

UC Riverside

UC Riverside Electronic Theses and Dissertations

Title

Mutatis Mutandi: Spanish Literature of the New 21st Century

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7sp5h42q>

Author

Saum-Pascual, Alexandra --

Publication Date

2012

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
RIVERSIDE

Mutatis Mutandi:
Spanish Literature of the New 21st Century

Mutatis Mutandi:
Literatura española del nuevo siglo XXI

A Dissertation submitted in partial satisfaction
of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Spanish

by

Alexandra Saum Pascual

June 2012

Dissertation Committee:

Dr. David K. Herzberger
Dr. Raymond L. Williams
Dr. Marta Hernández

Copyright by
Alexandra Saum Pascual
2012

The Dissertation of Alexandra Saum Pascual is approved:

Committee Chairperson

University of California, Riverside

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to acknowledge my gratitude to all the professors in the Hispanic Studies Department who helped and supported me during these past few Ph.D years. I especially want to thank my advisor, Dr. David Herzberger, for his never ending patience, strong support, thoughtful insight and, over all, encouraging sense of humor.

Also, I'd like to send a huge thanks to Dr. Freya Schiwy for believing in me, teaching me new ways of thinking, and encouraging me to always do my absolute best. I also owe a debt of gratitude to Dr. Raymond Williams and Dr. Marta Hernández for graciously offering their time to serve on my dissertation committee.

Finally, I want to thank my family and friends for their encouragement during this long process. To my wonderful parents, I thank you for being the most outstanding source of wireless support and eternal love from afar. Jen Borton, I thank you for being the most understanding housemate any crazy academic could ever have; your patience, encouragement, laughs, and silences helped me get through the toughest times. To all my Riverside, Delaware, Madrid and Granada friends, I thank you for all

the love and beer that helped me get through these past few years. A last thank you goes to Laura Green for rushing to my house and helping me defeat evil word processors. I could not have done it with out you. *Mil gracias.*

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Mutatis Mutandi:
Spanish Literature of the New 21st Century

by

Alexandra Saum-Pascual

Doctor of Philosophy, Graduate Program in Spanish
University of California, Riverside, June 2012
Dr. David K. Herzberger, Chairperson

Mutatis Mutandi: Spanish Literature of the New 21st Century, focuses on how the new hybrid prose and poetry created by the so called “Generación Mutante”—or Generación Nocilla—is able to question the purpose and nature of art in the current context of information technology. Chapter 1 deals with the writing of Vicente Luis Mora. I argue here that his written representation of other media within the general tradition of the “book” brings to the fore the technological mediation present in today’s artistic creation. Grammatical and orthographical subversions in Mora’s poetry projects aim to alter our habitual reading practices and force the reader to take an active role as interpreter and constructor of meaning. Chapter 2 elaborates on the idea of technological representation and its subversion in the marketplace through the experimental

literary work of Agustín Fernández Mallo. I claim that his *poesía postpoética* challenges established uses of everyday objects and questions their artistic essence. My final chapter explores the use of new hybrid narrative methods in the work of Jorge Carrión. Carrión's use of Google as a narratological structure in charge of organizing information, reflects on new reading practices intrinsic to the current way of online reading, updating traditional genres such as the *récit de voyage*.

These authors' mash-up techniques and their juxtaposition of alien materials accessible through the Web call our attention to new ways of production where art is based on the manipulation of products understood as creation. The possibility of talking about this group of writers as a new Spanish generation is challenged by their relation with this network of universal collaboration. I argue that, although these writers all benefit from the changes in access, manipulation and generation of information within a global system, a shared historical and social background, together with a change in their operational systems within the conventional literary panorama, allows us to establish them as a representative

sample of a new wave of Spanish writers whose production will grant us an understanding of today's tensions between the Spanish individual -writer- and an all encompassing network of information technologies.

