

Crisis, posmodernismo y libido en *Karnaval* de Juan Francisco Ferré y *La habitación oscura* de Isaac Rosa¹

Crise, postmodernisme et libido dans *Karnaval* de Juan Francisco Ferré et *La habitación oscura* d'Isaac Rosa

Crisis, posmodernism and libido in *Karnaval* by Juan Francisco Ferré and *La habitación oscura* by Isaac Rosa

Amélie Florenchie

Amélie FLORENCHIE es profesora titular de Lengua y Literatura españolas en la Universidad Bordeaux-Montaigne (Francia) y especialista de narrativa española contemporánea. Ha dedicado artículos a novelistas tan distintos como Miguel Espinosa, Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Isaac Rosa o Juan Francisco Ferré. En la actualidad, su trabajo se centra más específicamente en la cuestión del impacto de las TIC en la narrativa española de principios del siglo XXI.

Amélie FLORENCHIE - MCF

Université Bordeaux Montaigne

aflorenchie@wanadoo.fr

En este ensayo, comparo dos novelas dedicadas al tema de la crisis financiera de 2007: *Karnaval* (Anagrama, 2013) de Juan Francisco Ferré y *La habitación oscura* (Seix Barral, 2013) de Isaac Rosa². En ambas novelas, muy distintas por cierto, la novelización de la crisis se enmarca en una reflexión crítica sobre la identidad del sujeto posmoderno en una sociedad tardocapitalista e hiperconsumista basada en el control de los individuos mediante la «captación de sus afectos» (Stiegler) y, en este caso, de su *libido sentiendi*. La sexualidad se vuelve un instrumento de poder en un cuerpo a cuerpo patético entre las masas y «los poderosos» que no deja espacio para la expresión de la libertad.

Dans cet article, je compare deux romans consacrés à la crise financière de 2007: *Karnaval* (Anagrama, 2013) de Juan Francisco Ferré et *La habitación oscura* (Seix Barral, 2013) d'Isaac Rosa. Dans ces deux romans, par ailleurs très différents, la fictionnalisation de la crise passe par une réflexion critique sur l'identité du sujet postmoderne dans une société tardocapitaliste et hyperconsommeriste, basée sur le contrôle des individus au moyen de la «captation de leurs affects» (Stiegler) et, en l'occurrence, de leur *libido sentiendi*. La sexualité devient un enjeu de pouvoir dans un corps-à-corps pathétique entre les masses et «les puissants», qui ne laisse aucune place à l'expression de la liberté.

Juan Francisco Ferré, Isaac Rosa, crisis, posmodernismo, *libido sentiendi*, capitalismo, sociedad de control

Juan Francisco Ferré, Isaac Rosa, crise, postmodernité, *libido sentiendi*, capitalisme, société de contrôle

Juan Francisco Ferré, Isaac Rosa, crisis, postmodernism, *libido sentiendi*, capitalism, control society

XXI^e siècle

Espagne

1Juan Francisco Ferré, *Karnaval*, Barcelona: Anagrama, 2013 e Isaac Rosa, *La habitación oscura*, Barcelona: Seix Barral, 2013.

2Juan Francisco Ferré, *Karnaval*, Barcelona: Anagrama, 2013 e Isaac Rosa, *La habitación oscura*, Barcelona: Seix Barral, 2013.

Que se trate de la crisis financiera de 1929 o la de 2007, cuyos efectos seguimos padeciendo o, más recientemente, de la crisis en Ucrania, vivimos rodeados por la(s) crisis. La voz *crisis*, que en su origen designa un «[c]ambio brusco en el curso de una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya para agravarse el paciente»³, viene a designar de manera más amplia una ruptura en un proceso estable de evolución. Sin embargo la crisis de la que hablamos, o llevamos hablando desde hace años en Francia, en España, en Europa en general, parece haber perdido este sentido original de «cambio brusco» o de «ruptura» a favor de otro, bien conocido, de decadencia, declive, descenso, que en la consciencia colectiva se asocia con la recesión, el desempleo, la exclusión, la inseguridad, la corrupción, etc., a pesar de momentos de euforia (este movimiento de degradación progresiva del tejido social es particularmente visible en España desde el estallido de la burbuja inmobiliaria). Por un lado, la dimensión económica del término parece prevalecer sobre las otras, haciendo de la crisis un efecto perverso del sistema capitalista y, por otro, como sugiere Jean Baudrillard cuando habla de la crisis como de «*une catastrophe au ralenti*»⁴, parece que corresponde por sí solo a la enfermedad y ya no solo a una fase de ésta. En este sentido, la crisis se convierte en un fenómeno mucho más complejo, un proceso paradójicamente largo y constituye, más bien, como señala Marc Gontard, «*un horizon de turbulence sous lequel quelque chose est en cours d'achèvement*»⁵, caracterizado por su aspecto inacabado por un lado y aleatorio por otro.

A pesar de nuestra familiaridad con la crisis y, en particular, con la crisis financiera, el tema no parece atraer mucho a los literatos y resulta difícil encontrar en el panorama de la narrativa española contemporánea a novelistas que se dedican a tratar de ella en sus obras. Me parece que constituyen dos excepciones Isaac Rosa, cuyas tomas de posición políticas acerca de la crisis financiera, el sistema capitalista y la democracia española son harto conocidas⁶ y, de manera muy distinta, Juan Francisco Ferré, autor de un blog de cine, «La vuelta al mundo»⁷, pero también de novelas⁸ en que se hace el portavoz de una crítica radical del capitalismo neoliberal, que se sitúa claramente en la estela de un Fredric Jameson. Tanto Isaac Rosa como Juan Francisco Ferré se sitúan en un cruce aparentemente imposible entre el pesimismo, el escepticismo, actitudes muy posmodernas, y la necesidad de encontrar una solución frente al peligro de lo que consideran como el último «metarrelato» en vigor, un metarrelato «desenchanté», matemático, algorítmico, un simulacro de «metarrelato» en suma, tan potente que acabó con todos los demás: el capitalismo neoliberal.

3Accesible en : <<http://lema.rae.es/drae/?val=crisis>>

4Citado por Marc Gontard, *Ecrire la crise*, Rennes: PUR, 2013, p. 42.

5Ibid.

6Ver las columnas de Isaac Rosa en la prensa digital de izquierdas (*Público*, *El diario*, *La Marea*, etc.)

7Accesible en <<http://juanfranciscoferre.blogspot.fr>>

8Juan Francisco Ferré (Málaga, 1962) se hizo famoso con la Generación Nocilla, de la que se independizó rápidamente. Publicó con Julio Ortega en 2007, el mismo año en que Agustín Fernández Malló dio a luz al *Proyecto Nocilla*, una antología titulada *Mutantes* (Berenice), en la que contribuye a definir una nueva generación de escritores marcados por el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y la reivindicación de una cultura pop. Publicó en 2011 un ensayo titulado *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad* (e.d.a), en que desarrolla su concepción de la literatura y rinde homenaje a sus maestros: David Foster Wallace, el marqués de Sade y Juan Goytisolo entre otros. Es autor de *Providence* (Anagrama, 2009) y de *Karnaval*, ganadora del Premio Herralde el mismo año de su publicación.

