la base de este fenómeno tiene cuando menos otro elemento a considerar, el nivel adquisitivo, que omiten Bauman y Donskis, al menos en la conversación de referencia. Como de algún modo muestra Schweblin, a la intimidad como espectáculo en las redes sociales le continúa la comercialización de aquello que se expone. La vida privada

¹⁶¹ Pongo como ejemplo el caso de Antonella Sicomero, una niña italiana de apenas diez años que murió en 2021 por realizar un reto viral en TikTok para tener más vistas y seguidores. El *Blackout challenge* consiste en grabarse en tiempo real mientras se aguanta la respiración hasta desmayarse, resultando como ganador aquel que logre soportar durante más tiempo. Sicomero falleció por asfixia, ya que decidió llevar el reto a otro nivel al colocarse un cinturón alrededor del cuello para garantizar a sus espectadores que no estaba respirando. Sorprendentemente, esta trágica experiencia no impidió el deceso de otro niño, esta vez en tierras británicas. En 2022, Archie Battersbee, de doce años, participó en el mismo reto, entrando en coma irreversible por la falta de oxígeno prolongado en su cerebro.

tiene un precio, convirtiéndose así en mercancía. En la novela, las compañeras de Robin pretenden ganar dinero por medio de su relación con el kentuki. «Y cómo va a darnos el dinero el señorito? le preguntó Amy a Katia, guiñando el ojo a cámara para el supuesto señor». ¹⁶² Desde luego se podría contra argumentar que la ganancia económica vendría, en todo caso, de la extorsión de Susan y no del *show* de Katia y Amy, en tanto se insinúa un pago a cambio de no enseñarle a nadie el video que le tomaron a la chica en el sanitario. Pero además de poner sobre la mesa los riesgos más evidentes de Internet (fraudes, extorsiones y amenazas), la presencia de lo económico en esta escena da pie para reflexionar sobre el peso del dinero en quienes suben contenidos a la red, factor crucial en la decisión de entrar en la dinámica exhibición-visualización. ¹⁶³

Impulsado por la emergencia de las sociedades de control en la segunda mitad del siglo XX, Gilles Deleuze exhortó a la juventud de aquella época a averiguar para qué se les estaba utilizando sistemáticamente en aras de reconocer desde dónde oponer resistencia. ¹⁶⁴ A la luz de la reinención de los medios de vigilancia y control con ayuda de las plataformas digitales, el llamado de Deleuze aplicaría también para las generaciones contemporáneas. Sin embargo, la habilidad del sistema para encubrir sus intenciones con libertad aparente, entretenimiento las 24 horas, objetos varios para consumo y buena ganancia económica según los alcances de la exposición personal pone en tela de juicio si la juventud está en condiciones para detectar que el mundo en línea opera como mecanismo de poder, en cuyo seno la

¹⁶² Schweblin, p. 11.

¹⁶³ No es un secreto que la remuneración de los usuarios más populares rebasa en demasía los salarios de trabajos convencionales. Por ejemplo, el canal de YouTube «Luisitocomunica» genera aproximadamente 4 millones de dólares al año, mientras que, de acuerdo con el tabulador de la página oficial del IMSS, un médico familiar adscrito a esta instancia pública cobraba, en el año 2020, la módica suma de 10, 835 pesos al mes, es decir, 130, 020 pesos al año. No hacen falta más números para entender por qué en la actualidad uno de los sueños más recurrentes de la llamada «generación X» es ser «creador de contenido» en las redes sociales a cualquier costo.

¹⁶⁴ Gilles Deleuze, «Posdata sobre las sociedades de control», en *El lenguaje libertario* (Montevideo: Nordan, 1991), p. 23.

verdadera mercancía son los usuarios, tanto los que miran como los que se exhiben, pues los primeros aportan al Mercado información con cada clic (qué objetos y cuáles contenidos se les deben colocar a la vista para desencadenar su instinto consumidor); mientras los segundos se autocosifican para el deleite de millones de espectadores. Ni hablar de la duda que queda con respecto a si sentirán la necesidad de resistirse o de entregarse a voluntad, en dado caso de que se dieran cuenta de los procedimientos y de su papel de mercancías.

Por lo pronto, el desenlace de esta primera historia sugiere que Schweblin confía en la posibilidad de resistencia. Katia y Amy proveen al kentuki de información que luego es transformada en una suerte de arma dirigida en contra de ellas, las supuestas «amas»; sin embargo, Robin opta finalmente por encerrar al kentuki hasta agotar su batería para librarse de su mirada amenazante porque dimensiona, luego de ver a sus compañeras relacionándose con el kentuki, los riesgos de haberle abierto la puerta de su vida privada a un desconocido, algo en lo cual no había reparado durante su primera semana en compañía de quien solo fingía ser mascota mientras se le presentaba la oportunidad de convertirse en «amo». En este sentido, no es gratuita la forma exterior del kentuki, pues así como las plataformas digitales se cubren con supuestos beneficios para los usuarios, la mirada penetrante o invasiva del kentuki se esconde debajo de una tierna figura de peluche. Al cobrar consciencia de esto, Robin se alza en defensa de su autonomía, en tanto las relaciones kentuki no son más que relaciones de poder, donde quien muestra más es blanco fácil de manipulación. Así, mientras Katia y Amy están configuradas como héroes postproblemáticos, pues la condición de objeto es síntoma del hundimiento del sujeto en el marco de la cotidianidad, Robin simboliza el reducto de lo problemático, de la existencia introdirigida, en tanto valora su vida privada fuera de los parámetros económicos.

3.4 Emilia: Conexión posmoderna

La forma exterior de la historia de Emilia muestra a una mujer de edad avanzada que padece el abandono físico y emocional de su único hijo, quien a los diecinueve años sale de su país natal, Perú, para trabajar en una compañía en Hong Kong. Por ende, la forma interior gira alrededor de la necesidad de Emilia de contrarrestar esta ausencia de vínculos afectivos ante la cual se presenta la tecnología kentuki como oportunidad para establecer contacto humano. A diferencia de los otros personajes que conforman la novela, en Emilia se ve con mayor claridad el choque entre el código existencial moderno y el posmoderno, en tanto ella entiende completamente diferente el universo kentuki y se relaciona con Eva, la chica que desempeña el rol de «ama» en su conexión, desde su particular visión del mundo. Con pocos días de haberse enlazado, la protagonista comienza a desarrollar afectos hacia Eva casi como si se tratara de su propia hija, asimismo, cree que sus sentimientos son bien correspondidos solo porque la chica se ocupa de cargar la batería del kentuki. A propósito de esto, el narrador comenta: «...Emilia sintió que quería a esa chiquilla más que nunca. Eran importantes la una para la otra. Lo que les pasaba juntas era algo real».¹⁶⁵ Sin embargo, su verdadero hijo, quien en algunas ocasiones la asesora en materia tecnológica, le explica la nula relación entre ellas, dando a entender que el aparato no está hecho para cubrir ese tipo de necesidad.