Table of Contents

Introduction

- Bienvenidos a la época ¿mutante?.....1
- *Mutatis Mutandi*: o el origen de la fascinación digital..23
- El cambio que se implica: Y dale que dale con la crisis filosófica del siglo XX.....49

Chapter 1

La Red de papel. Expresiones conceptuales y concretas en la obra de Vicente Luis Mora.....66

- Fenómenos globales: Cuando el situacionismo europeo, el "conceptual writing" norteamericano y la poesía concreta brasileña convergen.....70
- Manifestaciones "conceptuales" y "concretas" en la poética de *Construcción*.....83
- Crisis sobre la función del arte: Remediación y materialidad digitales en la novela de papel *Circular 07. Las afueras*.....113

Chapter 2

Mil macetas. Expresiones situacionistas y rizomáticas en el proyecto *Nocilla* de Agustín Fernández Mallo.....152

- Repensando el situacionismo de los 70: Détournement y vagabundeo en la obra de Agustín Fernández Mallo.....155
- Nuevo urbanismo utilitario: de la basura, a la casa, al mundo, a la Red.....177
- Mil macetas: las raíces rizomáticas del universo Nocilla.....190
- De la letra a la imagen: literatura transmediática.....206
- El mapa del proyecto Nocilla: la identidad como piedra de toque.....231
- Toda la realidad es ficción y toda la ficción es realidad: la metafísica de la Nocilla.....243
- Extensa Nota Final sobre AFM: *El hacedor (de Borges), Remake*.....277

Chapter 3

- Nos sobra el espacio. Alternativas narrativas en los viajes de Jorge Carrión.....292**
- Ensayo en movimiento: Literatura hecha viaje.....292
- La nueva narrativa boleana: La imagen como narrativa en *Crónica de viaje y GR-83*.....307
- Búsqueda personal, memoria colectiva y digital.....341

• Cuando el narrador y el autor coinciden: Del <i>récit de voyage</i> a la autobiografía.....	355
Conclusion.....	376
• De la GenX a la GenM(utante).....	376
• Teoriafila: la creación de un espacio teórico propio.....	384
• Vanguardias 2.0.....	392
• La nueva cosmovisión del siglo XXI.....	401
Works Cited.....	409
List of Figures.....	xi

List of Figures

Figure 1

La novela se vuelve gráfica. *Nocilla Lab*. Agustín Fernández Mallo.....217

Figure 2

Ejemplo de página de la novela gráfica. *Nocilla Experience*. Pere Joan.....220

Figure 3

Cartografía del Universo Nocilla. *Nocilla Dream*. Agustín Fernández Mallo.....223

Figure 4

Portada. *Crónica de viaje*. Jorge Carrión.....314

Figure 5

Remediación de Google al papel. *Crónica de viaje*. Jorge Carrión.....318

Figure 6

Página 32, yuxtaposición. *GR-83*. Jorge Carrión.....331

Mutatis mutandi: Literatura española del nuevo siglo XXI

“La vida no es una novela, es una lista de la compra”

Agustín Fernández Mallo. *Postpoesía*.

Hacia un nuevo paradigma

Bienvenidos a la época ¿mutante?

La publicación en 2006 de *Nocilla Dream* del coruñés Agustín Fernández Mallo supuso un giro inusitado en la literatura española contemporánea. La pequeña editorial catalana Candaya veía como la apuesta novelística experimental de este relativamente desconocido poeta se convertía en nuevo hito cultural *underground* y consagraba a su autor como nuevo profeta generacional de un movimiento literario que desafiaría las leyes estéticas de la narrativa convencional española. Desde aquel momento, su expansión artística fue rápida y atrajo hasta su núcleo creativo la obra de escritores noveles ávidos de experimentación literaria.

Pocos años antes, en 2003, el crítico y escritor Juan Francisco Ferré había intentado la catalogación de esta

nueva literatura que él aventuraba como "mutante," refiriéndose a la creación de un nuevo grupo de jóvenes narradores españoles de escurridiza catalogación a los que definía como seguidores del Avant-Pop norteamericano (David Foster Wallace, Robert Coover, Mark Danielewski), parte de un movimiento multidisciplinar más amplio que abarcaría la obra de diseñadores, artistas plásticos, músicos y DJs fuertemente influenciados por la cultura popular, la implosión mediática y la televisión.¹ Sin embargo, la generalización mediática del movimiento tardaría unos años más y sería Nuria Azancot, crítica literaria de *El Cultural*, la que en un artículo publicado el 19 de julio de 2007 hablase por primera vez de la "generación Nocilla"