Por otro lugar, se puede afirmar que la reflexión sobre la crisis se enmarca en una reflexión más amplia sobre la posmodernidad y la estética posmoderna. La noción de crisis está estrechamente vinculada con el posmodernismo, porque la posmodernidad nace con la crisis de la modernidad y se define como una época de crisis. Como señala Marc Gontard: «[...] *si la modernité rêve d'universel, la postmodernité qui affirme une réalité discontinue, fragmentée, archipélique, postule un diversel dont la loi essentielle est celle de l'hétérogène. Or l'intrusion de l'hétérogène dans le champ social se manifeste par la crise qui constitue l'horizon culturel de la postmodernité*» (p. 41) (el subrayado es mío). Frente a la heterogeneidad acarreada por la alteridad que atraviesa toda la teoría posmoderna, la cuestión que plantea la posmodernidad es la de la representación y, en particular, la de la representación del sujeto en la sociedad contemporánea⁹.

El posmodernismo, la obra posmodernista, se caracteriza por el privilegio acordado a la alteridad, la heterogeneidad y la discontinuidad, lo cual se manifiesta esencialmente por el gusto por la fragmentación, el uso de la intertextualidad bajo todas sus formas –la hipertextualidad sobre todo–, y lo que Marc Gontard llama la «renarrativisation», un fenómeno que se observa en la narrativa española desde la transición democrática (pensar por ejemplo en la obra de Eduardo Mendoza). Sin embargo, Gonzalo Navajas señalaba en 1996 que el posmodernismo había alcanzado una especie de clímax y que no podía sino desembocar en una «convencionalización de sus propios conceptos constitutivos»¹⁰. En un ensayo publicado el mismo año¹¹, intentaba definir la superación del posmodernismo a través del concepto de «neomodernidad», una estética que mantendría una relación crítica o, por lo menos, ambigua con el posmodernismo (p. 19, p. 21). Sin embargo la estética neomoderna tal como la define no se diferencia fundamentalmente del posmodernismo: uso y abuso de la fragmentación, recurso a la parodia, afición a la autoficción, etc. De hecho, la crisis de la identidad del sujeto posmoderno ha dado lugar en España, desde finales de los 80 hasta ahora, al desarrollo de una inmensa literatura del «yo», como lo prueban las obras de Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Juan José Millás, Javier Cercas, Andrés Trapiello, etc. Asimismo, si tomamos el ejemplo más reciente de la Generación Nocilla y de la estética «afterpop» que la caracteriza¹² o, aun, del «realismo full-HD» de un Juan Francisco Ferré¹³, tampoco se distinguen

⁹Definida como una época caracterizada por su crítica hacia la modernidad, por su relativismo, por la incredulidad hacia los «metarrelatos» generadores de sentido, como la Razón dialéctica, el Progreso, el Marxismo, el Socialismo, el Freudismo, etc., la teoría posmoderna es considerada por muchos intelectuales como una teoría neoconservadora, entre los cuales Jameson, antes mencionado, que la considera como una legitimación más del capitalismo, en su vertiente cultural (*Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: NC, Duke University Press, 1991). Pero quizás merezca la pena volver al «texto fundador» de Jean-François Lyotard para matizar este punto de vista y por consiguiente ubicar con más exactitud a nuestros dos escritores dentro del «*champ littéraire*» español. En *La condition postmoderne*, Lyotard se interroga sobre el estado del saber y su legitimidad a finales del siglo XX frente al desarrollo de las tecnologías de la comunicación y la información. Lyotard no ofrece una definición de la posmodernidad, sino que señala la entrada de la humanidad en un «después» que queda por definir, y como señala Gontard, en su respuesta a la crítica de Habermas, Lyotard llega a la conclusión de que lo posmoderno no es sino una expresión paroxística de la modernidad, al afirmar que «*une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne*» (citado por Gontard, p. 28). Desde esta perspectiva, la teoría posmoderna parece menos relativista al no rechazar los metarrelatos en sí.

¹⁰Gonzalo Navajas, «La para-doxa (pos)moderna. El paradigma de una estética anticanónica», in: Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Tigre, hors-série, 1996, p. 23-32.

¹¹Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona: EUB, 1996.

¹²El concepto de estética «afterpop» se debe a Eloy Fernández Porta (ver *Afterpop. La estética de la implosión mediática*, Barcelona: Anagrama, 2010), el teórico de la Generación Nocilla liderada por Agustín Fernández Malló.

¹³Ver al respecto *Mimesis y simulacro*, op. cit., p. 11 y un artículo mío, titulado «El realismo full-HD de Juan Francisco Ferré», disponible

fundamentalmente de una estética posmoderna debido a su uso de la intertextualidad en particular, aunque lo declinan de forma novadora multiplicando los tipos de «hipertextos» tanto a nivel del soporte (imágenes fijas, animadas, digitales, etc.) como a nivel del origen (cultura pop, cultura *mainstream*). Con lo cual parece acertado considerar que la estética posmoderna sigue siendo dominante en el ámbito de las letras españolas.

Quizás la relación de Rosa con esta estética sea más ambigua que la de un Ferré, ya que se le suele considerar como un escritor comprometido, y define su obra como fundada en un «realismo responsable»¹⁴; no obstante, cabe señalar que el propio Ferré le incluyó en su antología de escritores «mutantes»¹⁵, publicada en 2007, el mismo año en que se dio a conocer la obra de Agustín Fernández Malló. Es cierto que las novelas de Rosa no están escritas en primera persona y que no practica la autoficción. Sin embargo, se vale de la intertextualidad, y mucho: uso de la cita, del collage, de la parodia en *El vano ayer* o *La mano invisible*, cuya intriga se puede considerar como una parodia de *reality show* y de *La riqueza de las naciones* de Adam Smith; la ironía y la metatextualidad son otras constantes de sus novelas, como por ejemplo en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, basada en la glosa de su primera novela, *La malamemoria*¹⁶. Por eso nos ha parecido interesante cotejar estas dos visiones de la crisis, la de Ferré y la de Rosa, desde una perspectiva estética posmoderna.

