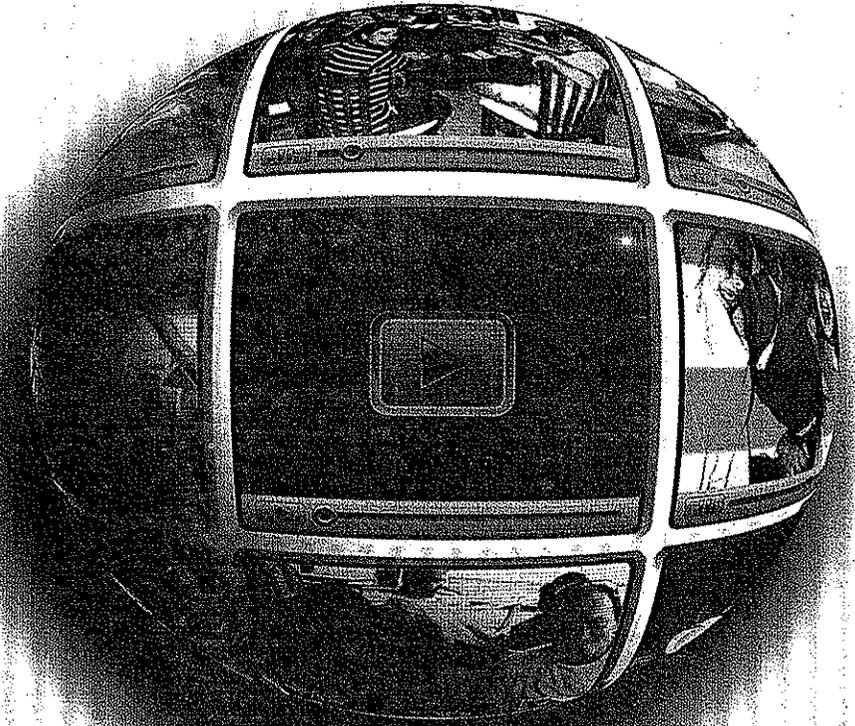


Conv. y Recepción
pp. 35-63

La intimidad como espectáculo

PAULA SIBILIA



Handwritten text, possibly a title or header, located at the top left of the page.

Handwritten text at the top right of the page, including the number '10' and other illegible characters.



cos son amaestrados de esa forma; así, los gestos cotidianos más minúsculos revelan cierto parentesco con las escenas de videoclips y con las publicidades. O, por lo menos, se inspiran en ellas y resulta deseable que se les asemejen. En ciertas ocasiones, llegan a convertirse en esas peliculitas que se arrojan al mundo en las vitrinas virtuales de *YouTube*, de un *videolog* o de una *webcam*.

Pero no se trata de meras "evoluciones" o adaptaciones prácticas a los medios tecnológicos que aparecieron en los últimos años. Si observamos todos esos cambios bajo una nueva luz, lo que está ocurriendo adquiere el perfil de una verdadera mutación: en nuestro espectacularizado siglo XXI, el juego de los espejos y abalorios se complicó inextricablemente. En vez de reconocer en la ficción de la pantalla —o de la hoja impresa— un reflejo de nuestra vida real, cada vez más evaluamos nuestra propia vida "según el grado en que satisface las expectativas narrativas creadas por el cine", como insinúa Neal Gabler en su provocador estudio sobre los avances del entretenimiento y la lógica del espectáculo.²⁷ Valoramos nuestra propia vida en función de su capacidad de convertirse, de hecho, en una verdadera película.

Por eso no sorprende que los sujetos contemporáneos adapten los principales eventos de sus vidas a las exigencias de la cámara, sea de video o de fotografía, aun si el aparato concreto no está presente. Incluso porque nunca se sabe si "usted está siendo filmado". Así, la espectacularización de la intimidad cotidiana se ha vuelto habitual, con todo un arsenal de técnicas de estilización de las experiencias vitales y la propia personalidad para "salir bien en la foto". Las recetas más efectivas emulan los modelos narrativos y estéticos de la tradición cinematográfica, televisiva y publicitaria, cuyos códigos son apropiados y realimentados por los nuevos géneros que hoy proliferan en Internet.

En este contexto, el *yo* no se presenta apenas o principalmente como un narrador —poeta, novelista o cineasta— de su propia vida,

²⁷ Neal Gabler, *Vida, o filme. Como o entretenimento conquistou a realidade*, San Pablo, Companhia das Letras, 1999, p. 221.

aunque sea la trillada y cada vez más festejada epopeya del hombre común, del antihéroe o del hombre ordinario. En fin, de aquel "cualquiera" que no tiene pudor en confesar su propia pobreza, encarnado en aquel *usted* capaz de convertirse en la personalidad del momento. En todos los casos, no obstante, esa subjetividad deberá estilizarse como un personaje de los medios masivos audiovisuales: deberá cuidar y cultivar su imagen mediante una batería de habilidades y recursos. Ese personaje tiende a actuar como si estuviera siempre frente a una cámara, dispuesto a exhibirse en cualquier pantalla, aunque sea en los escenarios más banales de la vida real.

La actual abundancia de narrativas autobiográficas, que se multiplican sin cesar, parece sugerir una comparación fácil con el furor de escribir diarios íntimos, un hábito que en el siglo XIX impregnó la sensibilidad burguesa y se popularizó enormemente, conquistando millones de hacendados súbditos. Sin embargo, un detalle importante acompaña el tránsito del secreto y del pudor que necesariamente envolvían a aquellas experiencias de otrora, hacia el exhibicionismo triunfante que irradian estas nuevas versiones. Al pasar del clásico soporte de papel y tinta a la pantalla electrónica, no cambia sólo el medio: también se transforma la subjetividad que se construye en esos géneros autobiográficos. Cambia precisamente aquel *yo* que narra, firma y protagoniza los relatos de sí. Cambia el autor, cambia el narrador, cambia el personaje.

De todos modos, en principio, las nuevas narrativas autorreferenciales no parecen enfatizar la función del narrador —ni la del autor—, sino la de su protagonista. Es decir que el acento recae sobre aquel apreciado personaje que se llama *yo*. Una confirmación más de la muerte del narrador benjaminiano, ya que los sujetos de estos nuevos relatos publicados en Internet se definen como alguien que *es*, alguien que vive la propia vida como un verdadero personaje. Esa definición pesa más que aquella referida a alguien que *hace*, un sujeto que realiza una actividad narrativa o elabora un relato, alguien que cuenta una historia sobre acontecimientos "exteriores" a sí mismo, inclusive ficticios, no reales. De modo que

bable que este proceso no implique apenas una pérdida de la vieja capacidad de concentración, sino también un beneficio en lo que respecta a nuevas formas de cognición que estarían engendrándose. "Los juegos de computación pueden mejorar algunos aspectos de la atención, tales como la capacidad de contar objetos rápidamente en la periferia del campo visual", afirman los investigadores que analizan esa "ampliación cognitiva". Otros estudios semejantes constataron que quienes navegan por la Web buscando información pasan menos de dos segundos en un sitio antes de pasar a otro. Sin embargo, en vez de ver en este dato un mero indicio de desconcentración y ansiedad —o, al menos, más allá de eso—, los especialistas vislumbran un signo de la capacidad de análisis incisivo y veloz que promueven los nuevos medios. Como quiera que sea, en un punto todos parecen estar de acuerdo: en este nuevo contexto, además de hacerse más "interactivos", los sujetos se están volviendo "más visuales que verbales".²⁵

Al compás de una cultura que se sustenta crecientemente en imágenes, se desmonta el viejo imperio de la palabra y proliferan fenómenos como los que aquí se examinan, en los cuales la lógica de la visibilidad y el mercado de las apariencias desempeñan papeles primordiales en la construcción de sí y de la propia vida como un relato. Pero esto ocurre en medio de un nivel de espectacularización cotidiana que tal vez ni el propio Debord habría osado imaginar. Un contemporáneo del pensador situacionista francés escribió la siguiente frase en 1968: "dentro de pocos años, el hombre será capaz de comunicarse en forma más efectiva a través de una máquina que cara a cara".²⁶ El autor de esta declaración fue uno de los pioneros en la investigación sobre interfases gráficas en computación, cuyo trabajo contribuyó en gran medida a la popularización del uso de Internet algunas décadas más tarde: J. C. R. Licklider.