¹ La influencia de los medios populares de masas en la expresión del Avant-Pop norteamericano causó que se lo considerara, en un primer momento, como un *spin off* del Pop Art clásico. Sin embargo, el Avant-Pop se desmarca de la mera reproducción de elementos populares que vemos en la obra pop tradicional: "[B]oth the Avant-Pop and the Pop Art movements share a focus on popular culture and media technologies as a source of artistic inspiration, supplanting classical references (art, painting, music, literature) for consumer products, advertising jingles, and material stemming from television shows, movies, music, and other mass media. The difference between the two concepts lies in Pop Art's faithful duplication of popular elements, which leave materials untransformed. Avant-Pop's goal, rather, is to create multimedia representations in print that speak to our current relationship to the multimedia manipulating potential of media technologies and their changing relation to reading and production" (Henseler *Spanish* 69). El objetivo de crear representaciones multimedia que cuestionen la relación entre el consumidor y las tecnologías que lo rodean, será una de las características principales que este grupo mutante español compartirá con el Avant-Pop norteamericano.

como un grupo de escritores que "(n)acidos a partir de 1970. Bloggers. Hibridan los géneros literarios" (Azancot 2007). Según Azancot, esta generación comienza a hacerse visible a partir de la irrupción a comienzos del 2000 de un grupo nuevo de narradores y poetas que "puso sobre la mesa un impulso generacional —el de los nacidos en los 70 que no ven la lengua literaria como una herramienta, sino como un problema— que ponía de manifiesto que el modo de narrar en el siglo XXI no podía ser ya el mismo que el del siglo recién caducado" (Jorge Carrión en Azancot 2007).²

La crítica sobre este nuevo "impulso generacional" es cambiante y contradictoria. Como todo fenómeno contemporáneo, diferentes opiniones se generan en el mismo

² Aunque, evidentemente, esta concepción de la palabra como problema fue precisamente lo que ya habían encontrado muchos novelistas españoles de los 60 como Martín Santos, los hermanos Goytisolo o Juan Benet. De hecho, ambos movimientos generacionales surgen como respuesta ante una combinación de factores sociales y literarios que obligan a sus miembros a cambiar el paradigma narrativo de la época. Paradigma, en ambos momentos históricos, convencionalmente realista en su mayor parte. Como explicaré más adelante, la censura literaria imperante en España durante las décadas de 1940 y 1950, contribuyó a la aparición de obras experimentales durante los años 60, estableciendo lo que se conoce como "nueva narrativa" o "nueva novela" española cuyo ciclo comenzaría con *Tiempo de Silencio* (1962) de Luis Martín Santos y continuaría con la novelística de Juan Goytisolo o Juan Benet. Lo que estas obras tienen en común con el momento presente de experimentación es "a search for new non-mimetic forms, in itself an implicit recognition that ... stark realism ... was no longer adequate for a new, more complicated world in which ideologies were no longer black and white" (Longhurst in Henseler *Spanish* 34).

instante en el que una servidora trata de resumir ciertas características comunes que estableciesen una generación. No obstante, la producción tanto crítica como fictiva relacionada con la *Nocilla* es por definición maleable y expansible como la misma merienda de chocolate sugiere. Los escritores parte de esta nueva vertiente se definen, particularmente, por presentar una nueva conciencia tecnológica que toma un posicionamiento crítico muy activo, haciendo incluso más inestable el deseo de definición que todo buen académico desea y, mientras tratamos de establecer ciertas certezas fijas con el presente estudio, estoy segura de que algo contradictorio se está cocinando en la blogesfera. Así mismo, hay datos impepinables.

Los miembros de la "generación *Nocilla*," o "mutante," nacen en torno a 1970, y se caracterizan, como toda buena vanguardia creativa, por un cierto inconformismo frente al mundo literario convencional.³ Inconformismo a veces

³ "Although the *Mutantes* authors were born within the range of years associated with the Generation X demographic, most would emphatically reject being labeled a "Generation X'er" (Henseler *Spanish* 150) Este rechazo al calificativo de Generación X, explica Henseler "indicates two things: the degree to which Generation X is tied to early-to-mid 1990s stereotypes centered on nihilism; hedonism; negativity; flat colloquial language; and themes of sex, drugs, and rock and roll" (Henseler *Spanish* 150) y a el deseo de crear una nueva identidad nacida de su autonomía frente a cualquier grupo previo.