Después de delimitar el marco de mi reflexión, propongo analizar a continuación la expresión peculiar de la crisis de la representación del sujeto posmoderno, a través de la crisis económica y financiera, primero en *Karnaval* de Juan Francisco Ferré, en que el autor ofrece una visión de los que la provocan, «los pudientes»; luego en *La habitación oscura*, de Isaac Rosa, que trata de esta misma crisis, pero vista a través de los ojos de quienes la padecen, los ciudadanos de a pie. En ambas novelas, la crisis económica y financiera corre pareja a una crisis de la *libido sentiendi*: mientras que provoca el incremento de la libido de los pudientes, merma la de las masas. Más allá del paralelismo, se plantea la cuestión del origen libidinal de la crisis, y de las relaciones que entretienen libido y poder: ¿es la libido la consecuencia del poder o al revés? Ambas novelas se interrogan sobre el carácter deletéreo del poder tal como se manifiesta en el «tardocapitalismo» (Jameson), o sea, en una «economía libidinal» (Lyotard) fundada en una pulsión de muerte.

Crisis financiera y pulsión de muerte en *Karnaval*

En su última novela, *Karnaval* (Anagrama, 2013), el escritor malagueño Juan Francisco Ferré cuenta la caída del «Dios K», director del FMI, acusado de haber violado a una camarera negra en una habitación de hotel (el parecido con el «affaire DSK» no es fortuito, claro). En este texto muy denso, la sexualidad de DK desempeña un papel fundamental por ser su actividad principal además de la especulación financiera; la novela establece un paralelo claro entre *libido sentiendi*, *libido dominandi* y poder económico.

El capitalismo sexual

en <http://www.pasavento.com/pdf/n2_florenchie.pdf>

14Isaac Rosa, «La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores», in: Amélie Florenchie & Isabelle Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 27-34.

15Juan Francisco Ferré & Julio Ortega, *Mutantes*, Córdoba: Berenice, 2007.

16Como señala Jordi Gracia en un libro de entrevistas realizadas por el escritor Roberto Valencia, *El vano ayer* «construye un artefacto mucho más espontáneo de lo que a los profes nos pudiera parecer. Hace una novela netamente posmoderna, quizá sin saber que lo es», in: Roberto Valencia, *Binomios. Conversaciones sobre ideas en crisis en la creación contemporánea*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (2014-en preparación).

DK se puede definir como un hombre que padece de «furore fálico», o sea, el equivalente masculino para *furore uterino*, también conocido como *ninfomanía*: tiene una prostituta personal que se llama Wendy, pero no es la única en acudir a la casa de Manhattan, ni mucho menos. Se mencionan a lo largo de la novela varias orgías en las cuales se contratan a prostitutas para darle placer al dios K y a sus invitados. En particular, en una de éstas, unas modelos –asimiladas a «maniqués»– desfilan ante él (y su mujer), proponiéndole partes de sus cuerpos a cambio de una suma de dinero cada vez más importante: «¿Cuánto crees que valen estas piernas y estos pies? Atrévete a insultarme fijando una cantidad. Trece mil. ¿Estás loco? Veinticinco mil. ¿Te ríes de mí?» (p. 165-166). La perversidad –el sadismo– de la transacción es compleja: las mujeres lo humillan (insultos) pero las humilla *en retour*, al comprarlas después de verdad y cerrarles por fin la boca. En esta forma de sexualidad, la mujer es un instrumento del placer masculino, aunque sea un placer caro (Wendy, la prostituta personal, se considera «un bien de lujo más en [la] vida repleta de bienes de lujo»¹⁷ de DK). De hecho, su actividad sexual se enmarca siempre dentro de la prostitución, es decir, dentro de transacciones en las que el sexo se paga como un servicio que instrumentaliza el cuerpo de la mujer, en un sistema capitalista y machista.

En este contexto, el placer femenino no está tomado en cuenta o, si lo es, es considerado como una amenaza para el macho. En el capítulo cinco, donde se describe la relación sexual (real o fantasmada, no se sabe) del protagonista con la camarera negra, se dice que DK recibe «en plena cara, como una burla a [sus] pretensiones, un chorro incoloro y fétido que sale propulsado de su sexo por la fuerza imparable de las carcajadas y los espasmos brutales de esta bruja endemoniada» (p. 33). En estas líneas, se observa muy bien que el placer femenino, representado por un «chorro incoloro y fétido» no responde a una erotización del cuerpo de la mujer, sino más bien a una *histerización* de éste («chorro [...] propulsado», «carcajadas»), o incluso a una *patologización* («chorro incoloro y fétido», «espasmos brutales»), tal como expresa Michel Foucault en su inacabada *Historia de la sexualidad*¹⁸.

En esta falocracia, el pene es considerado por DK como «[el] arma secreta con que un emperador domina la realidad. Un atributo de poder íntimo que le devolvía con cada erección la creencia en la vida, la superación de los obstáculos, la superación de uno mismo en cada prueba atravesada sin entrar a valorar los resultados» (22). En este contexto, la libido *sentiendi* se acompaña de una libido *dominandi* muy fuerte.

Sin embargo, sería un error, en mi opinión, considerar que la novela se conforma con denunciar el capitalismo sexual, en el sentido de una mercantilización de la sexualidad, con el desarrollo de una prostitución institucionalizada y de la industria pornográfica gracias a las nuevas tecnologías. Ferré se sitúa en la estela de un Jean Baudrillard¹⁹, quien, en los años setenta, apuntaba las derivas de un capitalismo convertido en economía libidinal o economía de las pulsiones:

[...] un Premier-Monde s'est formé, l'Occident, résolu à tout savoir, à pouvoir et avoir tout, à être tout. Qui déverrouille peu à peu tous les interdits et laisse s'écouler les eaux pulsionnelles en leur ouvrant tous les canaux possibles. La seule «loi» de cette hydraulique complexe est fort simple, consensuelle du reste, «démocratique», mais, condition *sine qua non* du passage des flux: c'est que ceux-ci fassent travailler le système [...]. La dépense pulsionnelle est bonne si elle peut être échangée, c'est-à-dire «productive», et la

17Karnaval, p. 19.

18Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris: Gallimard, 1976, p. 137-138.