²⁵ Richard Woods, "The next step in brain evolution", en *The Sunday Times*, Londres, 9 de julio de 2006.

²⁶ Joseph C. R. Licklider y Robert Taylor, "The computer as a communication device", en Paula Mayer (comp.), *Computer Media and Communication: A Reader*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 97-110.

¿Quién estaba en lo cierto en estos diagnósticos tan opuestos preferidos hace cuatro décadas? ¿Debord, con su sombría sociedad del espectáculo y la muerte de la conversación, o Licklider, con sus luminosas interfases rumbo a una eficaz comunicación informática?

Si respondemos a la luz de estos fenómenos contemporáneos, probablemente debemos admitir que ambos autores tuvieron su dosis de razón premonitrice. Todo depende, obviamente, de qué se entiende por "comunicación efectiva". Con aquel gesto intempestivo que dio origen a un libro aún clásico —y a una película homónima, hoy virtualmente olvidada—, Debord denunciaba las tiranías de una formación social que en aquel momento estaba apenas asomando sus tentáculos, pero que ya tendía a cercenar el campo de lo posible. Al mismo tiempo en que abría otras posibilidades, desde luego, y otras puertas de la percepción, pero su crítica apuntaba a la estandarización de las relaciones humanas. Denunciaba la asfixia de ciertas regiones de la sensibilidad, la estimulación exclusiva de algunas zonas y la hipertrofia de unas pocas, mientras todas las demás posibilidades vitales se sofocaban en la oscuridad de lo invisible. Debord describió la persistente imposición de un régimen audiovisual obligatorio, muy alegre y a todo color, pero no por eso menos tiránico en su capacidad de silenciar los márgenes, los reversos y las lagunas que también podrían estar repletas de sentidos. Hoy la expansión de ese régimen continúa, y las interfases gráficas desarrolladas por Licklider desempeñan un papel fundamental en esa exitosa conquista. Estamos frente a un cuadro cuya intensidad ninguno de los dos autores podría haber intuido en aquellos lejanos años sesenta.

Es probable que sean éstos los motivos, también, de que hoy la vida se parezca mucho a una película. Ya no nos contamos nuestras narrativas existenciales siguiendo el modelo de la épica, ni tampoco el de una tragicomedia romántica con largas parrafadas de esmerada sintaxis para descifrar un minucioso drama existencial. Nuestras narraciones vitales no copian más aquellas novelas que se leían con fruición desvelada durante horas y horas. En cambio, ganan contornos audiovisuales. Episodios triviales o demoníacos

píritus estalla en mil pedazos, tal vez en provecho de otras formas de atención y cognición. Como el *easy listening* que, según Theodor Adorno, suelen solicitar los productos de la industria cultural o, por qué no, un concomitante *easy viewing*. O sea: tanto una escucha como una mirada fáciles, rápidas y superficiales. Si la lectura "trae probablemente consigo cierto tipo de interiorización", pues "el acto de leer una novela se aproxima bastante a un monólogo interior", escribió este integrante de la Escuela de Frankfurt, "la visualización de los medios masivos modernos tiende hacia la exteriorización".²³ Así, en un ensayo sobre la televisión publicado en 1954, cuando la TV era poco más que un nuevo medio intrigante, el filósofo alemán notaba que "la idea de interioridad", en este contexto, "cede ante señales ópticas inequívocas que pueden ser captadas con una mirada".²⁴

Si la experiencia tradicional del narrador era un acontecimiento colectivo por definición, tanto la lectura como la escritura de la era burguesa convocan a un individuo solitario. De preferencia, un individuo enclaustrado en la privacidad de su hogar, pues no podría existir ambiente más adecuado que la propia casa para interiorizar lo que se leía y exteriorizar lo que se escribía. Los medios audiovisuales basados en el esquema *broadcasting* del siglo XX, por su parte, reforzaron ese movimiento tendiente al encierro en el ámbito privado, aunque sin solicitar aquel "monólogo interior" típico de la lectura que fue apuntado tanto por Adorno como por Umberto Eco. Ahora, con los nuevos medios que no sólo son electrónicos, sino también digitales e interactivos —y que abandonan el sistema clásico de un emisor para muchos receptores—, esa doble tendencia parece profundizarse: cada vez más privatización individual, aunque cada vez menos refugio en la propia interioridad.

²³ Theodor Adorno, "Television and the patterns of mass culture", en *Quarterly of Film, Radio and Television*, vol. 8, pp. 213-234. Citado en Mauro Wolf, *Teorias de la Comunicação*, Lisboa, Presenca, 2002, p. 89.

²⁴ *Ibid.*

Acompañando todas esas novedades que aún están en pleno proceso de sedimentación, se acentuó la preeminencia de los lenguajes audiovisuales que también tienden a estimular la "exteriorización" más que la "interiorización" de la lectura solitaria. Por otro lado, la antigua experiencia colectiva del narrador se aleja cada vez más, ya que no sólo los aparatos de radio y televisión abandonan la sala familiar para instalarse en los cuartos particulares, sino que también suelen salir a las calles *enchufados* a los cuerpos, oídos y ojos de sus dueños. En los últimos años se amplió el catálogo de medios cuyos dispositivos ya no son de uso familiar, sino estrictamente personal: computadoras, Internet, reproductores de MP3, *notebooks*, *palmtops*, teléfonos celulares. Hasta el cine se aleja de los pomposos teatros del centro de la ciudad —e inclusive de las salas acolchonadas de los "shoppings"— para instalarse junto al sofá o al lado de la cama de cada uno de nosotros, primero en el formato del videocasete analógico y a continuación en los diversos discos digitales.

Nada de eso, sin embargo, parece implicar un retorno a la soledad, al silencio y al monólogo interior de los "lectores escritores" del siglo XIX. Tales atributos no combinan con los paisajes y ritmos contemporáneos. No se trata apenas de la multiplicación de voces y la ambigua reivindicación del ruido que hoy se manifiestan en los ámbitos más diversos; además, las actividades grupales suelen considerarse más creativas y productivas que el clásico trabajo individual. Y la habilidad para hacer varias cosas al mismo tiempo se estimula más que la capacidad de enfocar la atención en una tarea continua y persistente. El alcance inédito de estos cambios socioculturales puede llevar a cuestionar, inclusive, si el "trastorno de déficit de atención e hiperactividad" conocido como TDA/H no sería mejor comprendido como un rasgo característico de las nuevas subjetividades —perfectamente compatible con el mundo en que vivimos, e incluso incitado por sus compases y vaivenes— en vez de una extraña epidemia infantil.

