

Eloy Fernández Porta,
En la confidencia.
Ensayo sobre la verdad musitada.
Barcelona: Anagrama, 2018, 208 pp.

Este trabajo constituye una auténtica rareza. Podríamos decir que se trata de un ensayo filosófico paradójico, surrealista o de realismo mágico. En términos más precisos, es un ensayo de crítica cultural. El tema es la verdad musitada, el secreto, lo que se dice en un susurro, el contenido de una verdad para pocos. En la relación con los demás, la confidencia abre la posibilidad de una desarticulación del poder establecido, del *prêt-à-porter*, de la lógica estandarizada. Introduce un elemento, «*dissa*», que el autor, parafraseando al escritor norteamericano Ronald Sukenick, utiliza para referirse al «ámbito del des»: «desacuerdo, desafiliar, desasociar. Los *dissa* se alternan con los *data*, dando lugar a una serie de alternancias, relaciones, contradicciones, que configuran la corriente informativa» (p. 38). Este trabajo analiza, apunta, señala, desgarrar, punza, utilizando el tópico de la confidencia, para recorrer la cultura de los medios e identificar el surgimiento de la subjetividad en un universo de automatismos, como en la escena final de *Blade Runner*, cuando el replicante es quien muestra una mayor dosis de humanidad.

El estilo de este ensayo desorienta al lector y al mismo tiempo le atrapa. Hay un sinfín de referencias al cine, obras de teatro, diseño de portadas, superhéroes, cómics..., pero también a las obras de la tragedia griega, la mitología egipcia y el pensamiento clásico de Quintiliano. Los capítulos —o lo que parecerían ser tales— se abren con un

relato en cursiva, normalmente pequeñas historias a propósito de una anécdota en primera persona. Sirven para introducir al lector en la experiencia que después se va a comentar, en formato más conceptual o alegórico. Por ejemplo: «Un hombre mayor, en un rectángulo de granito, sentado junto a mí en un garaje descubierto. Hemos coincidido aquí al salir de la sandwichería Subway, uno con una lata de Budweiser, el otro con un vaso de plástico lleno de *espresso* ardiente» (p. 9). Estos cuentos, más o menos mitológicos porque revelan secretos implícitos en el texto, permiten al lector preguntarse de qué va todo esto, cuál es la idea del autor, y entonces tal vez concluir que, sí, se trata de la verdad a medias, dicha en un susurro, lo que se guarda en el fondo del corazón y se transmite a otro, con la esperanza de que se haga responsable de lo dicho en voz baja. Y también que en el texto se barajan dos verdades: la que se dice en cursiva en primera persona, de lo que le sucedió al protagonista, y la otra, el resto, más o menos formalizada bajo el disfraz de la crítica cultural.

Este libro utiliza expresiones coloquiales, frases al uso para entender qué se está planteando, por ejemplo: «Te lo cuento, pero no se lo digas a nadie. Solo me fío de ex» (p. 52). También está plagado de neologismos, el más ocurrente de ellos «*verduléitor*», referido a la refutación verdulera y a las «verdulaciones de la verdad pescadera» (p. 197). Aquí en esta escritura nada resulta obvio ni evidente. Hay en el texto vericuetos, laberintos, desvíos, sin ningún atajo aparente. Hace falta una linterna (que no sea la del móvil sino una de verdad, de esas grandes con pilas) para avanzar en la pe-

nombra erudita de los párrafos. La lectora mordaz sufre un poco hasta descubrir una frase que sirve de semáforo o de brújula, para ser impugnada por la siguiente. La confidencia es eso: una excepción que señala, entre la maraña de datos, de bites, de cálculos, algo que no encaja, que se sabe, pero se miente: «la subjetividad, por tanto, no solo está ahí esperando a que alguien se fije: deberá ser extraída, sometida a un tercer grado y, si cabe, inventada *ex nihilo*. Inútil culpar de ello a “el Mercado”. Mercantilismo y Humanismo, unidos y cooperantes en la causa confesional, conforman la experiencia sensitiva cotidiana como Industria Extractiva de la Subjetividad, descubriendo intimidades y revelando automatismos por doquier» (p. 35). En un universo de exterioridades externas, la confidencia «interrumpe la secuencia de ceros, o es la lágrima en el punto mecánico, o el Talón de Aquiles del superhéroe» (p. 40). Todo ello a través de *Blade Runner*, Monty Python, Hitchcock en *Extraños en un tren*, *El hijo de la novia*, etc. La cantidad de referencias al cine y a la música confunde, si no se conocen las películas, las historias, los actores y la puesta en escena. Fernández Porta hace filosofía evangélica, con parábolas, aunque en lugar de decir «esto es como aquella historia» siempre empieza con «esto es como aquella famosa escena en la que el replicante...». En lugar de formular explícitamente la tesis filosófica, la esencia del pensamiento en juego, el argumento discursivo prevalece surcando las imágenes, las canciones, el biopic, el rap. ¿Se puede hacer filosofía como un *road-movie*? El trabajo de Fernández Porta lo demuestra. La subjetividad puede sonar como un rap: «El Sujeto rapea:

repite, rima a rima, un acto fallido de autoafirmación, halla en la cadencia el sonido de la subjetividad. En el estudio, con ayuda del productor, o autoproduciéndose, selecciona, combina y ecualiza el coro de voces erinias que conforman el Gran Otro. No es de extrañar, así, que el más destacado de los *emsís* actuales haya proclamado, en un disco reciente, que es Pablo de Tarso redivivo» (p. 77).