19Ver Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris: Galilée, 1980.

jouissance si elle peut être réinvestie.²⁰

Dentro de este marco, la sexualidad corresponde a una forma contemporánea del libertinaje definido por Sade en el siglo XVIII como actividad altamente aristocrática que se propone explorar todas las posibilidades de someter al otro a través del sexo. Como señala la filósofa Beatriz Preciado, al contrario de un Restif de la Bretonne o de un Ledoux, lo que consigue Sade a través de su utopía libidinal es una erotización del poder y del dolor/muerte producido por los instrumentos del poder²¹. En un artículo dedicado al escritor francés, Ferré adelanta una hipótesis sobre los vínculos entre capitalismo y libido, según la cual de este libertinaje dependería el funcionamiento económico de nuestro mundo:

[...] cabría preguntarse si [...] en suma, los desequilibrios periódicos de los llamados ciclos económicos del todopoderoso mercado no serían el equivalente macroeconómico del mecanismo sádico de ascensos y descensos libidinales y especulativos [...] (convendría recordar que Sade empleaba con frecuencia el término metaforizado «crisis» con el fin de designar los instantes cenitales de la orgía, los de mayor gasto y desgaste de sus actores, precisamente).²²

Hipótesis que demuestra magistralmente *Karnaval*. La actividad sexual de DK, director del FMI, miembro de la clase dirigente, corre pareja a su actividad profesional. Mientras su pene se empalma, mientras tiene orgasmos/descargas, el FMI goza de una salud excelente, imponiendo su ley a los países del mundo: acordando créditos a unos, negándoselos a otros, según criterios variables, tan variables como las pulsiones de su director. Más allá de DK, la libido de la clase dirigente se mantiene alta y los altibajos de la Bolsa no son sino el reflejo de las variaciones de la libido/de la actividad sexual de las «bolsas» de un puñado de individuos que rigen el mundo, con cuerpo caliente, mente fría, y cinismo absoluto²³. Tras una fiesta en una discoteca selecta del centro de la ciudad, al encender la televisión, DK constata este paralelismo: «Sintonizo el canal Bloomberg y me paso todo el viaje de vuelta a casa pendiente de las bandas de cotización bursátil que pasan al pie de la pantalla y de las malas noticias económicas del día. Los índices financieros bailan como los cuerpos en la pista de la discoteca al son de los mercados y sus caprichosos operadores» (p. 502). De esta manera, las variaciones de la libido de los *traders* («caprichosos operadores») convierten al resto de la humanidad en una banda de peleles, cegados por el ambiente falsamente festivo en el que se los mantiene a base de alcohol, drogas y música *dance*, recordando así el cínico refrán del poder antiguo, *Panem et circenses*.

La trampa del cuerpo

La cuestión es: ¿cómo amaestrar la libido de los pudientes para escapar de este sistema deletéreo? DK, al ser quien es, tiene un papel central en la vida económica del mundo. Defiende un capitalismo puro y duro, y no cree sino en el dios del mercado. Del mismo modo, practica un sexo que, amén de ser puro, es duro, con todas las consecuencias que puede tener, como advierte la voz narradora al principio de la novela:

Esto no es una novela rosa. Eso es evidente. No es una novela de ese tono o color al que acostumbramos, por desprecio, a llamar rosa. Si ampliamos el espectro, podríamos encontrar y definir ese tono más oscuro que algunos llaman violáceo. Es el tono exacto del glande tumefacto de DK. Esta novela tiene en muchos

20Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris: Galilée, 1994 [1979], p. 13.

21Beatriz Preciado, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris: Flammarion, 2011, p. 127.

22Juan Francisco Ferré, *Mimesis y simulacro*, *op. cit.*, p. 32.

23Como recuerda J.F. Ferré, el colmo del placer para Sade se alcanza cuando la mente queda fría y el cuerpo se vuelve caliente y no a la inversa, por oposición al sexo «victoriano» (ver Foucault, *op. cit.*, p. 9). Este último sería el objeto del discurso dominante sobre el sexo desde el siglo XIX, un sexo reprimido, que reclama cuerpos fríos y mentes «recalentadas» (*Mimesis y simulacro*, *op. cit.*, p. 21).

momentos ese color especial, violeta o morado, porque ese glante tiene una gran importancia en la historia del dios K. (p. 21)

Este color, violeta, morado, es también el color de la carne maltratada, golpeada o muerta. Este «juego» comporta riesgos mortales, que afectan tanto a las masas de «fichas» en el gran ajedrez de la finanza mundial (se alude una vez a la muerte violenta de una de las prostitutas contratadas por DK en una de sus orgías), como a sus selectos «jugadores». A partir del momento en que deja de ser director del FMI y empieza a ser un «cadáver político» (cap. 35), DK deja de tener erecciones (cap. 38), con lo cual su mujer pide un «informe clínico» (cap. 18) y lo somete a una sesión de exorcismo para sacarle del cuerpo a la «bruja africana» (cap. 29), considerada como responsable de su pérdida de virilidad. Al final de la novela (cap. 44), DK es incapaz de cuidar de sí mismo y depende de su mujer y de una «joven» enfermera, hasta para comer la sopa: es impotente, en todos los sentidos de la palabra y muere «discretamente», aunque tras una agonía «más violenta de lo anunciado por los médicos»; al igual que Dorian Gray, quien le vendió su alma al diablo en la novela de E. Allan Poe, el cuerpo de DK sufre un proceso sobrenaturalmente rápido de putrefacción y descomposición hasta convertirse en «una masa repugnante y fétida donde apenas si se distinguían los rasgos faciales o la conformación somática» (p. 522).

Frente a sus propias dificultades, y antes de decaer totalmente, DK piensa haber hallado la solución: la «tecnogénesis» de los cuerpos, que permitiría evitar fallos debidos al ineluctable envejecimiento del cuerpo (es ya la obsesión de las dos sectas que luchan por el control de Providence, en la novela epónima de Ferré). La «tecnogénesis», que no coincide sino con las teorías posthumanas, consiste en una mutación genética del cuerpo humano basada en el uso de las nuevas tecnologías, y permite que «los humanos [pasemos] a gestionar la realidad como si fuéramos máquinas [...] con el fin de excluir para siempre el error y la aberración en los resultados cuantificables» (p. 326). La supuesta perfección así alcanzada no sería solo física, sino también cerebral, por consiguiente intelectual. En el capítulo 42, DK describe la fascinación que siente por el baile de los cuerpos en la pista de la discoteca, pero lo compara extrañamente con el ballet de las estrellas y los planetas observados momentos atrás en un telescopio que ofrece una «simulación perfecta del cosmos» (p. 494). El paralelo que establece entre estos dos movimientos tan distintos, el uno tan orgánico y el otro tan mineral y simulacral, refleja la progresiva deshumanización de su mirada sobre el mundo. Esta deshumanización se traduce en el texto por la sustitución de la voz narrativa de DK por una voz anónima²⁴: se observa la superposición primero y la fusión luego de su discurso con citas sacadas de un ensayo sobre la sustitución de la realidad por una Computadora universal tan poderosa que, como afirma la nueva voz narrativa al final del capítulo, «según los parámetros de la nueva ciencia, es imposible distinguir la realidad de la fantasía» (p. 506). El capítulo siguiente se abre con una frase fatídica: «El Dios K tiene una cita con la muerte en Times Square» (p. 507). La evolución lógica de nuestra civilización no desemboca sino en la supresión del factor humano. Del principio de placer, pasamos a una pulsión de muerte de la que DK no es quizás consciente²⁵.