Como se mencionó en apartados anteriores, Zygmunt Bauman llama «cultura líquida» al contexto donde los valores de la modernidad clásica pierden vigencia como resultado del ascenso de la esfera económica de la mano del Mercado. En *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (2003), Bauman reflexiona acerca de cómo este nuevo panorama afecta las relaciones interpersonales. Según su teoría, los valores de compromiso

¹⁶⁵ Schweblin, p. 89.

y durabilidad dominantes en la condición moderna son reemplazados por desapego y transitoriedad, elementos constitutivos de lo desechable. La lógica de consumo, que prioriza el valor de cambio, se convierte así en la forma principal de «interacción» con los otros. Esto mismo, continúa Bauman, lo detecta Robert Musil desde 1930 cuando habla de un hombre sin atributos, tanto como decir un hombre sin ataduras socioafectivas.¹⁶⁶

En la novela de Schweblin, Eva representa el ocaso de los afectos porque al final de cuentas termina la conexión con Emilia sin la menor afección, al contrario, se mofa de ella antes de desconectarse. Las supuestas muestras de cariño que Emilia siente por parte de la chica son solo acciones rudimentarias para garantizar el servicio de entretenimiento de moda. Como si de un celular se tratara, Eva le compra accesorios a su kentuki y enchufa el cargador cada noche para poder utilizarlo al día siguiente, pero eso no significa el desarrollo de algún vínculo o consideración hacia la persona detrás del aparato. Así, mientras Emilia da muestra de auténtica preocupación y cariño (por ejemplo al alistar la videocámara de su celular para tener pruebas si acaso Klaus, con quien sale la joven, se pone violento con ella); Eva solo la trata como objeto de novedad. Esto deja ver que conexión no es necesariamente sinónimo de relación, cada categoría corresponde a determinado modo de ser y estar en el mundo, a saber, el moderno y el posmoderno. De acuerdo con Bauman, «Las conexiones demandan menos tiempo y esfuerzo para ser realizadas y menos tiempo y esfuerzo para ser cortadas».¹⁶⁷ Uso y desecho, tal como dicta el código del consumidor en la posmodernidad. La tecnología kentuki funciona bajo esta lógica, pues el enlace entre quien mira y quien se deja observar no implica mayor esfuerzo, no hay detrás un ejercicio de construcción afectiva, basta con

¹⁶⁶ Zigmunt Bauman, *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (México: FCE, 2017), pp. 95-96.

¹⁶⁷ Bauman, p. 88.

introducir los números de serie del empaque y esperar a que los algoritmos informáticos hagan su «magia»; por lo tanto, este tipo de conexión se caracteriza por su fragilidad, con un solo clic la unión se deshace.

Las redes sociales se guían por el mismo patrón: «seguidor» no equivale a «amigo»,¹⁶⁸ empezando por el hecho de que el primero ni siquiera exige conocerse de manera personal, mucho menos entablar un diálogo con el otro. «Seguir» no compromete en lo absoluto. En cambio, para crear y conservar un lazo de amistad se requiere tiempo y dedicación, así como la disposición de contraer ciertas responsabilidades a largo plazo para mantener el vínculo. En este sentido, las conexiones virtuales resultan paradójicas, pues facilitan el acercamiento sin importar la ubicación espacio-temporal (como pone de manifiesto Schwebelin al trazar un mapa global de enlaces virtuales), pero a su vez contribuyen al distanciamiento emocional entre usuarios. Sobre este punto, Byung-Chul Han afirma lo siguiente: «Los individuos que se unen en un enjambre digital no desarrollan ningún *nosotros*».¹⁶⁹ Esto querría decir que el «enjambre digital» atenta contra la vieja obligación de unirse genuinamente, a partir de una base orgánica como la empatía, más allá de uno mismo.¹⁷⁰ Como se explicó en el primer capítulo a partir de las teorías de Lukács y Bajtín, a la necesidad premoderna de permanecer unidos a la «totalidad orgánica» le continuó la de formar parte de la «totalidad abierta», donde

¹⁶⁸ Como dato curioso, de entre las aplicaciones más utilizadas, Facebook es la única donde se alude a esta categoría al dar la opción de mandar «solicitud de amistad» a quien se desea agregar a la lista de «amigos» virtuales. Tiene sentido que esto sea así porque en sus inicios Facebook fue creado solo para la comunidad de la Universidad de Harvard, lo cual garantizaba contacto personal previo o posterior entre los usuarios. Al abrirse al público en general, esta red conservó la palabra en cuestión, pero añadió la de «seguir» para el caso de perfiles oficiales (de personas con millones de seguidores); hecho que constata la diferencia señalada entre una y otra.

¹⁶⁹ Byung-Chul Han, *En el enjambre* (Barcelona: Herder, 2014), p. 27.

¹⁷⁰ En la actualidad, es muy común que los *influencers* se refieran a su séquito de suscriptores como «comunidad» o «familia», generando la ilusión de *nosotros*; sin embargo, los tratan como meros consumidores. Cada *influencer* ofrece su contenido de entretenimiento en calidad de producto a la venta con el objetivo de que los usuarios paguen por este con vistas, *likes* y comentarios. Dicha dinámica desemboca en un proceso de cosificación mutua, ya que, por un lado, el *influencer* utiliza a sus seguidores para ganar dinero (entre otras cosas); y, por otro, los espectadores lo usan a él para entretenerse. No existe un lazo afectivo sólido entre ellos, más bien late un lazo utilitario.

los sujetos se relaciona entre sí a través del diálogo. El hecho de que, en la novela en estudio, Emilia no signifique nada para Eva y la conexión termine bruscamente indicaría la fractura de aquello que funcionó como salvación para el individuo moderno: la intersubjetividad o el diálogo de las consciencias. Estamos entonces frente a un segundo nivel de fragmentación, toda vez que la «totalidad abierta» se resquebraja ahí donde no reinan los sujetos, el diálogo ni los afectos.

No en vano el usuario en rol de mascota carece de comandos para expresarse más allá de solo emitir chillidos. En boca del narrador se da a conocer el carácter prescindible de la voz de Emilia en la conexión virtual: «No entendía cómo comunicarse con ella. ¿O sería que, en su condición de conejo, solo le tocaba escuchar?». ¹⁷¹ La incomunicación entre las partes ratifica que la tecnología kentuki no está diseñada para fortalecer la trama de subjetividades autónomas, sino todo lo contrario. Pese a la resistencia de Emilia ante el imperativo de cosificar a Eva al convertir su vida privada en espectáculo para su propia diversión, no parece haber más finalidad que esa. Su condición de conejo no trata tanto de escuchar como de observar, pues lo primero evoca otro tipo de cultura y de individuo, aquellos que se sustentan en el diálogo y no en el discurso unilateral.

A finales del siglo XX, Giovanni Sartori advierte el detrimento del *homo sapiens* como consecuencia del ascenso del *homo videns*, cuyo hábitat por excelencia, siguiendo a Baudrillard, serían las sociedades «pornográficas». ¹⁷² Sociedades donde la palabra y los procesos de interiorización quedan rezagados por la imagen y la inmediatez. De aquí que nombrar «Eva» al personaje de menor edad, congruente con la lógica kentuki, resulta revelador, en tanto hace un guiño a cómo esta tecnología da a luz a otro contexto, uno más

¹⁷¹ Schweblin, p. 40.

¹⁷² Baudrillard, *Las estrategias fatales* (Barcelona: Anagrama, 2000), p. 53.

allá del sentido albergado en lo dialógico-polifónico. De donde surge el fracaso de Emilia cuando quiere involucrarse en la vida de Eva más allá de solo observarla como si se tratase de una pieza en exhibición.

3.5 Marvin: tecnología y poslibertad¹⁷³

A simple vista, el mundo kentuki se percibe como espacio de libertad, en oposición al estado de encierro de los personajes en la vida cotidiana; sin embargo, será en la práctica donde se observe cómo el sistema condiciona a los participantes desde el primer momento. Para empezar, la conexión kentuki rechaza toda intervención de la voluntad, pues quienes solicitan el servicio no pueden elegir dónde ni con quién enlazarse, sino solo acatar lo establecido. Por su parte, las categorías «amo» y «mascota» evocan una relación de poder entre usuarios, pero que está predeterminada en buena medida por agentes externos, como sugiere la existencia de manuales del usuario donde al parecer se marca la dinámica general y el papel preciso que cada cual debe de desempeñar. El caso de Marvin gira en torno a la liberación del kentuki respecto de su «amo», mas dejará sobre la mesa algunos elementos para cuestionar si cabría aspirar a una liberación mayor, a saber, la del usuario frente al sistema de la transparencia digital.