violento que busca, ante todo, separarse de la definición “pop” con la que han sido comparados por utilizar cierta referencialidad hacia la cultura popular, aunque, como asegura Eloy Fernández Porta, haciéndolo de un modo violentamente diferente: “Yo sólo soy un puto intelectual europeo que encontró la nueva vanguardia en la superación crítica del pop. Conozco bastante gente que piensa igual. Los verdaderos *poppys* son algunos de nuestros mayores, que creen estar en los bosques de Heidegger cuando de hecho habitan las praderas de Disney” (Fernández Porta en Azancot 2007). Tratar de ver en qué consiste esta superación crítica del pop es uno de los objetivos del presente análisis. Por ahora, que conste en acta el rechazo radical de estos “jóvenes” ante sus predecesores poperos inmediatos.⁴

⁴ El escritor Javier Calvo encuentra que la actitud de distanciamiento violento de los mutantes que los establecería como grupo *underground* no se debe a una posición de experimentación incomprendida, sino al rechazo tanto crítico como comercial que el movimiento experimentó en sus comienzos. “Calvo denies the weight of the group by indicating that their credentials are nothing more than a reaction to media and critical neglect, without any real aesthetic or critical arguments that would support a genuine change” (Moreno 87). Es más, según Vicente Moreno “Calvo’s harsh words try to deauthorize the literary value of these authors’ works in the sense that, according to him, their foundation— and value—is the opposition and reaction to a publishing market that does not represent them” (Moreno 88).

Pensar el panorama literario como un diagrama de líneas divergentes entre coetáneos y contemporáneos no es algo nuevo en la historia de la literatura y es común encontrar algún grupo de jóvenes reaccionarios que, rechazando la línea cultural imperante de una época, creen, con mayor o menor éxito, algo nuevo. No resulta extraño, por tanto, que la mayoría de estos escritores publiquen en editoriales minoritarias y elijan el blog como forma independiente y autárquica de expresión crítica.

Como referentes de esta generación expansiva entre la que podemos contar con más de una veintena de escritores a día de hoy, parecen sobresalir además de Agustín Fernández Mallo, autores como Vicente Luis Mora, Jorge Carrión y Eloy Fernández Porta. Tanto Mora como Fernández Porta o Carrión son académicos reconocidos en el campo de la literatura. Mora es en la actualidad Director del Centro del Instituto Cervantes en Marrakech (Marruecos) y Fernández Porta es profesor de Literatura e Historia del Cine en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, misma institución en la que Carrión imparte cursos de literatura contemporánea y escritura creativa. Christine Henseler explica que parte de lo que ella denomina "nomadismo estético" característico de

esta generación viene determinado por “the many professional and personal surfaces and spaces that contribute to their hybrid reconfiguration of narrative standards ... The Spanish Mutant Fictioneers are multifaceted and highly educated individuals whose professional backgrounds span multiple fields and contaminate each other in significant ways” (Henseler “Mutant”). Parte de esta “contaminación” viene facilitada por los medios de comunicación inmediata que facilitan tecnologías como el blog, donde germina una parte importante de la nueva crítica literaria. El blog “Diario de lecturas” de Mora es ganador del premio Revista de Letras al Mejor Blog Nacional de Crítica Literaria 2010, demostrando el creciente interés académico por la crítica digital española. En lo relacionado a la generación que nos trae entre manos –y a la que algunos le adscriben–, Mora publicó en 2007 un libro teórico, *La luz nueva*, donde analiza las singularidades de las nuevas tendencias narrativas españolas, y donde ofrece diferentes nombres para los escritores de este escurridizo grupo que oscilan entre los llamados “mutantes” –aquellos donde “el proceso de metamorfosis no ha sido completo y presentan aún rasgos