La habitación oscura o post coïtum animal triste

24Habría que estudiar detalladamente las variaciones de la voz narrativa en la novela: se observa una polifonía que privilegia un narrador omnisciente. No son muchos los capítulos en que se expresa DK en primera persona y, además, no es el único en beneficiar del uso del «yo»: otros personajes, a veces secundarios (Wendy, en el capítulo 2), otras veces difíciles de identificar (cap. 1), se expresan también en primera persona, quitándole de este modo trascendencia al «yo» del Dios K.

25Aquí Ferré, gran cinéfilo, parece remitirnos a las imágenes finales, tan ambiguas, de *2001. Space Odyssey* de Stanley Kubrick (1969) en que se ve un feto en su bolsa de líquido amniótico en estado de ingravidez, es decir, separado del cuerpo de su madre, como si el espacio, infinitamente inorgánico, se hubiera convertido en la matriz de una nueva humanidad.

En *La habitación oscura*, el panorama es aparentemente distinto. El cronotopo de la novela corresponde a una sociedad de principios del siglo XXI, sin determinar geográficamente, pero que se parece a nuestra sociedad, una sociedad capitalista, neoliberal, caracterizada por el hiperconsumismo. El grupo de jóvenes que «crea» la habitación oscura vive en un mundo todavía preservado por la crisis: estamos a principios de los años 2000, la crisis asiática de 1997 está lejos ya, no tienen miedo del porvenir. Pero, a partir del momento en que la crisis financiera los afecta a todos en mayor o en menor medida (tras una fase de ascensión social, enriquecimiento, y aburguesamiento consecutivo, aparecen las dificultades en cadena: divorcios conflictivos, despidos abusivos, desempleo, desahucio, exclusión, etc.), la libido que les animaba a «follar» unos con otros en la habitación oscura decae y, en su caso, crisis significa claramente *desbandada*, en un perfecto contrapunto a lo que les ocurre a los poderosos.

La ilusión del placer

La habitación oscura es un hallazgo accidental: tras un apagón, el local donde la pandilla de amigos veinteañeros suele reunirse los fines de semana se encuentra a oscuras; aprovechan la ocasión para empezar a besarse, tocarse, acariciarse y más (es un sábado por la noche, están bebidos, fumados, etc.). Cuando vuelve la luz, todos se sienten avergonzados, pero la excitación supera pronto el pudor y esperan otro apagón con impaciencia, hasta que semanas más tarde transforman el local en una habitación enteramente oscura por iniciativa propia. En este contexto, la habitación oscura se convierte en un juego: «Si tuviésemos que resumir aquellos primeros años en un instante, todos mencionaríamos el mismo: la risa» (p. 35). El sentimiento que domina retrospectivamente es la nostalgia: «sí, la nostalgia de aquellos que fuimos y que un día inventaron esta habitación oscura» (*ibid.*).

Pero la felicidad dura poco. Todos entran en la vida activa y «el sistema»: se convierten pronto en consumidores. La vanidad de la sociedad hiperconsumista se encuentra estigmatizada en el texto por el recurso frecuente a la acumulación lexical paratáctica, recordando *La fea burguesía*, de Miguel Espinosa, autor admirado por Rosa, como por ejemplo en las páginas 48 a 50: «miles de informes redactados, códigos programados, artículos traducidos, copas servidas, ventas conseguidas, planos dibujados, mercancías desplazadas, cabellos cortados, llamadas atendidas, contratos firmados, presupuestos aprobados, casas reformadas [...]» (p. 48-49). Pasamos claramente del ámbito profesional, comercial, al ámbito personal, ostensiblemente conformista (cabellos cortados, casas reformadas). En esta sociedad, la realidad es un simulacro permanente: las parejas fingen amarse, los padres fingen divertirse con los hijos, los empleados fingen llevarse bien con el jefe, las mujeres esconden a sus allegados el acoso del que son víctimas, etc. Los personajes evocan su vida hablando de «comedia de situación» o de «telecomedia», en la que cada uno ha aceptado «el personaje que le había tocado en el reparto» (p. 51). Finalmente, la habitación oscura se transforma en un juego que «dejó de tener gracia» (p. 73).

En esta novela, todo el edificio narrativo descansa en la metáfora de la cámara oscura del aparato fotográfico²⁶, un sistema que permite la *revelación* de la imagen mediante un proceso óptico de *inversión*. En este sentido, la habitación oscura sería el espacio en que los individuos adoptan un comportamiento opuesto al que tienen fuera; y como lo que está fuera no es sino un simulacro, la habitación oscura se convertiría en el espacio en que se revelaría su verdadera personalidad. La habitación oscura permitiría ver, paradójicamente, lo que se disimula detrás de lo simulado, es decir la verdad. Sin embargo, este silogismo se desmorona ante la realidad que, al igual que la luz,

²⁶La referencia a la fotografía puede resultar sorprendente, pero no lo es si se toma en cuenta que fue la invención de la fotografía (y por consiguiente del cine) lo que le inspiró a Walter Benjamin su célebre reflexión sobre la reproducibilidad de la obra de arte como síntoma de la crisis de la modernidad y señal de la entrada en una nueva era: la posmodernidad.

logra insinuarse progresivamente dentro de la habitación oscura, revelando el engaño. A través de un proceso de teatralización del discurso inspirado en Brecht (ver el brillante artículo de Geneviève Champeau al respecto²⁷), Rosa ofrece una visión engañosa de la realidad destinada a desengañar al lector al mismo tiempo que le abre los ojos, al igual que la fotografía pretende ofrecer una visión objetiva de la realidad e intenta hacerle olvidar al espectador que resulta de una mirada, una manera de ver, de encuadrar, de enfocar.... La fotografía es un dispositivo visual y por consiguiente, en términos de Foucault²⁸, un dispositivo de poder. No es la habitación oscura lo que revela la realidad sino quien ve por el ojo de su cerradura.

De este modo, Rosa le confiere a la actividad sexual en la habitación oscura un sentido inesperado. Al principio, como ya hemos dicho, es todo excitación y placer. Pero pronto, la habitación oscura se convierte en un exutorio frente a las dificultades de la vida cotidiana (primeras responsabilidades profesionales, personales, etc.) y la actividad sexual se caracteriza entonces por una «furia» que poco tiene que ver con la excitación y el placer del principio; los miembros del grupo se lanzan a una batalla hasta perder el control de su propio cuerpo: «una mezcla de todos los cuerpos en uno solo monstruoso que se masturbaba con varios brazos y se lamía a sí mismo, un solo cuerpo extenso y tentacular que desplazaba todos sus brazos y piernas arrastrándose como un insecto gigante hacia el fondo de la habitación y al llegar a la pared rebotaba para recorrer el suelo hasta el otro extremo en un rodar de huesos encajados» (p. 29). La imagen del insecto gigante y trepador (que recuerda las películas de Miyazaki) revela una imagen degradada del cuerpo. Su monstruosidad no es sino la metáfora de un cuerpo social mutante bajo los efectos del capitalismo y del hiperconsumismo. En este conjunto deforme, el individuo se encuentra alienado a una fuerza que no puede controlar en absoluto. La furia sexual se convierte en una metáfora original de la sociedad capitalista, definida como una sociedad de control, arrojando una luz cruda sobre la íntima crisis de identidad del sujeto posmoderno.