La lectora intrigada parece entender que la confidencia, en esta apuesta de escritura tan singular, equivale a la pregunta: ¿qué queda de lo humano en un mundo normativizado de chismorreos global? En efecto, según el autor, con el narcisismo cultural de la época, «los canales de confidencia han sido vaciados de contenido. [...] El individuo ha saltado fuera de la personalidad para erigirse en sociólogo de sí. El nivel de confidencia se ha reducido a cero. Las estructuras del narcisismo permanecen intactas, pero ya no contienen un yo: este ha desaparecido, disipado, en la deriva reglada de los cuerpos y capitales» (p. 79).

El autor identifica con visión una innovadora figura en el universo globalizado: el *normópata*, definido como «el inquilino gris de la gran rutina, dimisionario de la intimidad, rendido y puntual ante los designios del Gran Otro» (p. 79). ¡Cuántos normópatas hemos tenido el disgusto de conocer! *Not delighted to make your acquaintance!* Fernández Porta denomina «afección normópata» a un virus que se contagia rápidamente y que muchos académicos sufren en algún momento de su ficticia gestión del tiempo. Cuando el normópata se da cuenta de su enfermedad, ya es demasiado tarde, porque el tiempo perdido no regresa jamás.

Jacques Lacan sobrevuela este trabajo escrito. El autor cita los términos clave del psicoanálisis lacaniano (Gran Otro, Nombre-del-Padre, Real y Simbólico). Sin embargo, no se sabe qué hace exactamente con ellos (en la página 79 hay una referencia dudosa a Jung, y la interpretación sobre la histeria según Lacan de la página 80 es claramente inexacta), al perderse en la maraña discursiva del texto, que en algunas ocasiones llega a funcionar como un miasma, precipitando los vocablos en un torbellino del que parece complicado salir (o, en todo caso, el requisito sería ser nativo para salir ileso). Aunque pensándolo bien, tal vez el lugar de Lacan en este texto se ubique en su propio imaginario, entre líneas, en los relatos del protagonista en letra cursiva, que componen los principios de cada apartado o capítulo. Ahí está, en el malentendido, el inconsciente estructurado como un lenguaje, lo real de la idea que el autor desea exponer. La pregunta ¿quién habla? se puede responder desde los párrafos en cursiva, desde la primera historia hasta la última. Ahí encontramos la verdad susurrada de esta obra, escrita en forma de confidencia, es decir, el punto desde el cual se estructura el discurso. La estructura alternada de relato más o menos literario y análisis más o menos mediático recuerda a la obra *Wo los recuerdos de Infancia* de Georges Perec, cuya estructura alterna la ficción, la historia de la isla W habitada exclusivamente por atletas, y las medias verdades, jirones de memoria de la frágil infancia del autor. A medida que avanza, el trabajo de Fernández Porta deja entrever que la verdad de lo que ha escrito está en el principio de cada capítulo. La lectora mordaz termina por descubrir que lo

mejor es leer de manera continua los principios en cursiva, ordenadamente. A ver si así nos aclaramos. Este método facilita el camino al núcleo del texto, algo así como un viaje al centro de la Tierra en los relatos de Jules Verne, donde se pueden encontrar dinosaurios y otras bestias feroces extinguidas en el camino.

La visión a propósito del chisme y su lado oscuro, la calumnia, a través del trabajo de Ulises Carrión, quien inventó la *literatura expandida* (una historia sobre sí mismo refrendada por amigos y extendida bajo el modo del cotilleo), resulta tremendamente atractiva. Sugiere pensar en las *fake news* como una modalidad de esa literatura expandida que, al final, sirve para hacer creer que la verdad tiene la forma de ficción, como decía Jeremy Bentham.

Hay un tema transversal en la obra de Fernández Porta que merece un cierto detenimiento y podría incluso servir como una clave de interpretación, a la manera de las historias en cursiva de cada capítulo. Se trata de la cuestión del género: tradicionalmente, se han asociado el chismorreo y las confidencias al mundo de las mujeres, contraponiendo la palabra ordenada y organizada del mundo masculino al desorden y bullicio de la charla en femenino. «¿De qué hablan cuando están solas?» es una pregunta procedente de la lógica visión, siempre desconfiando de la palabra en femenino. Fernández Porta revela en su trabajo que el correlato entre confidencia y feminidad es falso, un prejuicio masculino. En el apartado de la página 113 titulado «El color del Trivial Pursuit» glosa la problemática de la asociación entre confidencia y mentalidad femenina, es decir, la idea de que los saberes