Marvin se incorpora al universo kentuki en busca de una vida alterna donde sí pueda ser feliz, ya que no lo es en su día a día. El malestar interior del personaje lo detona la muerte de su madre y la recurrente incomprensión de su padre, quien, en un arrebato de enojo por las malas calificaciones de su hijo, obliga al adolescente a encerrarse cierto número de horas

¹⁷³ En *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (2000), Byung-Chul Han emplea el concepto «poslibertad» para referir la estrategia de seducción que emplea el «panóptico digital» al hacerle creer a los usuarios que gozan de libertad (de opciones) en sus navegaciones en línea, cuando en realidad todo clic es espiado y procesado con fines de control.

para estudiar. Hasta aquí la situación de Marvin se traduce en una existencia doblemente atrapada, primero por un entorno familiar que no lo llena en materia afectiva, y luego por el confinamiento forzado para realizar una actividad de su total desinterés. En consecuencia, el sistema kentuki se alza como una suerte de salida a nivel subjetivo, ya que es un hecho que Marvin no puede escapar objetivamente de su circunstancia (su cuerpo permanece anclado a la casa de sus progenitores), pero tiene la opción de sacar su subjetividad por medio de la tecnología. Así, el mundo virtual constituye inicialmente para Marvin una vía de superación de la vida sitiada en el terreno de lo cotidiano.

Sin embargo, el resquebrajamiento del sentido de libertad comenzará cuando Marvin desea ser un kentuki-dragón y el sistema le niega la posibilidad de escoger su propia forma. Posteriormente, ya con la conexión establecida, acontece el segundo golpe a la autonomía del personaje. Al no poder elegir ni la ubicación, el protagonista «despierta» en una tienda de electrodomésticos cuyo horario de atención al cliente no coincide con sus tiempos de uso del servicio kentuki, a raíz de lo cual en esa otra vida también se encuentra atrapado, ahora dentro de un local cerrado cada vez que se conecta. La tarea de Marvin en ambos mundos se empareja, pues a su escape de casa le continúa la fuga del local. Por tratarse de una fuga asistida por su propio «amo», Marvin piensa en boca del narrador que «Quizá algunos amos hacían para sus kentukis lo que no podían hacer para sí mismos».¹⁷⁴ Si se considera la vida de quien libera a Marvin, una señora que trabaja en la tienda durante el día y hace el aseo por la noche, cabe entender la cita anterior en función del peso de la vida cotidiana en el individuo y de la necesidad de ir más allá de esta para sentirse pleno. En este sentido, la tecnología kentuki no provee al «amo» de herramientas para situarse en otra parte, al contrario, lo

¹⁷⁴ Schweblin, p. 69.

sumerge en el espacio doméstico en pos de alimentar la exaltación de lo trivial, después de todo el éxito de los kentukis entre los consumidores tiene que ver con asomarse al día a día de los demás (por ello se habla de las redes sociales como «ventanas indiscretas»).

Ahora bien, lo medular radicaría en la organización clandestina de liberación kentuki con la que entra en contacto Marvin una vez fuera de la tienda. La premisa del «Club de liberación» es el «derecho» del kentuki a emanciparse de su «amo» para así deambular por las calles sin sujetarse a algún tipo de control. Sin embargo, la liberación en dichos términos no resulta del todo posible. Quien entra en el universo kentuki inevitablemente se ajusta a restricciones generales, ya que por encima del poder del «amo» se alza el del sistema. Para empezar, la maquinaria del kentuki está diseñada para desempeñar un papel específico (observar) en un marco perfectamente calculado (hogar), de ahí la dificultad de circular por las calles teniendo ruedas tan pequeñas y frágiles. Vamos, ni los aditamentos contruidos por Jasper, el líder del «Club de liberación», logran transgredir aquellas limitaciones. Entre los miembros ya hay casos de kentukis despedazados por ir más allá de sus posibilidades, mientras los restantes sobreviven gracias a que se mantienen en el perímetro. Así, las grandes aspiraciones de Marvin rebasan la condición de espectador que le es impuesta, en tanto se quiere a sí mismo como sujeto, como dueño de su destino, el cual se representa en su anhelo de «tocar» la nieve. La destrucción final del kentuki de Marvin a causa de su conducta insubordinada —viajar hacia una zona lejana donde neva— funcionaría como advertencia de que, al formar parte de este contexto, no hay lugar para decisiones ni actos autónomos. Así pues, los usuarios-kentuki deberían apuntar no tanto a su liberación respecto del «pequeño amo» que les abre las puertas de su hogar, sino en relación al «gran amo»: aquel que le dicta sus opciones.

Por último, queda una duda pendiente. Después de leer las consignas principales del club, el personaje se cuestiona «¿Por qué querría un kentuki que lo liberaran? ¿No basta con desconectarse uno mismo y listo?». ¹⁷⁵ Ambas preguntas permiten dirigir la atención hacia los motivos de querer incorporarse a voluntad a un sistema que somete mediante la transparencia. Los mecanismos digitales de visibilidad requieren la conexión de los usuarios a Internet; mientras se mantengan fuera del mundo en línea, los individuos están hasta cierto punto a salvo de la vigilancia y el control del nuevo panóptico. Empero, ubicarse al margen de las tecnologías digitales no es tarea sencilla en el panorama actual, al menos en lo que concierne a las culturas de Occidente. De acuerdo con el historiador Yuval Noah Harari, «A medida que el sistema global de procesamiento de datos se torna omnisciente y omnipotente, conectarse con el sistema se convierte en el origen de todo sentido. Los humanos quieren fusionarse con el flujo de datos porque cuando formas parte del flujo de datos, formas parte de algo mucho mayor que tú». ¹⁷⁶ El mundo digital seduce al individuo carente de modelos sólidos de sujeción mediante la ilusión de conjunto o cohesión social, esto quiere decir que los estragos de la ruptura del hombre moderno con la totalidad continúan vigentes, pues el Mercado toma la necesidad de pertenencia y la vuelve anzuelo ideal para atrapar al hombre contemporáneo.

3.6 Enzo: Vigilancia algorítmica

En varias partes de la novela sale a relucir el mecanismo de personalización del que se vale el sistema kentuki para clasificar a los usuarios y establecer las conexiones. Por ejemplo, en la historia de Alina, de quien hablaré más adelante, se menciona la amplia variedad de diseños a elegir como mascota: «Había topos, conejos, cuervos, pandas, dragones y lechuzas. Pero

¹⁷⁵ Schweblin, p. 130.