Progresivamente, la habitación oscura pasa de ser una utopía a un simulacro de utopía. Los miembros del grupo satisfacen allí pulsiones sexuales y la oscuridad les da la posibilidad de una total des-implicación afectiva, cuando no sentimental, des-implicación característica del sujeto posmoderno²⁹. No hay ningún tipo de esfuerzo, de búsqueda del otro, de conocimiento del otro, de construcción del deseo del otro; no hay «reconocimiento», en el sentido de Judith Butler³⁰, del otro. De ahí la ausencia total de lirismo en las descripciones de las relaciones sexuales: «Follaban ansiosos, las fibras sintéticas de su ropa deportiva chirriaban en el roce» (p. 56). Como en cualquier heterotopía sexual, como el puticlub, o la *back-room*, la habitación oscura se convierte en el lugar donde la excepción confirma la regla –burguesa–: allí encuentran un paradero los adúlteros, los homosexuales reprimidos etc. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con la prostitución o la pornografía, no hay transacción financiera aquí: el sexo es gratis. Pero ello no impide que los usuarios adopten un comportamiento consumista, sino más bien al contrario: acuden con frecuencia a la habitación oscura precisamente porque no pesa en ellos la cuestión del dinero. Además, el hecho de «follar» con conocidos, aunque vueltos irreconocibles por la oscuridad, limita el riesgo puramente sanitario (VIH, enfermedades venéreas, riesgo de embarazo, etc.): el sexo es «safe», casi

27Geneviève Champeau, «Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa», *Pasavento*, nº 1, Vol. II, p. 11-32, disponible en: <http://www.pasavento.com/numero_actual.html>

28Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard, 1975.

29Como señala Marc Gontard: «[...] la pornographie, comme pratique excessive, a mis en évidence une nouvelle atomisation du sujet en déconnectant la recherche du plaisir de la contrainte sentimentale» (*Ecrire la crise, op. cit.*, p. 65).

30Judith Butler, citada por Eva Illouz en *Les sentiments du capitalisme*, Paris: Seuil, 2006, p. 76.

profiláctico. En este sentido, la habitación oscura corresponde a una forma de *pornotopía*, en sentido de Preciado³¹. Un sexo racionalizado hasta cierto punto, «sin consecuencias».

Hasta se puede decir que la habitación oscura se convierte en una anti-utopía: un lugar ya no de placer sino de sufrimiento, un sufrimiento no erotizado, sin dimensión sadiana. Un día, uno de los miembros del grupo acude a la habitación oscura con intenciones claramente sexuales; encuentra allí un cuerpo, aparentemente disponible, bastante dócil e incluso algo pasivo, hasta que se da cuenta, en el momento de besarlo en la boca que el otro está inconsciente, tras una tentativa de suicidio; el descubrimiento va acompañado de una frustración sexual, pero sobre todo de un asco físico difícilmente superable:

Sin apartar la mano de su entrepierna, te agachaste buscando su cara, mordiste su barbilla y después su boca, primero los labios, después metiste la lengua y entonces reconociste un sabor agrio, repugnante. Espantado, sacaste la mano de su vulva y, desequilibrado, la apoyaste en el suelo, sobre un charco caliente y viscoso [...]. Te subiste el pantalón, sin perder la erección. (p. 125)

La proximidad entre el vómito (el charco) y el pene en erección, así como su posible confusión con los flujos corporales emitidos durante este breve pero intenso encuentro acentúan la des-erotización del cuerpo. Otro día, es María, la peluquera, quien tiene que enfrentarse con un cliente que la persigue y logra entrar en el local: el hombre, borracho, intenta violarla. Aunque no consigue penetrarla y acaba por irse maldiciendo su mala suerte, María se siente destrozada: «se descompuso como si hubiese perdido una pieza que sostenía todo el mecanismo y que en su ausencia le descolgaba brazos, pecho, cabeza, piernas, orejas, dientes, y así quedó: esparcida por el suelo de la habitación, pulverizada en pedazos cada vez más pequeños, hasta ser solo arenilla, polvo, nada» (p. 202). La imagen de la muerte está muy presente aquí (gradación descendente en «arenilla, polvo, nada», «pulverizada» que remite a su vez a «polvo», de nuevo) y recuerda este otro fragmento, citado precedentemente, a propósito de la «furia» sexual que animaba a los miembros del grupo y los transformaba en un insecto monstruoso. Los dos fragmentos parecen responderse: del cuerpo de «huesos encajados» al cuerpo «descolgado», «esparcido», «pulverizado»...

Por fin, colmo de la subversión del placer sexual, una de las usuarias, llamada Sonia, está convencida de que la habitación oscura ha sido invadida por unas ratas que se cuelan por todas partes, incluso por las partes más íntimas del cuerpo:

En su pesadilla consciente recuperaba momentos anteriores en los que alguien le había rozado, cuando estaba sola en el rincón o cuando participaba del tumulto de los sábados, y ahora lo veía claro: no había sido una mano fugaz, ni un pie que choca al avanzar, sino una rata. Siempre habían estado allí, mientras follábamos se paseaban entre los cuerpos, bajo las piernas dobladas, sobre los brazos estirados, subían por espaldas y pechos y confundíamos sus patas con dedos juguetones, husmeaban nuestros sexos, pasaban sus lenguas rasposas por las cavidades de quienes, arrebatados por el placer, no notábamos su presencia. (p. 225)

Sonia es víctima de fantasmas sexuales repelentes, que significan a la vez la decadencia de su *libido sentiendi* y el nacimiento de un sentimiento de miedo y de culpabilidad. El símbolo de la rata remite tanto a una forma de alienación como a la contaminación del sueño libidinal por una realidad sórdida. A través de la rata, se perfila el «otro», el responsable del sentimiento de inseguridad en las sociedades del control: el violador, el extranjero, el sin domicilio fijo... Más allá del sufrimiento, se observa de nuevo cómo la *libido sentiendi* es un arma poderosa.

31«Ce qui caractérise une pornotopie est sa capacité d'établir des rapports singuliers entre espace, sexualité, plaisir et technologie (audiovisuelle, biochimique, etc.) en altérant les conventions sexuelles des genres tout en produisant la subjectivité sexuelle comme un dérivé de ces opérations spatiales» (*op. cit.*, p. 118-119).

Como señala Bernard Stiegler³², la manipulación del individuo ya no se hace mediante la fuerza o el miedo como en los regímenes totalitarios, sino a través de una captación de los afectos, facilitada por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (la televisión, el cine, internet) y regida por las reglas del marketing.