En todo caso, parece evidente que nuestra habilidad "multitarea" evoluciona junto con la de nuestras computadoras, y es pro-

ese autor denunciaba la primacía del espectáculo como "el sol que jamás se pone en el imperio de la pasividad moderna".¹⁹ Más que un conjunto de imágenes, el espectáculo se transformó en nuestro modo de vida y nuestra visión del mundo, en la forma en que nos relacionamos unos con otros e incluso la manera como se organiza el universo. Todo está impregnado por el espectáculo, sin dejar prácticamente nada afuera. Los contornos de esa gelatinosa definición superan lo que se muestra en los medios masivos, porque el espectáculo "recubre toda la superficie del mundo y se baña indefinidamente en su propia gloria". Por eso, en vez de limitarse al aluvión de imágenes que se exhiben en las pantallas y que frituran las viejas potencias de las palabras—sean escritas o conversadas—, el espectáculo es la transformación del mundo en esas imágenes. Y más aún: "es *capital* en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen".²⁰

Para constatar las profecías de Debord, basta hojear un par de libros como *El arte de la conversación* de Peter Burke y *La cultura de la conversación* de Benedetta Craveri. Ambos autores despliegan, con precioso lujo de detalles, diversos aspectos y momentos de esas artes dialógicas en nuestra tradición cultural; sin embargo, ambos también se detienen con toda parsimonia a principios de la Era Moderna. De modo semejante, Richard Sennett pintó un cuadro del siglo XVIII como una época de apogeo del hombre público y de las bellas artes de la conversación, todas potencias que habrían decaído en los umbrales del intimista siglo XIX. No se trataba de un libre fluir de la espontaneidad individual en las interacciones entre cuatro paredes; lejos de eso, en aquellos remotos paisajes europeos, la oratoria emergía como una técnica compleja y pujante, en la cual primaba el artificio teatral que convertía cada palabra en una valiosa arma política.

En el período industrial, en pleno auge de la burguesía previo al triunfo de la sociedad del espectáculo, tanto la lectura como la escritura y la conversación parecen haber vivido un postrero

¹⁹ Guy Debord, *op. cit.*, tesis 13.

²⁰ *Ibid.*, tesis 34.

idilio. Quien definió con mayor exactitud dichos lazos quizás haya sido René Descartes, en una frase rescatada en aquel momento histórico por Marcel Proust: "la lectura de todos los libros buenos es como una conversación con las personas más interesantes de los siglos pasados que fueron sus autores".²¹ Esa imagen del lector que dialoga con el autor de un libro remite a las "cartas dirigidas a amigos, sólo que más largas", encantadora definición de lo que significa escribir un libro según el poeta romántico Jean Paul. Esa noción fue retomada por el filósofo Peter Sloterdijk, quien presenta esa voluntad de estrechar amistades con lectores anónimos del presente y del futuro, como una síntesis "graciosa y quintaesencial" de la cultura humanista del siglo XIX: "los autores griegos seguramente se habrían sorprendido con el tipo de amigos que sus cartas alcanzarían un día".²² De todos modos, fue para confirmar otra fúnebre noticia que Sloterdijk redimió esa romántica definición; en este caso, el fin del humanismo.

Como quiera que sea —y cargando con el peso de todos los cadáveres que resulte necesario asumir—, es evidente que hoy proliferan los productos "fáciles" de la industria cultural, aunque ahora también pueda ser una industria casera, hecha en un rincón del patio trasero por *usted, yo* o cualquiera de *nosotros*. Como sucede con las películas comentadas por Umberto Eco, estas obras no requieren de sus consumidores aquella entrega total que Benjamin definiera como un don de oír en torno de los narradores tradicionales. Tampoco exigen la concentración silenciosa y solitaria que demandaba la lectura de las novelas burguesas, así como la escritura de diarios y cartas. Aquella atención contemplativa, focalizada en su totalidad hacia un único objetivo, ha estallado en esta cultura audiovisual que no cesa de emitir estímulos sensoriales hacia todos lados. Esa antigua disposición de los cuerpos y es-

²¹ Marcel Proust, *Sobre la lectura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003, p. 31.

²² Peter Sloterdijk, *Reglas para el parque humano. Una respuesta a carta de Heidegger sobre el humanismo*, San Pablo, Estação Liberdade, 2000, pp. 7-9 [trad. esp.: *Reglas para el parque humano*, Madrid, Siruela, 2000].

está al servicio de la narrativa, y casi todo está al servicio de la información". Porque la elegancia del relato consiste, precisamente, en evitar las explicaciones. He aquí una gran diferencia entre las viejas artes del narrador tradicional y las historias en las cuales nos enredamos hoy día: antes, el lector era "libre para interpretar la historia como quisiera, y con eso el episodio narrado alcanzaba una amplitud que no existe en la información".¹⁶

Es precisamente en este sentido que Umberto Eco delata una irrecusable pobreza característica de la comunicación audiovisual, en comparación con la riqueza infinita de la palabra. O, más exactamente, su menor nivel de exigencia con respecto al público. "Mientras un libro requiere una lectura cómplice y responsable, una lectura interpretativa, una película o la televisión nos muestran las cosas ya masticadas", explica Eco.¹⁷ Es cierto que los narradores de las novelas clásicas firmadas por Gustave Flaubert o Henry James se demoran en extensas descripciones de paisajes y personajes, con un preciosismo y un grado de minuciosidad que hoy pueden parecer anticuados o incluso exasperantes. Sin embargo, a pesar de todo ese puntillismo, delegaban en el lector la tarea de imaginar el rostro de "una mujer más bella que una obra de arte", por ejemplo, o el aspecto y el sabor que podrían tener "la melancolía de los vapores" o "la amargura de las simpatías truncadas". No todo estaba dicho. O mejor: no todo se mostraba. Así, aún intentando evitar "conclusiones rápidas y moralistas" sobre la inferioridad de la comunicación visual con respecto a la verbal, Umberto Eco admite que los narradores fílmicos suelen verse obligados a "decir más", a ser más explícitos. Por eso las pantallas ofrecen con excesiva frecuencia "cosas ya masticadas", liberando a los espectadores de hacer un esfuerzo de interpretación personal.

No obstante, la mayor diferencia entre ambas formas de narrar tal vez no resida en esa explicitación a que deben recurrir

¹⁶ Walter Benjamin, "O narrador", *op. cit.*, p. 203.

¹⁷ Umberto Eco, "A diferença entre livro e filme", en *Entrevistos*, San Pablo, noviembre de 2005, p. 98.

quienes utilizan tácticas audiovisuales, sino más bien en el otro extremo de la comunicación, precisamente en la actitud del lector o del espectador. "El lector de novelas que no piensa (no colabora) pierde esencialmente todo", asevera Eco. En cambio, el espectador cinematográfico con idéntica actitud "al final del espectáculo estará convencido de estar llevándose algo a casa". Es habitual que los lectores de novelas rehúsen las invitaciones demasiado insistentes a colaborar, y terminen abandonando el libro después de leer arduamente algunas páginas. Las películas, por su parte, "satisfechen también a quien las acompaña distraídamente hasta el final", y luego de dos o tres horas de entrega parcial a lo que se proyectó en la pantalla, habrán ocultado "a sus espectadores perezosos el hecho de que las utilizaron de modo perezoso".

Con la decadencia no sólo de las viejas artes de aquel narrador benjaminiano de tiempos más remotos, sino también de la lectura de novelas como las de Flaubert y Henry James, en el mundo contemporáneo se multiplican las informaciones y se popularizan los códigos audiovisuales en los más diversos ámbitos. Inclusive, por supuesto, en los géneros autobiográficos. Todo esto parece confirmar el diagnóstico de Benjamin sobre la muerte del narrador o, al menos, de *aquel* narrador. Tanto la necesidad de explicitar y de decir más apuntada por Umberto Eco, que se vincula al universo de las imágenes —y de la información— en contraposición al mundo más implícito de las palabras —y de la ficción literaria—, como la recepción perezosa que estos nuevos medios permiten con creciente tolerancia. Por eso, no deja de ser sintomático que el momento contemporáneo suela presentarse como sinónimo de la "era de la información".