¹⁷⁶ Harari, p. 419.

no había dos iguales». ¹⁷⁷ Si todo kentuki posee cierta singularidad, la decisión del supuesto «amo» respecto de cuál llevar a casa revelaría, a los ojos del sistema, algo distintivo de su personalidad, aun si él mismo no tiene plena consciencia de aquello que deja ver sobre sí. Alina se da cuenta de que comprar un kentuki no se trata de una elección tan simple como parece, aunque al final de cuentas no logra dilucidar las implicaciones ocultas; lo mismo ocurre con el personaje de Emilia, en tanto se cuestiona, sin llegar a una respuesta definitiva, «¿Qué significa... ser conejo y no ser, por ejemplo, serpiente?». ¹⁷⁸ Asimismo, los usuarios-mascota, pese a solo tener que comprar un código ID y no un kentuki en específico, también son objeto del proceso de personalización. La novela no esclarece el cómo, pero se infiere la intervención del sistema en el rol de espectador cuando la voz narrativa explica la reflexión de Marvin a partir de la experiencia de sus amigos:

Quería ser dragón, aunque sabía que debía estar abierto a lo que le tocara. Sus amigos también habían querido ser dragones y Dios había sabido mejor que ellos qué era lo que cada uno realmente necesitaba: el que era conejo se paseaba el día entero por la habitación de una mujer que, en la noche, lo dejaba mirar mientras se duchaba. El que era topo vivía doce horas a la semana en un departamento desde el que podía verse la costa turquesa del Golfo Pérsico. ¹⁷⁹

Tal como se enuncia, parecería que en el mundo kentuki todo está determinado por la voluntad divina. Sin embargo, cabría cuestionarse si no se trara de otro tipo de «dios» el que ejerce control sobre los usuarios. Desde sus comienzos, la humanidad ha estado sitiada: primero por el ojo de dios, luego por el del Estado y sus instituciones, y finalmente por el del Mercado y la tecnología informática (por el «panóptico digital», en términos de Byung-Chul Han). Considerando el contexto de Schweblin, así como el de los personajes, resulta evidente que el sistema kentuki se articula desde el tercer ojo, por consiguiente, no se trata de

¹⁷⁷ Schweblin, p. 23.

¹⁷⁸ Schweblin, p. 39.

¹⁷⁹ Schweblin, p. 31.

conexiones azarosas ni predestinadas según el orden misterioso de la vida, sino de enlaces fríamente calculados por algoritmos.

De conformidad con lo anterior, la historia de Enzo es quizá la que mejor expone la vigilancia algorítmica y el proceso de personalización como mecanismos de poder y/o control implementados por grandes empresas a través de las plataformas digitales. Pues, luego de un largo suspenso en cuanto a la identidad de quien está del otro lado de la cámara, se revela que el sistema emparejó a un pedófilo disfrazado de kentuki-topo con el pequeño hijo de Enzo. Asociar este evento a una casualidad equivaldría a desestimar algo conocido desde hace años, el hecho de que todo clic durante la navegación en línea se detecta, procesa y almacena por medio de algoritmos informáticos, en aras de armar un perfil detallado de cada uno de los internautas. El objetivo inmediato consiste en eficientar la publicidad, pues los anuncios personalizados elevan su capacidad de seducción al estar dirigidos a alguien en concreto. Pero la finalidad a largo plazo resulta preocupante porque va más allá de solo promover el consumo. De acuerdo con Eli Pariser, activista estadounidense en favor de la protección de datos, «La nueva generación de filtros de internet... son máquinas... cuyo objetivo es crear y perfeccionar constantemente una teoría sobre quién eres, lo que harás y lo que desearás a continuación».¹⁸⁰ Esto quiere decir que la «publicidad orientada» se pensó principalmente como herramienta para dirigir la vida de los usuarios. Hoy en día es muy común recibir sugerencias de diversa índole: objetos a compra, noticias para leer, rutas por donde circular, lugares para comer, empleos o escuelas a las cuales aplicar e incluso de personas disponibles para una cita. La labor del sistema consiste en reducir cada vez más los espacios de libertad para pensar, sentir y actuar de manera autónoma.

¹⁸⁰ Eli Pariser, *El filtro burbuja: cómo la red decide lo que leemos y pensamos* (México: Taurus, 2017), p. 19.

Así las cosas, cabría deducir que el emparejamiento del pedófilo con el niño en la novela de Schweblin es orquestado mediante el procesamiento de datos. Como entreven Alina y Emilia, la forma del kentuki está íntimamente relacionada con la personalidad del usuario, sin importar si se es «amo» o mascota ni si se elige el tipo de kentuki o el sistema lo confiere. Prueba de ello sería que, en el caso del pedófilo-mascota, se le asigna un topo como identidad kentuki. Si se piensa en una de las características más emblemáticas de este animal (su vida subterránea), se observará una correspondencia directa con el hecho de que las actividades impulsadas por la pedofilia suelen ejecutarse a escondidas de los otros por su penalización jurídica y su reprobación moral. ¿El sistema detectó tal inclinación del usuario y lo colocó detrás del kentuki más adecuado a sus intereses? ¿Cómo llegó a esa conclusión? De nueva cuenta, la obra no proporciona mayor información al respecto, por lo cual solo resta lanzar una hipótesis. No es un secreto que la red tiene un lado particularmente oscuro ni que este cuenta con al menos tres niveles de profundidad. El primer peldaño lo ocupan las páginas con contenido «inapropiado», por llamarlo de algún modo, a las que cualquiera puede acceder desde los navegadores más conocidos (Google, Safari, Internet Explorer, Mozilla Firefox...); el segundo abarca todo sitio que requiere de una búsqueda especializada para ser encontrado; y el tercero, mejor conocido como *deep web*, no solo exige altos conocimientos informáticos, sino además la posesión de contraseñas específicas para entrar. Desde luego, a mayor profundidad mayor ilegalidad de los contenidos y más riesgo de vigilancia cibernética. Ahora bien, al tratarse de un personaje pedófilo, se da por sentado su amplio historial de navegación en los distintos niveles mencionados para tener acceso al material de su interés, de modo que la conexión kentuki con el niño sería resultado del perfil creado por los algoritmos a partir de sus búsquedas en línea, en tanto ingresar el código ID para ser kentuki supondría la entrega de toda la información guardada en su dispositivo (celular, tableta o computadora).

Por su parte, la decisión de Enzo de comprar ese tipo de kentuki refuerza la teoría de Alina y Emilia, en tanto la misma característica del topo aplica en el caso del «amo», pero desde otro enfoque. La vida de Enzo luego de su divorcio se torna solitaria, hasta cierto punto antisocial, ello ocasiona que casi todas las escenas muestren a un hombre encerrado en casa, «bajo tierra», sin más contacto que el kentuki (entre semana) y su hijo (fines de semana). Se aprecia, además, cómo el confinamiento va más allá del nivel físico-espacial, pues Enzo se encapsula en sus propias carencias y necesidades de afecto, al grado de pasar por alto la obvia incomodidad de Luca, su hijo, al ser perseguido/acosado por el kentuki incluso adentro de su habitación, así como sus razones para intentar deshacerse de él. Esta situación se observa no solo en todas las veces que Enzo salva al topo de las trampas del pequeño para dejarlo sin batería, sino también en el gran peligro en el que pone a su hijo cuando, a voluntad, entrega al kentuki información sensible, privada o personal (correo electrónico, número de teléfono y dirección domiciliaria) sin tener la menor idea de quién es.

Nuevamente, Schweblin parece reincidir en el tema de la exhibición del usuario por mano propia en beneficio del «panóptico digital» y en perjuicio suyo; sin embargo, habría un matiz importante con respecto a la historia de Robin. En esta última, se lleva a cabo una exposición directa hasta cierto punto controlada por el usuario, característica de las redes sociales por tratarse de espacios públicos donde se muestra un «yo editado» para los espectadores; en cambio, la narración de Enzo deja en evidencia otro tipo de exposición, la indirecta, en la cual entra por completo la vigilancia algorítmica y su tarea de intervenir el «yo sin filtro» que se asoma al navegar en plataformas como Google o Amazon, donde en apariencia no hay público y, no obstante, algo observa y toma nota en pos de ejercer control.