garantizados están siempre del lado masculino, mientras que la cháchara y el blabla quedan siempre del lado femenino. Un ejemplo de esta cuestión es la industria de la moda: ¿Por qué —se pregunta el autor— no existen cátedras de Moda en los departamentos de Humanidades? La complicidad de género pero, principalmente, el hecho de saber y no contar, constituyen factores determinantes que evitan hacerlo realidad. Entonces, «¿Qué le queda a la mujer? ¿Atrincherarse en la cocina? ¿Cubrirse con un burka? No: la doctrina que de ahí se sigue es, en apariencia, más progresista, pero en realidad más perversa, porque prescribe que la mujer deberá aparecer de manera equivocada, pues ese es “su natural” para que los inevitables errores que habrá de cometer puedan ser señalados y sancionados» (p. 118). ¿Qué significa exactamente que la mujer aparezca «de manera equivocada»? ¿Por qué no profundizar en esa visión del equívoco en la mascarada femenina? ¿Se trata más bien de un semblante equívoco en el sentido de Lacan? De hecho, el autor denuncia la visión de la confidencia en contextos discursivos de género, convirtiéndose en un «molde que constriñe y deforma los saberes, encerrando, delimitando y deslegitimando —son menesteres de su sexo— los conocimientos que, solo en apariencia, pone en valor» (p. 119).

La atribución del trauma para el mundo femenino y la caída para el mundo masculino parece un poco arbitraria. No existe, *a priori*, una codificación diferenciadora de géneros, sino una diversidad de prácticas sociales que afectan a los sujetos produciendo determinados síntomas en lo que Freud llamó «malestar en la cultura». La idea de

un reparto asimétrico del saber resulta muy sugerente, pero no necesariamente en función de las atribuciones de género sino según la subjetividad que lo sustenta. Tan traumático es para el excombatiente hombre el recuerdo de la guerra como para una mujer la pérdida de un hijo. Ciertamente, como dice Fernández Porta, el trauma es una visión de la anamnesis. Sin embargo, una expresión completa de su contenido es inútil, porque no se puede decir completamente. Siguiendo a J. Lacan, el trauma es lo que no cesa de no inscribirse. Siempre está ahí en forma de hueso roto cuya fractura duele con el cambio de tiempo, la humedad o la lluvia.

En este trabajo, la sensación de que el paso de un tema a otro evita profundizar o detenerse es constante. Del trauma según la atribución de género el autor pasa a la cuestión de las lágrimas, de cocodrilo o de Cristo, sin solución de continuidad, para abordar temas de espectro muy amplio, desde la virilidad en Estados Unidos como revuelta *neocon* contra el feminismo de la tercera ola hasta la *paideia* perversa que exhorta a los hombres a llorar: «¡Llora! En esta *paideia* perversa no solo se puede llorar: se debe. No bastaba con robar las actitudes y consignas: había que sustraer, también, las lágrimas» (p. 121). Para el autor, no hay crisis de la feminidad, siempre tutelada, sino sobre todo una crisis estructural de la masculinidad. No proporciona argumentos suficientes para defender esta posición: las crisis «de masculinidades o feminidades» también pueden ser consideradas como el resultado de cambios socio-culturales, modelos de subjetividad que surgen, desaparecen o se instauran en determinadas épocas. La visión de la virilidad

que se expone en este capítulo resulta ciertamente volátil. Quizá los cómics puedan dar fe de hasta qué punto se puede tomar un rasgo más o menos perverso para erigirlo en principio universal. Sin embargo, tal vez una lectura pormenorizada del Seminario *Encore* de Lacan hubiera dado al autor algunas pistas más precisas sobre la sexuación, aunque sabemos que el enfoque del texto no lo contempla. Se trata más bien de esquematizar historias para ilustrar una idea demasiado puntual y acelerada, se trata de dar una visión general. Un buen ejemplo de ello es el comentario de la película *Nacido el 4 de Julio*, en la página 122: «El soldado que retorna, emasculado, de Vietnam logrará recuperar su virilidad, primero enfrentándose con su madre, a quien culpa, freudiano él, de haberlo convencido para combatir, y luego transformándose en un aguerrido activista». Hay en esta película muchos otros matices que revelan la complejidad del asunto. Depende, exclusivamente, de la selección en la crítica, que Fernández Porta elige cuidadosamente para su propósito en el texto.

El final del libro, titulado «Alguien confunde al hombre sin nervios con otra persona», desvela el secreto del protagonista del relato. Poder escuchar sin oír conduce a ver algo: «Como luce a lo lejos, en la ciudad nocturna, contemplada en la loma, el ventanuco encendido, la luz estrecha, el fanal. Quiere que yo lo vea. Y no sabe que me está diciendo, para que solo yo lo sepa, que aún no es hora de reunirme con mis padres —que el fanal, si me lo muestran, con mi vista maltrecha, puedo verlo aún. Lo veo» (p. 195). La confidencia final es una perspectiva del límite, al fondo del oscuro pasillo que

es necesario cruzar para llegar a la sala de proyección de la película.

Anna Pagés
(Universitat Ramon Llull)