Debe haber sido este horizonte el que Guy Debord vislumbró en tono profético en el año 1967, cuando vaticinó que el arte de la conversación había muerto y que pronto fenecerían todos sus practicantes, porque el espectáculo era "lo opuesto al diálogo".¹⁸ Digno representante de aquella enérgica generación contracultural que un año más tarde desataría el episodio conocido como Mayo Francés,

¹⁸ Guy Debord, *op. cit.*, tesis 18.

otros *gadgets* electrónicos que hoy pululan en nuestros paisajes y hogares, aboliendo cualquier pretensión que los adultos podrían tener de dirigirse a los jóvenes invocando su propia experiencia. Si tres o cuatro décadas atrás no confiar en nadie con más de treinta años implicaba una especie de rebeldía provocadora, hoy las empresas que lideran nuestro mundo —especialmente en las florecientes áreas de publicidad, marketing e informática— suelen expulsar a sus empleados cuando llegan a esa edad. No precisamente debido a su “falta de experiencia” sino, al contrario, con el argumento de que están demasiado viejos y por tanto han perdido la espontaneidad y la creatividad inherentes a la sacrosanta juventud. Como el propio Benjamin advirtió, junto con las evidentes nuevas riquezas también habría surgido una nueva forma de miseria, característica de ese “monstruoso desarrollo de la técnica”. Esto explicaría el ingreso de la humanidad en una nueva barbarie, un devenir histórico que exige una difícil prueba de honradez: admitir y confesar nuestra pobreza, nuestra flagrante falta de experiencia.

Quizás sea éste el germen de la declarada “pobreza narrativa” de muchos *blogs* confesionales de hoy en día, prueba de la falta de pretensiones de estos nuevos narradores interactivos. Sin embargo, esa honradez frente a la versión más novedosa de la “barbarie” tal vez no afecte de igual modo a su autor ni a su protagonista: se contenta con afligir apenas al modesto narrador. Aunque los tres coincidan en la misma persona, tal como propone el pacto de lectura planteado por Philippe Lejeune, que al confiar en esa triple coincidencia identitaria los consagra como géneros autobiográficos. De todas maneras, todavía habrá ocasión de examinar con mayor atención las figuras del autor y del protagonista de los nuevos géneros confesionales de Internet; por ahora, conviene volver a apuntar el foco sobre la figura desfalleciente del narrador.

Según el análisis de Walter Benjamin, habría sido la novela, como gran forma narrativa del siglo XIX y del *ethos* burgués, la encargada de anunciar los primeros indicios de la agonía del narrador. Pero el verdadero golpe mortífero no se lo habría dado ese género literario, sino otra forma de comunicación igualmente

vinculada a la imprenta, que resultó ser todavía más amenazadora para las viejas artes de narrar al provocar, inclusive, una grave crisis en el formato novelístico. Se trata de la información, una novedad que barrió aquella mítica distancia en el espacio y en el tiempo que constituía la savia de las narrativas tradicionales. “El saber, que venía de lejos —de la lejanía espacial de las tierras extrañas o la lejanía temporal de la tradición—, detentaba una autoridad que era válida aunque no fuera controlable por la experiencia”, explica Benjamin.¹⁵ La información, en cambio, aspira a una verificación inmediata: “debe ser comprensible en sí y para sí”. No es difícil entrever que todos estos elementos están presentes en los nuevos géneros confesionales de Internet, así como en el fenómeno más amplio de exhibición de la intimidad que hoy desborda por todas partes: información, eliminación de las distancias y fuerte dependencia de la veracidad; o sea, de un anclaje verificable en la vida real. La muerte del narrador, por el menos en estos sentidos benjaminianos, estaría más que confirmada en los relatos autobiográficos que atiborran la Web y otros medios contemporáneos.

Pero, ¿qué caracteriza a la información? Además de tener un fuerte vínculo con el presente y con la actualidad, hay otro elemento importante que define ese locuaz género discursivo. Aunque no sea exacta, Benjamin subraya que la información debe ser plausible, verosímil y verificable. Si no lo es, se trata de un fraude: deja de ser información, pierde su naturaleza y, en el mejor de los casos, se transforma en otra cosa... o bien en nada, y se tira a la basura. No obstante, ese ingrediente básico de las informaciones que pronto empezaron a irradiar sus verdades por los más diversos medios es ajeno al arte narrativo de tiempos remotos, y habría sido justamente esta cualidad la que le ha dado el tiro de gracia al narrador. “Cada mañana recibimos noticias de todo el mundo y, sin embargo, somos pobres en historias sorprendentes”, constata Benjamin. “La razón es que los hechos ya nos llegan acompañados de explicaciones; en otras palabras: casi nada de lo que ocurre

¹⁵ Walter Benjamin, “O narrador”, *op. cit.*, pp. 202 y 203.

personas que saben narrar debidamente", constataba Benjamin.¹¹ Pero eso no era lo peor, puesto que esa súbita carencia sería el efecto de una muerte aún más terrible: el agotamiento de la experiencia. La vorágine industrialista habría atropellado las condiciones que permitían la narratividad en el mundo premoderno, un entorno arrasado por el frenesí de las novedades: con un aluvión de datos que, en su rapidez incesante, no se dejan digerir por la memoria ni recrear por el recuerdo. Esa aceleración habría generado una merma de las posibilidades de reflexionar sobre el mundo, un distanciamiento con respecto a las propias vivencias y una imposibilidad de transformarlas en experiencia.

Antes, mucho antes, era diferente. El flujo narrativo de las viejas artes de recitar, entrelazadas a los modos de vida rurales y a las actividades artesanales compartidas, constituían un "hacer juntos". Los oyentes participaban del relato narrado y éste poseía una inestabilidad viviente, era abierto por definición y se metamorfoseaba al sabor de las diversas experiencias enunciativas. Era un arte hermanado con las distancias, tanto en el sentido espacial como temporal: las historias venían de lejos, traídas por marineros y forasteros, o bien procedían de tiempos remotos. Además, las viejas artes narrativas exigían una entrega total y una distensión en la escucha, un don de oír íntimamente asociado al don de narrar, un grado de calma y sosiego emparentado con el sueño, en el cual flotaba cierto olvido de sí mismo. Algo que en aquel universo premoderno era perfectamente posible, pero que hoy se vuelve cada vez más raro: una disposición del cuerpo —y del espíritu— que radica en el extremo opuesto de la tensión, la ansiedad y la velocidad que propulsa nuestro ser en la contemporaneidad. ¿Como podría sobrevivir, entonces, este flujo vivo y grupal que evoca una multiplicidad de Scheherezades anónimas, a la compresión de las distancias y la condensación de los horarios que

¹¹ Walter Benjamin, "O narrador", en *Obras escolhidas*, vol. 1: *Magia e Técnica, Arte e Política*, San Pablo, Editorial Brasiliense, 1994, p. 197 [trad. esp.: "El narrador", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1999].

marcaron a fuego los tiempos modernos? "Esa red se deshace hoy por todos lados", se lamentaba Benjamin hace casi un siglo, "después de haber sido tejida hace milenios, en torno de las más antiguas formas de trabajo manual".¹²

El relato de aquel narrador se interrumpe cuando colapsan la memoria y la tradición de las sociedades premodernas, un suelo común que incluía un indiscutible respeto por la experiencia de los ancianos y por la autoridad del saber colectivo acumulado con el transcurso de los años. Como dice el propio Benjamin, "se sabía exactamente el significado de la experiencia, que siempre era comunicada a los jóvenes con la autoridad de la vejez".¹³ No obstante, ya en aquella época en que fueron escritos esos ensayos hoy clásicos, era evidente que estaban en baja "las acciones de la experiencia". Los hombres se habían vuelto "más pobres en experiencias comunicables", carecían de aquellas palabras tan duraderas que podían —y debían— ser transmitidas de boca en boca, como un valioso anillo que se conservaba cuidadosamente para traspasarlo de una generación a otra. Los proverbios, los consejos, la digna sabiduría de los ancianos... Si todo eso se tornó anticuado es porque las experiencias dejaron de ser comunicables. "¿Quién encuentra aún personas que sepan contar historias como deben ser contadas?", se preguntaba Benjamin con cierto pesar, y aún más: "¿quién intentará siquiera dirigirse a la juventud invocando su experiencia?".¹⁴

Prueba de la incisiva lucidez del filósofo alemán es que esas palabras fueron escritas mucho antes de las décadas de 1960 y 1970, momento histórico de nuestra civilización en que los jóvenes alegremente "inexperimentados" se apropiaron del cetro, iniciando un camino triunfante que desembocaría en una especie de imposición de la juventud obligatoria y universal. Pero Benjamin escribió antes, mucho antes incluso de la aparición de las computadoras y

¹² *Ibid.*, p. 205.