3.7 Grigor: Tráfico de datos

En consonancia con el «panóptico digital», el mundo kentuki no solo recurre a la vigilancia algorítmica para conocer mejor a los consumidores y ejercer control efectivo sobre ellos, también la recolección de datos por parte de quienes regulan las plataformas digitales se orienta a la comercialización. Hoy en día la mercancía por excelencia a nivel de grandes corporaciones es la información de los usuarios, su valor radica en que a partir de esta las empresas saben con precisión qué ofrecer a cada persona y la vía más eficiente para hacerlo. Desde luego, el «tráfico» de datos con fines económicos no se trata de un fenómeno exclusivo del contexto contemporáneo, hace ya varias décadas que ocurre. Quizá un ejemplo clásico sería la participación de las instancias bancarias en la circulación (venta) de concentrados con los nombres y números telefónicos de sus clientes, acción evidenciada por las llamadas publicitarias donde se ofrecen préstamos o tarjetas de débito y crédito sin que el receptor haya entrado en contacto antes con el emisor. Sin embargo, el panorama actual sí posee una singularidad: recaudar y distribuir la información nunca había sido tan sencillo, en tanto ahora basta con un clic del internauta para tener acceso y con otro para mandar los datos a quien los compre. Asimismo, la «caza» de consumidores ya no exige tomarse el tiempo de realizar una llamada y contar con la suerte de ser atendido, pues solo hace falta colocar un anuncio directo en sus perfiles digitales, a los cuales el usuario se dirigirá en algún momento por su propia voluntad.

Por sus especificidades, el trabajo de Grigor da cuenta simbólica de esta faceta del sistema. Al surgir la tecnología kentuki, el protagonista advierte un negocio en potencia con base en la compra-venta de conexiones personalizadas, aprovechando la inconformidad de algunos usuarios respecto de la imposibilidad de establecer los enlaces a voluntad, corriendo el riesgo de ser emparejados con un kentuki cuyo «amo» no les parezca entretenido. En los

noticieros se comenta cómo en ciertos lugares, por ejemplo el asilo de ancianos, la duración de las conexiones suele ser breve, ya que los usuarios no aguantan mucho tiempo en un sitio donde no suceda algo que les resulte interesante. Claro está que tal actitud se deriva del auge del espectáculo en las sociedades posmodernas, de lo cual Grigor intentará sacar provecho. A través de la cámara y el micrófono integrados a los kentukis, el personaje recauda la mayor información posible de los «amos» con quienes se enlaza (dónde y con quién viven, de qué trabajan, cuál es su situación socioeconómica, qué tipo de personalidad y gustos tienen...), para luego publicar esos mismos datos en un sitio web en calidad de objetos a compra. Resulta evidente que la mercancía de Grigor no son propiamente las conexiones, sino la información personal. Así, cuando el narrador precisa que Grigor «...nunca se refería a sus conexiones por los amos a las que estaban linkeadas. [Pues] no trabajaba con personas, sino con dispositivos vinculados a determinados números IMEI: tecnologías telefónicas, sistemas hexadecimales y un vistoso bloc de plantillas de datos»,¹⁸¹ se entiende que dentro del sistema de transparencia digital el usuario solo es reconocido y tratado como mero «paquete de datos susceptible de ser explotado económicamente»¹⁸² y no como persona, mucho menos como sujeto.

Así pues, en la historia de Grigor late una pregunta crucial: ¿qué instancia protege a los usuarios en lo referente a su información personal? Después de todo, los datos son una suerte de propiedad privada cuya venta no autorizada equivaldría a un ultraje. La conducta sospechosa de Grigor durante las horas laborales hace que su padre le cuestione si su negocio se desenvuelve en el ámbito de lo ilícito, mas la voz narrativa, con cierto tono de denuncia,

¹⁸¹ Schweblin, p. 176. (El corchete es mío).

¹⁸² Byung-Chul Han, *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas formas del poder* (Barcelona: Herder, 2000), p. 98.

explica cómo la categoría «ilegal» alarma a la generación del padre, pero para la de Grigor se trata solamente de «un término sobrevalorado que además ya sonaba anticuado».¹⁸³ Como el universo kentuki, el mundo en línea tiene huecos legales que perjudican a los usuarios. Cada plataforma digital extiende a los solicitantes una lista de términos y condiciones donde sucede una de dos situaciones: avisan por anticipado de la circulación de datos con supuestos fines de «calidad» (u otros similares) o se comprometen a proteger la información. En ambos casos el único afectado es el cibernauta, pues, en el primero, al aceptar el contrato queda expuesto al uso arbitrario de sus información, mientras quienes regulan las plataformas se protegen de conflictos legales en el futuro; y, en el segundo, pese a que se le garantiza el resguardo de sus datos, estos terminan por «filtrarse», y difícilmente habrá manera de comprobar cuál sitio fue el que violó el acuerdo de privacidad para así poder presentar cargos en su contra.

En 2018, el Distrito de Columbia llevó a juicio al fundador de Facebook, Mark Zuckerberg, por su presunta colaboración con *Cambridge Analytica* (empresa británica dedicada al análisis de datos con fines políticos) durante las elecciones presidenciales de 2016 en los Estados Unidos. La acusación tuvo que ver con la recolección de datos personales de más de 87 millones de usuarios de Facebook sin su autorización, así como con la elaboración de perfiles psicológicos de los potenciales votantes a partir de la información recaudada, perfiles supuestamente vendidos al equipo de campaña del candidato Donald Trump, quien al final de cuentas resultó electo. Luego de unos meses de investigación, se corroboró la culpabilidad de Zuckerberg, a quien se le impuso una multa de 5.000 millones de dólares. Sin menospreciar la sanción, que no deja de ser buen indicio de los derechos del

¹⁸³ Schweblin, p. 60.

usuario, el caso *Cambridge Analytica* es un claro ejemplo del alcance que pueden tener las plataformas digitales, en tanto lograr la elección de un gobernante específico en un país tan poderoso como Estados Unidos no sólo implica la previa manipulación de un basto número de personas, sino la posibilidad de direccionar el mundo hacia un rumbo en concreto.

En este sentido, no es gratuito que, en la novela de Schweblin, Grigor sea testigo de la compra-venta de una adolescente, mientras él recauda datos para ofrecerlos como productos. Pues con ello se representaría el desarrollo del trabajo de cosificación del individuo por parte del sistema de la mercancía, en tanto a la comercialización de los cuerpos le ha seguido la explotación de las subjetividades, cuya magnitud resulta considerablemente mayor, dada la gran capacidad de la tecnología digital para reificar y manipular a millones de usuarios al mismo tiempo.

3.8 Alina: Trampa digital

La historia de Alina se encuentra atravesada por una honda crisis existencial, derivada de la pérdida del sentido de la vida. Crisis que la lleva a experimentar celos hacia su novio, Sven, quien no solo tiene clara su vocación de artista, sino que su trabajo comienza a ser reconocido por los demás. Desde el principio, el narrador presenta al personaje femenino como alguien sin rumbo ni soporte: «Ella no tenía un plan, nada que la sostuviera ni la protegiera. No tenía la certeza de conocerse a sí misma ni tampoco sabía para qué estaba en este mundo».¹⁸⁴ Por lo tanto, Alina se caracterizará por la necesidad de llenar su vacío interior, de encontrar aquello que le hace falta para ser feliz o sentirse plena, realizada. A causa de su problemática existencial, la tecnología kentuki se presentará ante sus ojos como la oportunidad perfecta para desarticular su vida y construir algo nuevo. Como se mencionó antes, Alina advierte el

¹⁸⁴ Schweblin, p. 21.

disfraz del mecanismo de personalización utilizado por el Mercado en la gama de opciones de mascota, pero de todos modos opta por adquirir un kentuki; claro está que su participación a pesar de dicho descubrimiento se vincula con su situación interna, pues en sus cavilaciones «...concluye que esa compra podía cambiar algunas cosas. Aunque no sabe exactamente qué». ¹⁸⁵ En pocas palabras, se integra con la esperanza puesta en la tecnología como medio de salvación, de sentido. Sin embargo, ya dentro del sistema kentuki, las grandes desventajas de su papel de supuesto «amo» no tardan en aparecer.