claros de su *pasado* o ascendencia modernista" (Mora Luz 31) – "pangeicos" –que "representa(n) el actual estado del mundo, indisociadas ya sus vertientes físicas o concretas y las digitales o abstractas, y al arte *pangeico* sería aquel que responde ya plenamente a este *nuevo ... estado de cosas*" (Mora Luz 72)– y una curiosa "blogalia" donde la deuda con el formato blog es evidente. Eloy Fernández Porta, por su parte, propone en *Afterpop* una definición alternativa para esta nueva "literatura de la implosión mediática" que explica el concepto de superación del pop en el hecho de que en la novela *afterpop* la "representación de la cultura de consumo se ha diversificado y concretado hasta tal punto que no puede postularse tal cosa, una *conciencia integrada pero culta* que juzgue y vehicule esos referentes" (Fernández Porta *Afterpop* 21) en contraposición a la propuesta de la novela pop anterior que supondría un *público masivo pero sagaz* al que dirigirse. En Estados Unidos, críticos como Christine Henseler parecen preferir la denominación de "mutantes":

"Mutantes" provides a more broad definition based on creative process, change and evolution, terms at the heart of this group's artistic expressions ... They are constantly changing hybrid embodiments of authors/critics/producers/performers/video artists/scientists/

poets/bloggers. They infect the printed word with Google maps, video games, reality television shows, and hypertexts. They transfer their words into media spaces, specializing in the art of zapping, mashing, sampling and remixing. (Henseler "Mutant")

¿Pero quiénes son estos escritores *afterpop*, *mutantes*, *pangeicos* o *blogálicos* que se asocian con la Nocilla y que están causando tanto problema de definición? Ahondando en la blogesfera literaria nos encontramos con Jorge Espigado, profesor de la Universidad de Pekín y colaborador de *Quimera* y el ya extinguido *Afterpost* –espacio joven de crítica literaria– que en un blog creado *ex profeso* para criticar el uso y abuso de la nominación *Nocilla*, "Generación Nocilla. La NO generación," recoge diferentes opiniones acerca de la posibilidad de hablar de generación y establece una tentativa lista de autores que añadir a la lista que Nuria Azancot proponía recogiendo a los escritores que coincidieron en el encuentro "Atlas. I Encuentro de Nuevos Narradores" celebrado en Sevilla del 26 al 28 de junio de 2007, donde autores del grupo se identificaron como una corriente en contra de "otros narradores tardomodernos" (Azancot 2007) –siendo "tardomodernos" también un calificativo de Vicente Luis

Mora para referirse a autores como Eduardo Lago, Enrique Vila-Matas, José María Merino y José Ángel González que presentan un espíritu revisor del proyecto moderno, participantes de lo que otros como Gonzalo Navajas, Peter Halley o Dan Cameron han llamado la "neo-modernidad." Azancot reconoce a Vicente Luis Mora (1970), Jorge Carrión (1976), Eloy Fernández-Porta (1974), Javier Fernández (1970), Milo Krmpotic (1974), Mario Cuenca Sandoval (1975), Lolita Bosch (1978), Javier Calvo (1973), Domenico Chiappe (1970), Gabi Martínez (1971), Álvaro Colomer (1973), Harkaitz Cano (1975), con Juan Francisco Ferre (1962), Germán Sierra (1960) y Fernández Mallo (1967) como hermanos mayores y tutelares.⁵ A esta lista, Espigado añade las propuestas que Vicente Luis Mora sugiere en *La luz nueva*: Diego Doncel (1964), Mercedes Cebrián (1971), Robert Juan-Cantavella (1976), Salvador Gutiérrez Solís (1968), y Manuel Vilas (1962); y un último propuesto por Fernández

⁵ El rechazo de la mayoría de estos escritores a pertenecer a la calificación de Azancot es, paradójicamente, lo que establece uno de los primeros vínculos entre el grupo. Como explica Vicente Moreno: "it is this article—written by a journalist and using profusely the term *Generación Nocilla*—that causes the authors themselves to speak out: on the one hand, in order to react against the label; on the other, in order to recognize each other and also recognize themselves as part of the field and express a joint opinion." (Moreno 82)

Porta: Vicente Muñoz Álvarez (1966) como miembros de la nueva generación.