¹³ Walter Benjamin, "Experiência e pobreza", en *Obras escolhidas*, *op. cit.*, p. 114 [trad. esp.: "Experiencia y pobreza", en *Discursos interrumpidos I*, *op. cit.*].

¹⁴ *Ibid.*, pp. 114-119.

para fundar activamente un nuevo lenguaje. Su confección no se apoya en parámetros típicamente literarios o letrados, ni de manera explícita ni tampoco implícitamente en las entrelíneas o en el sentido del gesto autoral. Además impera cierto descuido con respecto a las formalidades del lenguaje y las reglas de la comunicación escrita. Más propulsados por el perpetuo apuro que por el afán de perfección, estos textos suelen ser breves. Abusan de las abreviaturas, siglas y emoticones. Pueden juntar varias palabras eliminando los espacios, en tanto ignoran acentos ortográficos y signos de puntuación, así como todas las convenciones referidas al uso de mayúsculas y minúsculas. El vocabulario también es limitado. Si todas esas características se suman al hecho de que suelen practicar una ortografía lastimosa y una sintaxis relajada, en casos extremos, los textos de este tipo pueden rozar el límite de lo incomprensible. Al menos, para aquellos lectores que no han sido entrenados en la peculiar alfabetización del ciberespacio.

“El arte de la conversación está muerto, y pronto estarán muertos casi todos los que saben hablar”, ametralló Guy Debord en 1967, en las páginas de su libro-manifiesto titulado *La sociedad del espectáculo*.⁸ Esto puede parecer curioso en una época en que los teléfonos celulares proliferan por todas partes y, junto con ellos, las conversaciones se multiplican sin límite. Paralelamente, y muchas veces simultáneamente, los *chats* y los programas de mensajes instantáneos invaden las computadoras, con una red de contactos permanentemente acoplada al espacio de trabajo, invitando a un diálogo constante, múltiple y sin fin. Además, el tono coloquial de la lengua oral que empapa la escritura promueve un exceso de informalidad verbal, que se disemina bajo la influencia de estas nuevas formas de diálogo tipeado. No sólo en Internet, sino también en los mensajes de texto enviados de un celular a otro y, literalmente, por todas partes.

⁸ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995, p. 27.

Resulta paradójico aludir a la muerte de la conversación en este contexto, cuando podríamos admitir más obviamente el cese de la lectura, por ejemplo, o incluso la defunción de la escritura. Con la popularización de la comunicación mediada por las computadoras, sin embargo, la versión opuesta a todas estas sanciones funestas también suele frecuentar los debates. Habrá quien estime que no sólo estaría renaciendo cierto arte de la conversación, sino que también ganarían nuevo aliento las vituperadas artes de la escritura y de la lectura. Gracias a las tecnologías digitales, el *homo typographicus* aludido por Marshall McLuhan se habría salvado de una muerte segura.⁹ En efecto, tales hábitos parecían condenados en el reino audiovisual de la radio, el cine y la televisión; es decir, durante el imperio de aquello que Walter Ong, digno discípulo del profeta canadiense, denominara “oralidad secundaria”.¹⁰ El inesperado resurgimiento de los teclados, sin embargo, habría resucitado las viejas mañas de la escritura, y con ellas suele venir su compañera de siempre: la lectura. Ésa sería la “tercera revolución” en la historia de estos hábitos propuesta por Roger Chartier, en cuyo seno no sólo hay lugar para los veredictos optimistas de los acólitos de la cibercultura, sino también para la desesperación de intelectuales a la vieja usanza y el llamado a una resistencia inventiva por parte de los críticos del presente.

Entre tantas muertes anunciadas –y sus posibles resurrecciones–, se dejan oír los ecos de otra agonía igualmente célebre: la muerte del narrador, vaticinada en 1933 por Walter Benjamin, quien vislumbró que los tiempos modernos habrían aniquilado al arte añejo de contar historias, así como al moroso placer de escucharlas. Destrezas cada vez más raras, cuya extinción ya era posible detectar en los lejanos años treinta. Tras el vértigo que arrasó los paisajes urbanos y rurales en los siglos XIX y XX, “pocas son las

⁹ Marshall McLuhan, *La galaxia Gutenberg. Génesis del “Homo Typographicus”*, Madrid, Aguilar, 1969.

¹⁰ Walter J. Ong, *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

ción de nuevos modos de leer.⁷ La primera de esas rupturas habría ocurrido a mediados del siglo xv, en virtud de la invención de la imprenta, que alteró las formas de elaborar libros y multiplicó su reproducción, un proceso que derivó en el surgimiento de la lectura silenciosa. El segundo corte habría ocurrido a mediados del siglo xviii, con la transformación del lector intensivo en extensivo: mientras el primero leía y releía un *corpus* limitado de textos, el segundo pasó a tener una creciente diversidad de libros a su disposición. Ahora estaríamos ingresando en otra era: la tercera, ligada a las computadoras e Internet.

Sería vano menospreciar la influencia que estos nuevos artefactos —cada vez más utilizados para pensar, escribir, leer y comunicarse— están ejerciendo en los modos en que pensamos, escribimos, leemos y nos comunicamos. Los textos electrónicos, escritos y leídos en las pantallas de las computadoras, muchas veces entremezclados con imágenes fijas o en movimiento, instalan nuevos hábitos y prácticas, tanto para los autores como para los lectores. Por eso, en el soporte tecnológico quizá resida la primera y más obvia diferencia entre las novedades que configuran la Web 2.0 y las viejas artes manuscritas de autoexploración. A la materialidad áspera y tangible de la hoja de papel, del cuaderno, la tinta, las tapas duras y el sobre, se opone la etérea virtualidad de la escritura electrónica. Aunque dependan de una pesada —y costosa— parafernalia mecánica conectada al enchufe, luego de tipear algo en el teclado, los signos se propagan en la magia etérea de los impulsos eléctricos que brillan en la pantalla del monitor. Se convierten en pura luz intangible, algo que parece no poseer ninguna consistencia material.

A pesar de esa cualidad un tanto misteriosa que fluye de la supuesta inmaterialidad o virtualidad de los nuevos medios, son las cartas y los diarios íntimos tradicionales quienes parecen poseer cierta aura sagrada que en otros campos ha dejado de existir.

⁷ Véase Roger Chartier y Guglielmo Cavallo (comps.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 37-45.

En el sentido indicado por Walter Benjamin, si cabe la extrapolación: se trata de cierta autenticidad, de un carácter único que emana de su originalidad material, del hecho de no ser copias infinitamente reproducibles por medios técnicos, sino documentos únicos e irrepetibles. Con la irrupción de las tecnologías digitales y su insuperable capacidad reproductiva, se han extinguido todos los vestigios del aura que aún podría permanecer en aquellos ancestros analógicos. Sin embargo, las escrituras de sí parecen exhalar una potencia *aurática* siempre latente, aunque esa cualidad no resida en los objetos creados, sino en su referencia autoral.