En conclusión, la habitación oscura es la mayor de las estafas: pasa de ser un «refugio» (p. 82, p. 113) a ser un «escondite» (p. 135) y, finalmente, una «trampa» (p. 248). No es un espacio de libertinaje posmoderno, sino otra perversión más del capitalismo, un capitalismo que evoluciona hacia una forma *fármaco-pornográfica* (en sentido de Preciado³³); es un lugar de *miseria simbólica* en el sentido de Stiegler, donde no hay espacio para la *philia*³⁴.

La trampa de la intimidad

A lo largo de los años, y frente a la crisis, los usuarios de la habitación oscura aceptan prestar su local a Silvia, una ex compañera, y a sus amigos hacktivistas; bajo la influencia de Silvia, que tiene «mucho labia», y les reprocha a todos su pasividad e hipocresía, se van implicando cada vez más en la militancia anticapitalista. Los compañeros de Silvia son hackers, cuyo objetivo es piratear los sistemas informáticos de los bancos y los centros del poder financiero. Tras aprender sus métodos, el grupo decide deshacerse del acosador/violador de María introduciendo en su computadora personal contenidos tóxicos (películas porno, pederastas, etc.) antes de denunciarlo a la policía. La táctica se extiende luego a los «pudding» responsables de los despidos abusivos de varios de los miembros del grupo, haciendo que se confundan definitivamente la acción política liderada por Silvia y la vida de los miembros de la habitación oscura; es así como Jesús y Pablo montan una trampa a sus jefes –o ex jefes– al usar contra ellos el sistema de videovigilancia que emplean en sus propias empresas: piratean sus ordenadores personales para espiarlos, y les amenazan luego con difundir el video supuestamente comprometedor en internet. La violación de la intimidad aparece claramente como un arma: «la ley permitía que las empresas vigilasen a los trabajadores, que los vigilasen, pero no permitía lo contrario: que los trabajadores se asomasen por el mismo agujero para mirar al otro lado. Eso es lo que estaban haciendo ahora Jesús, ella y el resto de su grupo: darles a probar de su propia medicina» (p. 177). Vemos de nuevo como libido *sentiendi* y libido *dominandi* se encuentran asociadas, bajo el imperio de las tecnologías de la información y la comunicación, como en una verdadera *pornotopía*³⁵. Sin embargo, ahora el espacio carece de límites y aquí está el peligro: porque los videos grabados, descritos en la serie de capítulos interpolados titulados «Rec» (del inglés *record*), no revelan nada o casi. Pero la mera posibilidad de que la intimidad de esas personas se pueda vulnerar basta para que la policía detenga a los miembros del grupo y desmantele la habitación oscura.

Quizás sea el momento de abordar la cuestión de la narración en la novela, como en *Karnaval*, porque es la voz narrativa, en su complejidad, lo que mejor traduce el «control» de los personajes. En *La habitación oscura*, la

32Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, Paris: Flammarion, 2012.

33Beatriz Preciado, *op. cit.*, p. 10, p. 111.

34«L'immense majorité de la société vit dans des zones esthétiquement sinistrées où l'on ne peut pas vivre et s'aimer parce qu'on y est esthétiquement aliéné» (*De la misère symbolique*, *op. cit.*, p. 17), o también: «La politique est l'art de garantir une unité de la cité dans son désir d'avenir commun. L'être-ensemble est celui d'un ensemble sensible. Une communauté politique est donc la communauté d'un sentir. Si l'on n'est pas capable d'aimer ensemble les choses (paysages, villes, objets, œuvres, langues, etc.), on ne peut pas s'aimer. Tel est le sens de la *philia* chez Aristote. S'aimer, c'est aimer ensemble les choses autres que soi» (*op. cit.*, p. 14).

35De hecho, puede señalarse que en el momento preciso en que Pablo entra en acción, siente en el bolsillo del pantalón la «quemadura» del *pendrive* (p. 229): cómo no ver en esta clave USB un sustituto del *pene*...

trama consiste en un discurso en forma de larga analepsis, en que los miembros del grupo se reúnen un día, un jueves precisamente (día de crisis si los hay), para celebrar con cierta solemnidad el final de la habitación oscura, y con ella una etapa de su vida: «[...] hoy el tiempo se pliega sobre sí mismo, un folio doblado en dos mitades para que principio y fin se superpongan, para que este último día coincida con aquella primera tarde en que también estábamos aquí todos como hoy: sentados en círculo y callados, en aquella ocasión dando la bienvenida a la habitación oscura con la misma devoción con que hoy la despedimos» (p. 11).

A lo largo de este discurso de clausura, evocan anécdotas relacionadas con la habitación oscura a la vez que tejen poco a poco la historia del lugar, desde su creación hasta su desmantelamiento por la policía. Sin embargo, la narración de su experiencia resulta muy ambigua. No se trata de una recopilación de testimonios individuales, sino de un relato colectivo, en primera persona del plural, de modo que nadie habla en particular: «Quién propuso construir una habitación oscura. Qué más da, cualquiera de nosotros, todos» (p. 26). Como si los miembros se disolvieran en el grupo (con algunas contradicciones de género a veces, que contribuyen a reforzar la impresión de cohesión del grupo³⁶). Pero esta solidaridad es de fachada.

¿A quién se dirige esta voz colectiva? Curiosamente, se dirige a una segunda persona del singular, desde el principio, y hasta el final: «No te quedes ahí» (p. 9). Ese «tú» es uno de los miembros del grupo que parece no atreverse a entrar en la habitación oscura el día de la celebración. Lo identificamos progresivamente con Pablo, el ex banquero, quien se encargó de tenderles una trampa a sus ex jefes, pero también quien es responsable de la detención del grupo:

En el último momento, mientras oyes con claridad los pasos en la escalera, el crujir de los peldaños, te entra la duda: por qué estás tan convencido de que estamos todos aquí. En qué te basas para suponernos sentados en círculo, en espera de lo que está a punto de ocurrir. Lo crees por el mismo razonamiento por el que has pensado que no eras el único en levantar la mano, que otros también habríamos hecho esa llamada o enviado ese correo. (p. 248)

El texto es bastante ambiguo: la llamada o el envío de correo puede remitir a la ejecución de la amenaza a los pudientes (se llamó a uno de ellos para chantajearle o, peor, se llamó a la prensa, a la televisión para hacer público el video), a no ser que remita a una denuncia (se llamó a la policía, con el motivo de que el «juego» iba demasiado lejos, con el pretexto de que había demasiado que perder)... En todo caso, ese tú es considerado como un traidor. El relato puede ser dos cosas distintas: o se trata de un monólogo interior de Pablo, quien es capaz de hablarse a sí mismo en segunda persona del singular (el desdoblamiento de la voz de la conciencia) y en primera persona del plural (esto suena ya más raro), o bien se trata de un ajuste de cuentas del grupo con el traidor. El discurso de clausura no tendría otra razón de ser que la identificación del traidor.