Diferencias individuales aparte, todos estos escritores comparten un inevitable aire de familia que parece estar demarcado por un cambio social concreto dentro de un espacio y un tiempo delimitados. Nacidos alrededor de los 70, niños de la transición y adolescentes de la España europea, crecieron con la televisión y abrazaron la llegada del Internet en sus años de carrera universitaria como una lanzadera al mundo.⁶

Hablando del *afterpop*, Fernández Porta añade:

“escritores nacidos a mediados y finales de los setenta
“autores de *la era de la televisión que están influenciados*

⁶ Los escritores mutantes nacieron durante el periodo español conocido como “desarrollismo” (1960-1975) gracias al cual España comenzaba su incorporación a la sociedad moderna de consumo, durante los últimos años de la dictadura. “The social changes during this period were indeed striking, and they included a shift from a predominantly rural to an urban society, a per capita increase of nearly two and a half times, a lowering in the birth rate (from 5.0 children per family to 2.5 by 1975); a rise in the number of people calling themselves atheists (from 3 percent to 26 percent) an increase in those with an “indifferent” religious allegiance (especially those born after 1960), fewer working class individuals and a greater equality in income thanks in part to a better education system and a decrease in illiteracy, and finally, a series of advances in technology and communication. The ownership of a television went from 1 percent to 90 percent of households between 1960 and 1975, of refrigerators from 4 percent to 87 percent, of cars from 4 percent to 49 percent, of telephones from 12 percent to 44 percent, and of record players from 3 percent to 39 percent. Indicators show that by the beginning of the political transition, Spain had already transformed itself into a modern consumer society (Zaldivar in Henseler *Spanish* 11)

por las audiovisuales y que sólo serán considerados serios en la medida en que realicen algún gesto muy explícito de sumisión y reverencia a la cultura literaria oficial” (Fernández Porta 24).

Compartiendo la visión de que desde la modernidad el desarrollo tecnológico ha marcado —o quizás, acompañado— el ritmo de la evolución artística en muchos casos, críticos como Edmundo Paz-Soldán y Debra Castillo se esfuerzan en reflejar la importancia particular de la televisión y la radio como creadoras de un imaginario identitario para las distintas comunidades globales, especialmente relevante en el caso de individuos cuyo concepto del mundo viene de la mano de este cambio tecnológico. Este fenómeno nos llama la atención aquí por tratar un concepto como la “nación” y la “identidad” nacional que parece cuestionarse y entrar en crisis con la concepción de la globalización hace ya unas décadas hasta culminar en el momento en que narramos hoy en día, situación que con la globalización y su medio de expansión tecnológica, el Internet, parece encargarse de la homogeneización de singularidades identitarias haciendo más fácil el intercambio de ideas —y, obviamente, productos, he

ahí su capitalista origen. En el caso de América Latina

Paz-Soldán y Castillo explican:

Recent critics such as Beatriz Sarlo, J. Martín-Barbero, and Carlos Monsiváis agree that the first half of the twentieth century could be read as the history of the conquest of modernity (a marginal, belated modernity, but still unmistakably an advance into the modern) in which movies and the radio were the principal means for interpellating the great masses of people and forming what Benedict Anderson has famously called "imagined community." (Paz-Soldán y Castillo 4)

El proceso es similar y aplicable al caso de España donde el avance tecnológico, dentro sobre todo del régimen dictatorial franquista inmediato al proceso de la Transición donde nacieron nuestros escritores, mantuvo un desarrollo más en concordancia con América Latina que con la rápida evolución industrial europea de la época, marcando su impermeabilidad frente a la influencia extranjera, especialmente durante los primeros años de la posguerra hasta, claro está, el estallido de la Segunda Guerra Mundial. La radio con sus novelas y programas estatales y la televisión con sus cadenas nacionales funcionaron en un primer momento como lo que Louis Althusser denominaría "aparatos ideológicos estatales" y que Beatriz Sarlo reconoce como elementos de unidad

nacional: "Film in many countries and radio in virtually all countries gave the people of different regions and provinces their first taste of the nation" (Beatriz Sarlo en Paz-Soldán y Castillo 4).⁷

A través del arte y su apelación al sentimentalismo, novelas radiofónicas y culebrones llegan a actuar como un aparato estatal. En el caso de nuestra península este patrón se repite a lo largo de todo el espectro cultural y de manera radicalizada. En lo tocante a las letras, asumiendo el control de la industria editorial, el Instituto Nacional del Libro se instituye por decreto el 23 de mayo de 1939 y "como justificación, en su preámbulo se invoca el "carácter totalitario ... del Estado Español"- y se funda una Editora Nacional" (Soldevila 246). Igualmente, la Editora Nacional, controlada por la Falange, "además de