Si bien es cierto que tanto «amo» como «mascota» están subordinados a la vigilancia y el control sistemáticos, la primera condición vulnera más al usuario porque lo expone también ante los ojos de quien se oculta detrás de la cámara. Alina reflexiona sobre el mismo punto luego de leer el manual del usuario y comprender la dinámica del universo kentuki:

...pensó en que su cuervo podría picotear en su intimidad abiertamente, la vería de cuerpo entero, conocería el tono de su voz, su ropa, sus horarios, podría recorrer libremente la habitación y... conocería también a Sven. A ella en cambio solo le tocaría preguntar. El kentuki podía no contestar, o podía mentirle... En cambio ella debía mostrarle su vida entera y transparente. ¹⁸⁶

Sobre la base de la desmesurada exhibición de la vida privada del «amo», la relación de poder se trastoca al conferir ventaja a quien solo observa desde su papel de supuesta «mascota». Teóricos representativos de la posmodernidad, entre ellos Guy Debord, Jean Baudrillard y Fredric Jameson, plantean la condición de espectador como instancia de retroceso en el terreno de la subjetividad, en tanto implica el debilitamiento de la autonomía en el pensar, sentir y actuar del individuo. No obstante, por medio del personaje en cuestión, Schweblin daría cuenta de un momento en el que el proceso de degradación del sujeto llegó a tal grado que ser espectador implica cierto resguardo de sí mismo. Con la aparición del

¹⁸⁵ Schweblin, p. 24.

¹⁸⁶ Schweblin, p. 28.

hombre-espectáculo, del *ser* condicionado a la visibilidad, el acto de solo observar ayuda a mantener alejados algunos reflectores de la vida privada, toda vez que viran en otra dirección.

Entonces, ¿por qué llamar «amo» a quien se encuentra en la posición más degradada? Por un lado, representaría otro de los mecanismos de manipulación ejercido por el sistema de la mercancía. Al consumidor se le hace creer que tiene total control de lo que compra, pero en realidad se le satura de estímulos, en su mayoría personalizados, para inducir sus deseos hacia determinado producto de manera que parezca una decisión propia. Así, en un abrir y cerrar de ojos, pasa de «amo» a víctima de un anzuelo perfectamente calculado. Por otro lado, al usuario se le vende la idea de que es él quien se sirve de los dispositivos tecnológicos para su beneficio personal, sin embargo, los aparatos se convierten poco a poco en herramienta de enajenación y en vehículo para extraer información privada. Prueba de ello sería que la mayoría de los servicios (aplicaciones) están condicionados a una larga lista de permisos por conceder. Permisos generalmente relacionados con la entrega de datos sensibles. La opción «denegar» inserta en las pantallas no tiene más función que la de generar la ilusión de libertad, pues, en caso de negarse, el usuario no tendrá acceso al servicio solicitado. Lo cual demuestra que no necesariamente el mundo digital y sus dispositivos están a disposición del «amo», sino a la inversa.

Al percatarse de su condición subordinada a la mirada del kentuki, Alina pretende reivindicarse como «amo», como dueña de sí misma: «Quería ser ella la que decidiera cuándo se podía o no circular por su habitación y por su vida».¹⁸⁷ No obstante, hurgando en su circunstancia existencial llega a la conclusión de que, a diferencia de su novio, reconocido en varios lugares por su arte, ella es una completa desconocida para los demás. Contrario a

¹⁸⁷ Schweblin, p. 112.

sus percepciones pasadas donde la falta de concreciones o de éxito la agobiaba, ser nadie en este contexto podía constituir otra forma de anonimato desde la cual obtener el mismo poder de quien funge como «mascota», pues, en dado caso de que su kentuki le tomara fotos o la grabara para luego exhibirla delante de los demás, a nadie le importaría por tratarse de una extraña. En efecto, cabría considerar que en el sistema de la transparencia la vía para rebelarse/protegerse es a través de alguna forma de ocultamiento. Sin embargo, la estrategia de Alina, exhibirse durante situaciones «comprometedoras» (enseñando los senos a la cámara, viendo pornografía, cortándole partes al kentuki...) sin temor a represalias futuras, se desmorona por dos razones: la intervención insospechada de un tercero y el súbito exaltamiento de lo ordinario. La escena final, con la cual cierra toda la novela, muestra la exposición artística de Sven cuya pieza central de exhibición es la conexión hasta ese momento privada entre «amo» y kentuki durante su tiempo de enlace. En cada sala se presenta un kentuki distinto y junto a él un video donde aparecen las dos personas involucradas en la conexión, a fin de que el público observe el comportamiento de ambos sin ningún tipo de filtro. Para sorpresa de Alina, todas sus acciones son expuestas por su propio novio en una de las salas, haciendo que las miradas reprobatorias de los otros se posen sobre ella aun sin conocerla de antes.

Si se piensa el mundo kentuki como símbolo de las redes sociales, el fallo del plan de Alina en cuanto a su supuesta inmunidad contra el sistema de transparencia ratifica la teoría de Paula Sibilía sobre la apertura del podio mediático al público en general. No importa lo insignificante que sea la vida de Alina ni si hasta el momento de su exhibición era alguien representativo para los demás, igual los reflectores pueden alumbrar lo más recóndito de su ser y «viralizarlo» entre los espectadores, justo como sucede con los protagonistas fugaces de los videos en línea. De hecho, ella misma se percata tempranamente de la consistencia

«liviana» de las noticias sobre conexiones kentuki que pasan por televisión y se cuestiona «¿Por qué las historias eran tan pequeñas, tan minuciosamente íntimas, mezquinas y previsibles? Tan desesperadamente humanas».¹⁸⁸ Tanto como preguntarse por las razones del repentino interés por lo ordinario. La novela no da respuesta explícita, pero un indicador importante sería la carencia de sentido y de afectos en la mayoría de los personajes, entre ellos Alina, cuya búsqueda mal enfocada conduce a la enajenación y cosificación de sí mismo y de los otros.

Ahora bien, la exhibición de Alina en manos de Sven daría cuenta de una característica adicional del sistema de transparencia digital. Este no solo se perpetúa por la contribución del usuario en su «desnudez», sino también por la exposición involuntaria y circunstancial. Hoy en días las personas son vulnerables al ojo (cámara) de terceros. Sean o no partícipes voluntarios del mundo en línea, tengan o no perfil en alguna plataforma, cualquiera puede formar parte del archivo digital. Basta con una situación que sea objeto de llamamiento para quien tiene un teléfono celular a la mano. En su teoría del «panóptico digital», Byung-Chul Han asegura que «No hay ningún afuera del panóptico. Este se hace total. Ningún muro separa el adentro del afuera».¹⁸⁹ En efecto, se ha llegado a un punto en el que no se requiere del estatus de usuario para verse inmiscuido en las prácticas de exposición contemporáneas.

El desenlace de la novela de Schweblin con el pensamiento último de Alina («Por primera vez se preguntó, con un miedo que casi podía quebrarla, si estaba de pie sobre un mundo del que realmente se pudiera escapar»)¹⁹⁰ pone de manifiesto el mismo sentido de

¹⁸⁸ Schweblin, p. 190.

¹⁸⁹ Byung-Chul Han, *La sociedad de la transparencia* (Barcelona: Herder, 2016), p. 94.

¹⁹⁰ Schweblin, p. 221.

trampa, donde la subjetividad del individuo se encuentra abarrotada por mecanismos de visibilidad digitales que ya no tienen marcha atrás.