Los acontecimientos relatados se consideran auténticos y verdaderos porque se supone que son experiencias íntimas de un individuo real: el autor, narrador y personaje principal de la historia. Un ser siempre único y original, por más diminuto que pueda ser. En función del pacto de lectura antes mencionado, los hechos narrados en los géneros autobiográficos se consideran verídicos e, inclusive, se supone que son datos verificables. Por eso, en ciertas ocasiones, algún vestigio lejano de la vieja aura parece asomar también en los escritos íntimos que circulan por Internet. O, quien sabe, quizá se trate de un anhelo siempre frustrado de recuperar esa originalidad perdida. Tal vez eso suceda porque estos relatos están envueltos en un halo autoral que remite, por definición, a una cierta autenticidad —algo que se hospeda en el mismo corazón del pacto de lectura— e implica una referencia a alguna verdad, un vínculo con una vida real y con un *yo* que firma, narra y vive lo que se cuenta.

Dejando este suculento asunto en suspenso, ahora conviene distanciarse un poco del polo subjetivo de estos relatos —el “autor narrador personaje”— para examinar algunas características de su polo objetivo: los textos e imágenes, las obras creadas por esos sujetos. En los nuevos espacios de Internet se cultiva un tipo de escritura con fuertes marcas de oralidad: es habitual el recurso a la transcripción literal de la fonética y un tono coloquial que evoca las conversaciones cotidianas. El estilo de estos escritos no suele remitir a otros textos, ni siquiera para sublevarse contra ellos o

mente "privado" en este nuevo contexto? Las fronteras que separaban ambos espacios en los que solía transcurrir la existencia están desintegrándose, en medio de una crisis que desafía dichas categorías y demanda nuevas interpretaciones.

Pero hay otras transformaciones igualmente inquietantes. Los relatos que nos constituyen, esas narraciones que zurcen las historias de nuestras vidas y convergen en la enunciación del *yo*, se han distanciado de los códigos literarios que imperaron a lo largo de la era industrial. Poco a poco, nuestras narrativas vitales fueron abandonando las páginas de las novelas clásicas y los folletines, que tanto han inflamado las venas de incontables Emmas Bovaries, jóvenes Werthers y otros émulos de antaño, para explorar otros espejos identitarios. Acompañando el declive de la cultura letrada, así como los avances de la civilización de la imagen y la sociedad del espectáculo, las viejas exhalaciones de palabras plasmadas en papel parecen haber perdido su antiguo vigor. Aquella infinidad de mundos ficticios se ha ido resecaando; se agotan esos universos impresos que tanto alimentaron la producción de subjetividades en los últimos siglos, ofreciendo a los ávidos lectores un frondoso manantial de identificaciones para la autoconstrucción.

Mientras la lectura de ficciones literarias decae en todo el planeta, las principales inspiraciones para la creación del *yo* parecen manar de otras fuentes. De modo notorio, una caudalosa vertiente brota de las pantallas que invaden todos los rincones del paisaje contemporáneo, con sus insistentes imágenes cinematográficas, televisivas y publicitarias. Los datos son elocuentes: el consumo de tv se ha impuesto como la actividad preponderante de la mayoría de la población mundial, mientras la lectura de cuentos y novelas se desploma vertiginosamente. Hay quienes pronostican, inclusive, que este hábito se extinguirá por completo en pocas décadas. Según una investigación reciente, además de ser la tarea dominante en los momentos de ocio, ver televisión es la tercera ocupación humana estandarizada más habitual en los Estados Unidos, después de trabajar y dormir. Pero está claro que ese cuadro no se restringe a aquel país; al contrario, pertenecen a Amé-

rica Latina varias de las naciones del mundo cuyos habitantes consumen más horas de televisión por día; además, los niños de esta parte del planeta figuran entre los que leen menos libros.

Con base en datos de este calibre, algunos investigadores prevén una inevitable agonía de la lectura de ficciones, al menos en su formato tradicional. Un ambicioso estudio encomendado por una entidad gubernamental de los Estados Unidos reveló que el porcentaje de adultos que leen obras literarias en aquel país pasó del 57% en 1982 al 47% veinte años más tarde. El derrumbe más serio se ha constatado entre los lectores más jóvenes —el 28% en la última década—, y se atribuyó al incremento en el uso de "una variedad de medios electrónicos". No sólo la televisión sino también, y de manera creciente, Internet con sus *blogs*, sus redes de relaciones y su intercambio de videos. Pero el informe intenta superar lo que ya se sabe, no se limita a la mera confirmación de estas tendencias más o menos evidentes a simple vista. Remata, además, con un veredicto bastante sombrío para el futuro de las bellas artes literarias: "a esta velocidad, ese tipo de actividad tiende a desaparecer en medio siglo".⁶ Se refiere a la lectura de cuentos y novelas, previendo la definitiva —y muy cercana— extinción del viejo mundo de las ficciones impresas.

Como se sabe, los ejercicios de futurología son siempre arriesgados, pero es difícil ignorar que los hábitos de lectura están cambiando. A pesar de la complejidad del fenómeno y de los riesgos inherentes a todo ensayo de premonición, parece evidente que la cultura occidental contemporánea ya no se encuadra en el clásico horizonte de la civilización letrada. Y es muy probable que ni siquiera busque tal cosa. ¿Se trata, entonces, de una ruptura histórica? ¿El fin de una era y el comienzo de otra? Según el libro titulado *Historia de la lectura*, en el momento actual estaría ocurriendo una "tercera revolución" en ese campo de la actividad humana, vinculada a la transmisión electrónica de textos y a la inaugura-

⁶ Dana Gioia, *Reading at Risk: A Survey of Literary Reading in America*, Washington, National Endowment for the Arts, 2004.

completamente".⁴ He aquí el secreto a voces del relato autobiográfico: hay que escribir para ser, además de ser para escribir.

Algo semejante ocurre con las fotografías, que registran ciertos acontecimientos de la vida cotidiana y los congelan para siempre en una imagen fija. No es raro que la foto termine tragándose al referente, para ganar aún más realidad que aquello que en algún momento de veras ocurrió y fue fotografiado. Con la facilidad técnica que ofrece ese dispositivo para la captación mimética del instante, la cámara permite documentar la propia vida: registra la vida siendo vivida y la experiencia de verse viviendo, como ocurre explícitamente en la obra de la fotógrafa estadounidense Nan Goldin, un conjunto de imágenes autobiográficas plasmadas en diversos libros y exposiciones. Esta artista confiesa que, cuando era joven, solía escribir diarios con el fin de "retener su propia versión de las cosas". Eso sucedió hasta el momento en que descubrió las potencialidades de la cámara, una herramienta que le ofrecía la inédita posibilidad de "mantenerse viva, sana y centrada", ya que la inscripción fotográfica de su memoria voluntaria le permitía "confiar en su propia experiencia".⁵

Aquel refugio que Ana Frank encontraba en el acto de escribir su vida con palabras, Nan Goldin lo halló en el registro de la lente que le concedía el don de "salvarse por la imagen". Así como Virginia Woolf sedimentaba su vida asentándola en las hojas de su diario íntimo, esta otra artista construyó una "equivalencia entre vivir y fotografiar". En ambos casos, recurriendo a diversas técnicas de creación de sí mismo, tanto las palabras como las imágenes que tejen el minucioso relato autobiográfico cotidiano parecen exudar un poder mágico: no sólo testimonian, sino que también organizan e incluso conceden realidad a la propia experiencia. Esas narrativas tejen la vida del *yo* y, de alguna manera, la realizan.

⁴ Anne Frank, *O diário de Anne Frank*, Rio de Janeiro, Record, 1997.