De hecho, este relato colectivo se convierte rápidamente en el relato indirecto de la experiencia de tal o cual miembro del grupo (p. 53: «Por ejemplo, María y Raúl, que entonces eran pareja aunque hoy habrán llegado por separado y solo el azar puede haberlos sentado juntos»), e incluso de Pablo, el traidor: «Pablo acababa de entrar, no llevaría ni cinco minutos sentado en un lateral cuando sintió el pinchazo» (p. 87). En esta ocasión, el narrador colectivo se convierte en un narrador omnisciente, capaz de referir los pensamientos más íntimos de los personajes (p. 88: «Su cerebro le devolvió a Jesús, como si estuviese ahí esperándole varios años después de sus encuentros en el sofá del rincón»), una docena a lo largo de la historia (María y Raúl, Sergio y Olga, Susana y Víctor, Pablo y Jesús, Andrés, María, Sonia, Eva y Silvia). La narración omnisciente permite conocer en profundidad a cada uno de los miembros del grupo, dentro como fuera de la habitación oscura (ver por ejemplo p. 225: «El miedo y el asco le

³⁶Ver p. 58: «Al principio, en la habitación oscura, los hombres nos rehuíamos [...]. Las mujeres éramos menos prejuiciosas».

impidieron seguir viniendo, aunque tampoco le abandonaban en casa, donde ahora dormía con una luz encendida»). El narrador es, pues, una entidad paradójica, porque colectiva, de control y de poder. Lo cual viene reforzado por la aparición única y puntual de un «yo» (p. 127). La hipótesis del ajuste de cuentas con el traidor parece confirmarse.

Sin embargo, si el narrador se dirige al traidor, ¿por qué informarle de lo que hizo tal o cual miembro del grupo, incluso él mismo? La voz narrativa ajustaría sus cuentas y se justificaría a la vez. El «nosotros», antes identificado como la expresión de una voz colectiva acusadora, parece ser ahora una máscara detrás de la que esconderse y el relato de las experiencias individuales de tal o cual miembro del grupo parece situarse en una tenue frontera entre información, justificación y delación. Asistimos pues a un constante rebote de la palabra en las paredes de la habitación oscura, como si nadie quisiera tomarse la responsabilidad de este discurso de clausura, como si todos quisieran *cargarle el muerto al vecino*. Dado el cariz policial que toma la intriga, lo que se leía al principio como un discurso de clausura, con tonalidad nostálgica, se convierte en un alegato, en que el grupo se defiende frente al traidor ante una entidad que bien podría encarnar una forma de autoridad (policía, juez).

De nuevo, el narrador, como en *El país del miedo* y *La mano invisible*, aparece como una entidad ambigua, que ejerce sin mostrarlo un poder absoluto sobre los personajes. La habitación oscura, ilusión del placer y trampa de la intimidad, aparece más que nunca como un dispositivo de control: otra manifestación literaria del panóptico foucauldiano, objeto de *La mano invisible*.

La visión del porvenir en *La habitación oscura* es aún más oscura, valga la redundancia, que en *Karnaval*, aunque no por ello más inquietante. Para Rosa, no existe ninguna puerta de salida para el ciudadano de a pie, anónimo e invisible, hasta cierto punto invisible³⁷, porque como en la novela de George Orwell, *1984*, «nos están observando». La sexualidad y, más profundamente, la intimidad se convierten en un instrumento de control y poder. Dentro de este contexto, la libertad del individuo parece seriamente mermada y la crisis de la identidad, simbolizada por la decadencia de la *libido sentiendi* a favor de la *libido dominandi* no sería sino la consecuencia de un poder totalitario mundial, sin nombre, sin rostro, escondido detrás de la mascarada carnavalesca del capitalismo neoliberal y sus avatares.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris: Galilée, 1980, 169 p.

CHAMPEAU, Geneviève, «Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa», *Pasavento*, nº 1, Vol. II, p. 11-32, disponible en: <http://www.pasavento.com/numero_actual.html>

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Afterpop. La estética de la implosión mediática*, Barcelona: Anagrama, 2010, 300 p.

FERRÉ, Juan Francisco & ORTEGA, Julio, *Mutantes*, Córdoba: Berenice, 2007, 310 p.

FERRÉ, Juan Francisco, *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad*, Córdoba: e.d.a, 2011, 348 p.

_____, *Karnaval*, Barcelona: Anagrama, 2013, 529 p.

FLORENCHIE, Amélie, «El realismo full-HD de Juan Francisco Ferré», *Pasavento*, Vol. I, nº 2, verano de 2013, disponible en <http://www.pasavento.com/pdf/n2_florenchie.pdf>

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, I, La volonté de savoir*, Paris: Gallimard, 1976, 211 p.

37Aquí hacemos una diferencia entre los invisibles «voluntarios», es decir, los poderosos que viven «escondidos» porque así lo han decidido (como por ejemplo el magnate mejicano David Martínez Guzmán, del que es casi imposible encontrar fotos en internet) y los invisibles «a pesar suyo», de los que habla por ejemplo el filósofo francés Guillaume Le Blanc (*L'invisibilité sociale*, Paris: PUF, 2009), es decir los vulnerables, los vulnerados por la crisis.

- _____, *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard, 1975, 360 p.
- GONTARD, Marc, *Ecrire la crise*, Rennes: PUR, 2013, 148 p.
- ILLOUZ, Eva, *Les sentiments du capitalisme*, Paris: Seuil, 2006, 201 p.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: NC, Duke University Press, 1991, 608 p.
- LE BLANC, Guillaume, *L'invisibilité sociale*, Paris: PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2009, 197 p.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris: Minuit, 1979, 109 p.
- _____, *Economie libidinale*, Paris: Minuit, 1974, 314 p.
- _____, *Les dispositifs pulsionnels*, Paris: Galilée, 1994 [1979], 307 p.
- NAVAJAS, Gonzalo, «La para-doxa (pos)moderna. El paradigma de una estética anticanónica», in: Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Tigre, hors-série, 1996, p. 23-32.
- _____, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona: EUB, 1996, 191 p.
- PRECIADO, Beatriz, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris: Flammarion, 2011, 241 p.
- ROSA, Isaac, «La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores», in: Amélie Florenchie & Isabelle Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 27-34.
- ROSA, Isaac, *La habitación oscura*, Barcelona: Seix Barral, 2013, 256 p.
- STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique*, Paris: Flammarion, 2012, 404 p.
- VALENCIA, Roberto, *Binomios. Conversaciones sobre ideas en crisis en la creación contemporánea*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (2014-en preparación).