Conclusiones

Después del desarrollo y análisis planteados, llegué a tres conclusiones en cuanto al trasfondo de las novelas abordadas:

1) Al romper con la totalidad orgánica, el hombre moderno es condenado irremediablemente a crear, habitar y manejar su propio mundo. Será en esa circunstancia existencial que cobrará fuerza en él, por un lado, su subjetividad y, por otra, su condición de animal tecnológico; por medio de las cuales construye la civilización —el mundo del progreso material— para resguardarse en ella y desde ahí edificar también el sentido de su vida. Hasta el momento, el incesante ímpetu del animal tecnológico ha llevado la sofisticación de sus herramientas hasta el nivel informático, precedido por los eslabones agrario e industrial. En su expresión más actualizada —de la que se desglosan el Internet y las plataformas digitales— operan cuando menos dos formas de subjetividad: la que se estrecha o se rinde y queda atrapada en la *Web*; y la que se desborda desde su propia creatividad en busca de participar de la «telaraña digital», a veces como sujeto y otras como objeto, sin perder por completo el control; rescatando en alguna medida la condición de un héroe problemático bajo las nuevas condiciones del mundo y de la existencia humana del siglo XXI. Con otras palabras, se trata, esta última, de la manifestación de un individuo inmerso en el proceso «dialéctico» entre lo problemático y lo postproblemático, entre el «idealismo abstracto» y el «romanticismo de la desilusión» —diría Lukács—, entre la esperanza y la desesperanza. Dialéctica adorniana de la que dan cuenta las historias que conforman la novela de Samanta Schweblin, donde varios de los personajes se pierden por momentos como subjetividades autónomas en el uso de la tecnología *kyotoki*; y en otros, por el contrario, se alza su condición de sujeto en defensa de sí mismos. En ese vértigo o vaivén entre un lado y otro, observo la misma incertidumbre que condujo a Adolfo Bioy Casares, en los años cuarenta del siglo pasado, a cuestionarse sobre

el porvenir del hombre una vez que se ha abierto a los procesos de modernización; tal como deja ver el futuro incierto del fugitivo hacia el final de la novela: ¿se convertirá eventualmente en imagen?, ¿morirá a manos de la máquina cuando complete su transición a la realidad técnica? Tanto como preguntarse si acaso llegará un punto en el que el individuo moderno sucumbirá por completo ante sus propias tecnologías. A la fecha, no se sabe; por ello, a pesar de la distancia temporal, tampoco Schweblin da una respuesta definitiva en cuanto a la situación de la subjetividad en el contexto contemporáneo, y más bien opta por presentar distintos escenarios donde tiene lugar la permanente «lucha» entre estas dos condiciones del hombre: su ser orgánico (herramientas subjetivas) y su ser tecnológico (herramientas materiales).

2) A la luz del primer punto, Lukács no se equivoca cuando describe al héroe problemático como «fracasado», pues una vez rota la relación armónica con la unidad (por la dualidad: yo y el mundo) no hay marcha atrás. De ahí en adelante, el héroe no podrá renunciar ni a su condición humana ni al mundo que crea con ayuda de sus herramientas. Esta imposibilidad de retorno será precisamente la que le impida cumplir con su meta principal, ya que por más que logre avanzar de la mano de las ciencias y tecnologías, por más que invente mejores métodos y aparatos, nunca podrá ser dios, sino definitivamente humano; humano en tanto carece de omnisciencia, omnipresencia y omnipotencia, y ninguno de sus instrumentos tiene la capacidad de proporcionarle tales características. En este sentido, «muere» la gran esperanza del individuo moderno: saber y controlarlo todo. Acaso por lo irrealizable de la meta moderna es que Lukács identifica *La divina comedia* de Dante Alighieri como instancia de transición entre la epopeya y la novela, entre el mundo con dioses y el mundo propiamente humano. Basta recordar cuando el personaje Dante desciende al infierno en busca de Beatriz —símbolo del nacimiento de la subjetividad podría pensarse— y encuentra en la entrada al

inframundo una inscripción alarmante: «Vosotros los que entráis abandonad toda esperanza». ¿De qué esperanza deben olvidarse rotundamente tanto el hombre moderno como el héroe problemático? Como dije, de aquella que se relaciona con ascender a una posición divina y eterna, pues nunca podrán salirse ni del tiempo ni del espacio humanos, donde todo caduca, se pudre, termina; incluida la vida de cada hombre. Desde luego, nada de esto cancela otro tipo de esperanza; una, digamos, más modesta. Me explico. A finales del siglo XX, Agnes Heller, discípula de Lukács, hablará de una «esperanza con minúsculas» a propósito de la crisis de la cultura moderna y la «esperanza con mayúsculas» (los grandes relatos diría Jean-François Lyotard); con la que alude a la capacidad de cada individuo para inventar *su* mundo y desde ahí afrontar las circunstancias generales que le va presentando la vida. Esto es: aún ante el gran fracaso de manejar el entorno como dios no todo está perdido para el hombre, ya que las propias tecnologías de hoy dan cuenta del tamaño y del poder de su subjetividad creadora. Aquí los epígrafes de la novela de Schweblin juegan un papel muy significativo al poner al hombre en *su* realidad y la realidad del mundo a la vez que ante las instrucciones del fabricante, pues resume la problemática central de esta tesis: sitiado por su humanidad, que lo obliga a desarrollar su vida en el marco de lo cotidiano, el individuo corre el riesgo de perderlo todo si abdica de su subjetividad autónoma por sobrepasar esa delgada línea entre ser amo o esclavo de sus tecnologías.

3) A diferencia del hombre premoderno cuya vida transcurre dentro del tiempo cíclico —en el que todo retorna y nada termina definitivamente—; el individuo moderno está condenado a desarrollar su existencia en el tiempo lineal y progresivo, donde se hace consciente de su propia finitud. Así, la muerte se le manifiesta como angustia y preocupación que no puede resolver de manera objetiva, en tanto es un hecho innegable que su cuerpo expirará y ninguna de sus herramientas tiene la capacidad (hasta el momento) de retener la vida humana para

siempre. De su condición de «ser para la muerte» —diría Heidegger— le sobreviene el afán de encontrar la forma de dejar una huella o señal de su paso por el mundo para no caer por completo en el olvido. Ahora bien, en la novela de Adolfo Bioy Casares sin duda es Morel quien se encuentra atravesado por esta vicisitud existencial, misma que lo lleva a construir la máquina motivado por trascender la muerte por medio de la imagen. Sin embargo, frente a Morel, será el propio autor —Bioy Casares— quien parece decantarse por otra vía cuando hace una breve pero significativa mención de Claude, quien salva su vida al rechazar la invitación de Morel y optar por seguir trabajando en su novela; dejando ver un guiño en torno al papel de la escritura —de la voluntad creadora, podría argumentarse— en la resistencia ante la muerte. A propósito de la voluntad y el porvenir de la ética, Fernando Savater ha dicho que «el contenido profundo del amor propio humano —aquello que los hombres queremos y aquello que queremos cuando estamos queriendo— es la *inmortalidad*. No una simple negación de la muerte, sino la afirmación pugnaz de la vida frente a la solidez inesquivable del perecer».¹⁹¹ No se trata pues de solo asegurar supervivencia; se trata de contrarrestar la zapa de la muerte. ¿Cómo? Poniendo memoria allí donde la muerte pone olvido. Memoria es lo que crea la escritura. Tal como afirma Milan Kundera en su novela *La inmortalidad*:

—Sabe, Johannes —dijo Hemingway—, a mí también me acusan constantemente. En lugar de leer mis libros, ahora escriben libros sobre mí...

—Eso es la inmortalidad —dijo Goethe—. La inmortalidad es el juicio eterno... ¿Qué se imaginaba, Ernest?

—No me imaginaba nada. Lo único que esperaba era poder vivir en paz, al menos después de muerto.

—Hizo usted todo lo necesario para ser inmortal.