⁵ Nan Goldin, *I'll be Your Mirror*, citado en Beatriz Jaguaribe, "Realismo sujo e experiência autobiográfica: Vidas reais e autoria", en *O choque do Real: estética, mídia e cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

Debido a todos estos factores, las escrituras de sí mismo constituyen objetos privilegiados cuando se trata de comprender la conformación del sujeto en el lenguaje —o en los lenguajes— y la estructuración de la propia vida como un relato, ya sea escrito, audiovisual o multimedia. Las nuevas versiones de esos géneros autorreferenciales que desembocan en el insólito fenómeno de exhibición de la intimidad dicen mucho sobre las configuraciones actuales de tan delicadas entelequias: el *yo* y la *vida*, siempre fluidas y difícilmente aprehensibles, aunque cada vez más enaltecidas, veneradas y espectacularizadas. Porque es notable la expansión actual de las narrativas biográficas: no sólo en Internet, sino en los más diversos medios y soportes. En los últimos años ha estallado una intensa sed de realidad, un apetito voraz que incita a consumir vidas ajenas y reales. Los relatos de este tipo reciben gran atención del público: la *no ficción* florece y conquista un terreno antes ocupado de manera casi exclusiva por las historias de ficción.

Además de este incremento cuantitativo, al efectuar una rápida comparación con lo que ocurría poco tiempo atrás, se destacan algunas peculiaridades en los relatos biográficos que hoy proliferan. Por un lado, el foco se desvió de las figuras ilustres: se han abandonado las vidas ejemplares o heroicas que antes atraían la atención de biógrafos y lectores, para enfocar a la gente común. Esto, por supuesto, sin desprestigiar una búsqueda pertinaz de aquello que toda figura extraordinaria también tiene —o tuvo— de común. Por otro lado, hay un desplazamiento hacia la intimidad: una curiosidad creciente por aquellos ámbitos de la existencia que solían tildarse de manera inequívoca como privados. A medida que los límites de lo que se puede decir y mostrar se van ensanchando, la esfera de la intimidad se exagera bajo la luz de una visibilidad que se desea total. De manera concomitante, el silencio y el vacío invaden los ámbitos considerados públicos. Es claro que las antiguas definiciones no emergen ilesas de todas estas convulsiones. ¿Qué resta, entonces, de la vieja idea de intimidad? ¿Qué significa "público" y qué sería exacta-

como sujetos. El lenguaje nos da consistencia y relieves propios, personales, singulares, y la sustancia que resulta de ese cruce de narrativas se (auto)denomina "yo".

De modo que la experiencia de sí mismo como un *yo* se debe a la condición de narrador del sujeto, alguien que es capaz de organizar su experiencia en la primera persona del singular. Pero éste no se expresa unívoca y linealmente a través de sus palabras, traduciendo en texto alguna entidad que precedería al relato y sería "más real" que la mera narración. En cambio, la subjetividad se constituye en el vértigo de ese torrente discursivo, es allí donde el *yo* de hecho se realiza. Por lo tanto, usar palabras o imágenes es actuar: gracias a ellas podemos crear universos y con ellas construimos nuestras subjetividades, nutriendo el mundo con un rico acervo de significaciones. El lenguaje no sólo ayuda a organizar el tumultuoso fluir de la propia experiencia y a dar sentido al mundo, sino que también estabiliza el espacio y ordena el tiempo, en diálogo constante con la multitud de otras voces que también nos modelan, colorean y rellenan. Sin embargo, hay límites para las posibilidades creativas de ese *yo*-que-habla y de ese *yo*-que-se-narra. Porque el narrador de sí mismo no es omnisciente: muchos de los relatos que le dan espesor al *yo* son inconscientes o se originan fuera de sí, en los otros, quienes además de ser el infierno son también el espejo, y poseen la capacidad de afectar la propia subjetividad. Porque tanto el *yo* como sus enunciados son heterogéneos: más allá de cualquier ilusión de identidad, siempre estarán habitados por la alteridad. Toda comunicación requiere la existencia del otro, del mundo, de lo ajeno y lo no-*yo*, por eso todo discurso es dialógico y polifónico, inclusive los monólogos y los diarios íntimos: su naturaleza es siempre intersubjetiva. Todo relato se inserta en un denso tejido intertextual, entramado con otros textos e impregnado de otras voces; absolutamente todos, sin excluir las más solipsistas narrativas del *yo*.

En esos discursos autorreferenciales, justamente, la experiencia de la propia vida gana forma y contenido, adquiere consistencia y sentido al cimentarse alrededor de un *yo*. Hace mucho tiempo,

Arthur Rimbaud enunció esta paradoja de una forma tan diáfana como enigmática: "yo es otro". Desde aquel lejano 1871 en que esas palabras hoy famosas fueron escritas por primera vez, se desdoblaron en incontables reverberaciones hasta cristalizarse en un aforismo. El poeta francés tenía por entonces diecisiete años de edad, e Internet estaba muy lejos de ser imaginada; aun así, ya casi petrificada en el mármol del cliché, esa misteriosa frase todavía logra evocar la índole siempre esquiva y múltiple de ese sujeto gramatical: *yo*, la primera persona del singular.

Ahora bien, si el *yo* es un narrador que se narra y —también— es otro, ¿qué se entiende por "la vida de cada uno"? Al igual que su protagonista, esa vida posee un carácter eminentemente narrativo. La experiencia vital de cada sujeto es una narración que sólo puede pensarse y estructurarse como tal cuando el lenguaje la disecciona y la modela. Sin embargo, tal y como ocurre con su personaje principal, ese relato no representa simplemente la historia que se ha vivido, sino que la presenta. Y, de alguna manera, también la realiza, le concede consistencia y sentido, delinea sus contornos y la constituye. En este sentido, Virginia Woolf fue quien lo expresó de la mejor manera, mientras vertía su propio néctar en las páginas de un diario íntimo: "es curioso el escaso sentimiento de vivir que tengo cuando mi diario no recoge el sedimento".² La propia vida sólo pasa a existir como tal, sólo se convierte en *Mi Vida*, cuando asume su naturaleza narrativa y se relata en primera persona del singular. O bien, como escribió Kafka en su diario: "cuando digo algo, pierde inmediatamente y de forma definitiva su importancia; cuando lo escribo, también la pierde siempre, pero a veces gana una nueva".³ O incluso, como constató otra gran artífice de este género, Ana Frank: "lo mejor de todo es que lo que pienso y siento por lo menos puedo anotarlo; si no, me asfixiaría

² Virginia Woolf, *The diary of Virginia Woolff*, citado en Maurice Blanchot, "El diario íntimo y el relato", en *Revista de Occidente*, núm. 182-183, Madrid, julio-agosto de 1996, pp. 47-55.

³ Franz Kafka, *Diarios*, citado en Alan Pauls, *Cómo se escribe el diario íntimo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996.

Una consideración habitual, cuando se examinan estas raras costumbres nuevas, es que los sujetos involucrados "mienten" al narrar sus vidas en la Web. Aprovechando ventajas como la posibilidad del anonimato y la facilidad de recursos que ofrecen los nuevos medios interactivos, los habitantes de estos espacios montan espectáculos de sí mismos para exhibir una intimidad inventada. Sus testimonios serían, en rigor, falsos o hipócritas, o por lo menos, no auténticos. Es decir, engañosas autoficciones, meras mentiras que se hacen pasar por supuestas realidades, o bien relatos no ficticios que prefieren explotar la ambigüedad entre uno y otro campo. A pesar de lo pantanoso que parece este terreno, aun así cabe indagar si todas esas palabras y ese torrente de imágenes no hacen nada más —ni nada menos— que exhibir fielmente la realidad de una vida desnuda y cruda. O si, en cambio, esos relatos crean y exponen ante el público un personaje ficticio. En síntesis, ¿son obras producidas por artistas que encarnan una nueva forma de arte y un nuevo género de ficción, o se trata de documentos verídicos sobre las vidas reales de personas comunes?