—En absoluto. Lo único que hice fue escribir, escribir libros. Eso es todo.

—¡Precisamente! —rió Goethe...

Uno puede quitarse la vida. Pero si escribe libros no puede quitarse la inmortalidad.¹⁹²

¹⁹¹ Fernando Savater, *Ética como amor propio* (España: Mondadori, 1988), p. 300.

¹⁹² Milan Kundera, *La inmortalidad* (México: Tusquets, 2013), pp. 102-103

Conforme a lo anterior, no es gratuito que toda la novela de Bioy se articule en forma de diario, ya que así la historia del fugitivo se preserva por medio de la palabra y no tanto por la imagen. La realidad holográfica poco o nada puede decir sobre él porque su «interacción» final con los ecos artificiales de Faustine y Morel es simulada; quien mire su participación en ella no conocería quién es, qué hay en su interior realmente. Sin embargo, por su autenticidad, su diario constituye la vía directa hacia su subjetividad, a su percepción del entorno, a su experiencia individual e íntima, a su versión de los hechos. Mientras ese rastro de existencia vuelto palabras circule y entre en contacto con otras subjetividades, el fugitivo sobrevivirá en alguna medida a la pura imagen y alcanzará cierta dosis de inmortalidad. En este sentido, se puede decir que la auténtica «máquina» de inmortalidad es la escritura. No por nada George Steiner afirmó algo como lo siguiente: Flaubert moriría, pero Emma Bovary vivirá eternamente.¹⁹³

¹⁹³ George Steiner, «Los disidentes del libro», en *Los logócratas* (México: FCE, 2007), p. 96.

Bibliografía

Arendt, Hannah. «Una sociedad de consumidores». En *La condición humana*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Bajtín, Mijaíl. «El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski». En *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2017.

Barthes, Roland. «Aquel que es fotografiado». En *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. México: Paidós, 2018.

Baudrillard, Jean. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 2000.

_____ *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Bauman, Zigmunt. *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: FCE, 2017.

Bauman, Zigmunt; Leonidas Donskis. *Maldad líquida. Vivir sin alternativas*. Barcelona: Paidós, 2019.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI España editores, 1988.

Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel/El gran Serafín*. Madrid: Cátedra, 2017.

_____ prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1997.

Borges, Jorge Luis. «Toda mi vida y toda mi obra». Entrevista con Emilio Giménez Zapiola. En *Gente*, BA, a. 8, núm, 469, 13-VII-1974.

Cabrera, Jaime. Entrevista a Samanta Schweblin. *Leerporgusto*, 2017.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 2020.

Capra, Fritjof. *Las conexiones ocultas*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. México: RAE, 2004.

De León, Francisco Javier. «Los pactos fáusticos». En *En-claves del pensamiento*, Ciudad de México, vol. 5, n. 10, 2011.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Sevilla: Doble J, 1967.

Deleuze, Gilles. «Posdata sobre las sociedades de control». En *El lenguaje libertario*. Montevideo: Nordan, 1991.

- Dostoievski, Fiódor. *Apuntes del subsuelo*. Madrid: Alianza, 2020.
- Echeverría, Bolívar. «Modernidad en América Latina». En *Vuelta de siglo*. México: Era, 2006.
- Eco, Umberto. «Ser vistos». En *De la estupidez a la locura. Cómo vivir en un mundo sin rumbo*. Barcelona: Lumen, 2016.
- Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1994.
- _____ «Introducción» a *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.
- _____ *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 2014.
- _____ «El ojo del poder». En *El panóptico*. Barcelona: La Piqueta, 1980.
- Fromm, Erich. *¿Tener o ser?*. México: FCE, 1978.
- García Canclini, Néstor. «Sujetos simulados». En *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Getino, Octavio. *Cine argentino (Entre lo posible y lo deseable)*. Michigan: CICCUS, 2008.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Proa, 1926.
- Han, Byung-Chul. *En el enjambre*. Barcelona: Herder, 2014.
- _____ *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas del poder*. Barcelona: Herder, 2000.
- _____ *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2016.
- Harari, Yuval Noah. *Homo Deus. Breve historia del mañana*. México: DEBATE, 2019.
- _____ *21 lecciones para el siglo XXI*. Debate: México, 2019.
- Heidegger, Martin. «El “ser en el mundo” en general como estructura fundamental del “ser ahí”»; «El “ser relativamente a la muerte” y la cotidianidad del “ser ahí”». En *El ser y el tiempo*. México: FCE, 2018.
- Hobsbawm, Eric. «Vista panorámica del siglo XX». En *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo, 1998.
- Holmberg, Eduardo L. «Horacio Kalibang o los autómatas». Buenos Aires: El álbum del hogar, 1879.

Jameson, Fredric. «La lógica cultural del capitalismo tardío». En *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.

Kosik, Karel. «Metafísica de la vida cotidiana». En *Dialéctica de lo concreto (Estudios sobre los problemas del hombre y del mundo)*. México: Grijalbo, 1967.

Kundera, Milan. *El arte de la novela*. España: Tusquets, 2000.

_____ *La insoportable levedad del ser*. México: Tusquets, 1989.

_____ *La inmortalidad*. México: Tusquets, 2013.

Le Guin, Ursula K. *La mano izquierda de la oscuridad*. Barcelona: Edhasa, 1980.

Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XX, 1920.

Marx, Karl. «El fetichismo de la mercancía». En *El Capital*, vol I., 1867.

Marion, Jean-Luc. *The Crossing of the Visible*. California: Ellago Editions, 2006.

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 2014.

Montejo, Jesús. *Narrativas del simulacro: Videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay*. España: edit.um, 2013.

Ortega y Gasset, José. «El hecho de las aglomeraciones». En *La rebelión de las masas*. México: Porrúa, 2013.

Pariser, Eli. *El filtro burbuja: cómo la red decide lo que leemos y pensamos*. México: Taurus, 2017.

Parkinson, G.H. R. *Georg Lukács. El hombre, su obra, sus ideas*. Barcelona-México: Grijalbo, 1973.

Paz, Edmundo. «La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: una lectura de “la paraguaya” de Augusto Céspedes y La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares». *Revista Iberoamericana*, vol. LXX111, núm 221 (2007): pp. 759-770.

Pessoa, Fernando. *El guardador de rebaños*. México: VerdeHalago, 2010.

Piglia, Ricardo. «Tercera clase 17 de septiembre de 1990», en *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Madrid: Eterna Cadencia, 2019.

Sábato, Ernesto. *La resistencia*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

_____ *El túnel*. México: Seix Barral, 2018.

Saer, Juan José. «La invención de Morel». En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.

Salva, José Fernando. «Contrapuntos del Apocalipsis: poéticas de la catástrofe en la narrativa argentina del siglo XXI». Universidad Tulane, 2019.

Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva visión, 1997.

_____ «Buenos Aires, ciudad moderna». En *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y Barbarie*. Madrid: Íntegra, 2001.

Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. México: Editores mexicanos unidos, 2008.

_____ *A puerta a cerrada*. Buenos Aires: Losada, 2013.

Savater, Fernando. *Ética como amor propio*. España: Mondadori, 1988.

Schweblin, Samanta. *Kentukis*. México: Penguin Random House, 2019.

Sibilia, Paula. *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: FCE, 2017.

Steiner, George. «Los disidentes del libro». En *Los logócratas*. México: FCE, 2007.

Subirats, Eduardo. *Culturas virtuales*. México: Ediciones Coyoacán, 2001.

Todorov, Tzvan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: PREMIA, 1981.

_____ *El espíritu de la Ilustración*. España: Galaxia Gutenberg, 2008.

Virilio, Paul. *Cibermundo ¿una política suicida?*. Santiago de Chile: Dolem, 1997.