No hay respuestas fáciles para estas preguntas. Sin embargo, una primera aproximación lleva a definir estas nuevas prácticas como pertenecientes a los géneros autobiográficos. Esa categoría artística acarrea una larga historia y contempla diversas manifestaciones, que van desde las cartas hasta los diarios íntimos, pasando por las memorias, los álbumes y las autobiografías. Pero tal definición tampoco es simple, pues no hay nada inherente a las características formales o a su contenido que permita diferenciarlas claramente de las obras de ficción. Algunas novelas copian sus códigos, como las sagas epistolares o las "falsas autobiografías", y son incontables los relatos ficticios que incorporan eventos realmente vivenciados por sus autores.

Aunque sea bastante ambigua, todavía persiste una distinción entre las narraciones de ficción y aquellas que se apoyan en la garantía de una existencia real. Esa diferencia inscribe dichas prácticas en otro régimen de verdad y suscita otro horizonte de expectativas, a pesar de la sofisticación de los artificios retóricos que se

han ido acumulando y de los varios siglos de entrenamiento de los lectores. E incluso, superando las turbulencias que ha sufrido la confianza en una identidad fija y estable del *yo* que narra. Por eso, la especificidad de los géneros autobiográficos debería buscarse fuera de los textos: en el mundo *real*, en las relaciones entre autores y lectores. Esto fue lo que conjeturó el crítico literario Philippe Lejeune en los años setenta del siglo xx: las obras autobiográficas se distinguen de las demás porque establecen un "pacto de lectura" que las consagra como tales. ¿En qué consiste ese pacto? En la creencia de que coinciden las identidades del *autor*, el *narrador* y el *protagonista* de la historia contada. En suma, si el lector cree que el autor, el narrador y el personaje principal de un relato son la misma persona, entonces se trata de una obra autobiográfica.

Los usos confesionales de Internet parecen encajarse en esta definición: serían manifestaciones renovadas de los viejos géneros autobiográficos. El *yo* que habla y se muestra incansablemente en la Web suele ser triple: es al mismo tiempo autor, narrador y personaje. Pero además no deja de ser una ficción, ya que, a pesar de su contundente autoevidencia, el estatuto del *yo* siempre es frágil. Aunque se presente como "el más irremplazable de los seres" y "la más real, en apariencia, de las realidades", el *yo* de cada uno de nosotros es una entidad compleja y vacilante.¹ Una unidad ilusoria construida en el lenguaje, a partir del flujo caótico y múltiple de cada experiencia individual. Pero si el *yo* es una ficción gramatical, un centro de gravedad narrativa, un eje móvil e inestable donde convergen todos los relatos de uno mismo, también es innegable que se trata de un tipo muy especial de ficción. Porque además de desprenderse del magma *real* de la propia existencia, acaba provocando un fuerte efecto en el mundo: nada menos que nuestro *yo*, un efecto-sujeto. Es una ficción necesaria, puesto que estamos hechos de esos relatos: son la materia que nos constituye

¹ Pierre Bourdieu, "A ilusão biográfica", en Marieta de Moraes Ferreira y Janaína Amado (comps.), *Usos e abusos da história oral*, Rio de Janeiro, FGV, 1998, pp. 183-191.

II. YO NARRADOR Y LA VIDA COMO RELATO

Después, cuando aprendí a leer, devoraba los libros y pensaba que eran como árboles, como animales, cosas que nacían. No sabía que había un autor por detrás. De repente descubrí que era así y me dije: "yo también quiero ser eso". [Pero...] escribir memorias no es mi estilo, implica darle al público pasajes de una vida. La mía es muy personal.

CLARICE LISPECTOR

Me parece bien aparecer en esas revistas de celebridades... El día más triste de mi vida será cuando los fotógrafos me den la espalda. Voy a creer que ya no soy una persona querida, que ya no soy más interesante.

VERA LOYOLA

A FIN DE comprender este fenómeno tan contemporáneo de exhibición de la intimidad —o la *extimidad*—, se impone una primera pregunta: ¿estas nuevas formas de expresión y comunicación que hoy proliferan en la Web —*blogs* y *fotologs*, redes de relaciones, *webcams* y videos caseros— deben considerarse *vidas* u *obras*? Todas esas escenas de la vida privada, esa infinidad de versiones de *usted* y *yo* que agitan las pantallas interconectadas por la red mundial de computadoras, ¿muestran la vida de sus autores o son obras de arte producidas por los nuevos artistas de la era digital? ¿Es posible que sean, al mismo tiempo, *vidas* y *obras*? ¿O quizá se trata de algo completamente nuevo, que llevaría a superar la clásica distinción entre estas dos nociones?

no se trata más de un narrador a la vieja usanza, ni tampoco de un autor a la moda burguesa.

Por eso, a pesar de las sugestivas semejanzas, hay una inmensa distancia entre los espectáculos del *yo* que burbujan en las pantallas contemporáneas y aquellas antiguas sesiones de autocoñocimiento solitario plasmadas en los diarios íntimos tradicionales. Así como es cada vez mayor la brecha que nos separa del contexto histórico que hizo germinar y que vio florecer tales prácticas. Los rituales hermenéuticos de aquellos diarios íntimos tenían sus raíces bien afincadas en la compleja trama de valores y creencias que Max Weber denominó "ética protestante", una firme compañera del "espíritu del capitalismo" en sus albores industriales. Esas prácticas estaban amarradas al paradigma subjetivo del *homo psicologicus*; es decir, un tipo de sujeto dotado de "vida interior" y volcado hacia dentro de sí mismo, que construía minuciosamente su *yo* en torno de un eje situado en las profundidades de su interioridad psicológica. Pero, por lo visto, estamos cada vez más lejos de esas configuraciones.

Vale efectuar aquí una primera comparación con otro género de no ficción hoy triunfante: los *reality-shows*. Estas producciones, que han invadido la televisión mundial en los últimos años y, supuestamente, no hacen más que mostrar la vida real de un grupo de personas reales encerradas en una casa infestada de cámaras de TV, poseen varios aspectos en común con los rituales confesionales de Internet. Aquello que entre los protagonistas de esos espectáculos televisivos ocurre de manera caricaturesca y entorpecido por la exageración —esa construcción de sí mismos como personajes estereotipados y sin demasiados espesores, por medio de recursos performativos y de marketing personal— se replica tanto en las modalidades autobiográficas de la Web 2.0 como en el show de la realidad cotidiana de "cualquiera". Esa tendencia apunta a la autoconstrucción como personajes reales pero al mismo tiempo ficcionalizados, según el lenguaje altamente codificado de los medios, administrando las estrategias audiovisuales para manejar la propia exposición ante las miradas ajenas.

¿Qué significa todo esto? ¿Habría una especie de falsedad, una deplorable falta de autenticidad en las construcciones subjetivas contemporáneas? ¿Se ha generalizado el uso de máscaras que ocultan alguna verdad fundamental, algo más real que estaría por detrás de esa imagen bien construida y literalmente narrada, pero fatalmente falsa o ficticia? ¿O, en cambio, esa multiplicación de autoficciones estaría indicando el advenimiento de una subjetividad plástica y mutante, por fin liberada de las viejas tiranías de la identidad? ¿Esta saturación actual del *yo* y del *usted* anunciaría, de manera paradójica, la definitiva extinción del viejo *yo*, siempre unificador y supuestamente estable? ¿O, al contrario, se trataría de un paroxismo de identidades efímeras producidas en serie, todas tan auténticas como falsas, aunque fundamentalmente *visibles*? La respuesta para todas estas cuestiones alberga una complejidad que excede un simple sí o no, porque las relaciones entre verdad y mentira, ficción y realidad, esencia y apariencia, verdadero y falso, que nunca fueron simples, también se complicaron. Para salir de este *impasse*, conviene contextualizar el problema y observarlo desde una perspectiva histórica, con el fin de apreciar las transformaciones que están en marcha.