⁷ En 1969, escribiendo acerca del cine y la televisión, Louis Althusser escribía: "In order to advance the theory of the State it is indispensable to take into account not only the distinction between *State power* and *State apparatus*, but also another reality which is clearly on the side of the (repressive) State apparatus, but must not be confused with it. I shall call this reality by its concept: the *Ideological State Apparatuses*" (Althusser 16). Althusser explica que estos aparatos ideológicos que nos traen entre manos no deben de ser confundidos con aquellos otros que sirven para la represión, es decir que funcionan generalmente por medio de la violencia. Estos aparatos versan desde las instituciones religiosas hasta las educativas o legales, pasando por las políticas, legales, familiares y, más relevantes a nuestro estudio, aquellas relacionadas con las comunicaciones –la prensa, la radio o la televisión– y la cultura –la literatura, las Artes o los deportes, por ejemplo (Althusser 17).

editar textos de ideología política y social adecuada al nuevo estado, pretende ejercer un papel importante en la producción literaria" (Soldevila 246). El carácter totalitario del régimen, consciente de este poder ideológico de unificación que se ofrecía con el arte, se hizo eco "totalitario" de los nuevos medios y utilizó la tecnología de los *mass media* a su favor desde los comienzos de la posguerra. Primero en los cines gracias al famoso NoDo –*Noticiarios y Documentales*– que seleccionaba y versionaba los eventos tanto internacionales como estatales y que se proyectó obligatoriamente en los cines españoles entre 1942 y 1981 "con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional," (B.O.E 22-12-1942) y cuya programación era cuidadosamente seleccionada por los miembros del gabinete de censura de la Vicesecretaría de Educación Popular –parte del Partido Único. Después se pasó al control de la televisión y la radio nacional. Así, durante la primera retransmisión oficial de TVE el 28 de octubre de 1956, el servicio "was established as a public state monopoly dependent on the government and funded by the state from its General Budget" (Bustamante 364). Curiosamente, a

diferencia de la mayoría de televisiones europeas, la televisión española siguió el modelo norteamericano de financiación comercial a través de medios publicitarios privados que se incluían en primitivos rótulos y cartones como parte de la programación televisiva.

Absent from the Spanish experience under the dictatorship would be any attempt to foster an educated, well-informed, and demanding viewing public. Indeed, the regime required the exact opposite and this repressive, xenophobic, and paternalistic legacy would permeate attempts, after the dictatorship's fall, to disengage broadcasting from the apparatuses of central state control. (Bustamante 364)

Sin abandonar este modelo, la televisión que en un primer momento actuó como mecanismo de control estatal pro-dictadura, se convierte durante la Transición en un medio pro-democracia, manteniéndose siempre como un aparato forjador de una identidad nacional. Según el preámbulo del estatuto de 1980, la televisión y la radio son definidos como servicios públicos por dos motivos principales. En primer lugar, son vistos como vehículos esenciales de información y participación ciudadana, formación de opinión pública y medios de avance del sistema educativo y el establecimiento de lenguas y culturas regionales (Bustamante 366). En segundo lugar, son considerados como

medios de protección de las libertades y derechos individuales de minorías y mujeres. "Such ideas clearly endorse civil values, national and regional identities, and the protection of minorities. Drafted over the period 1977-1980, these norms were no doubt inspired by the desire to consolidate democracy in Spain" (Bustamante 366). Como ocurrió durante la dictadura, la radio y la televisión asumen un papel pseudo-político encargado de diseminar la visión pluralista, cívica y democrática de la nueva Constitución que se extendería –si es que no dura todavía– hasta la aparición de cadenas privadas y la explosión de Internet.

Pensando en la relación entre la situación de control estatal de los medios tecnológicos y la aparición, a pesar de todo, de experimentos vanguardistas durante estos primeros años de modernidad, por un lado, y censura, por otro, vemos dos procesos que simultáneamente afectan el desarrollo de la narrativa. Con la expansión de los *mass media* y la industrialización, en un primer momento a finales del XIX y principios del XX, se estableció la idea del profesionalismo literario en la figura de los periodistas y demás escritores profesionales e "inevitably,

the writers who contributed to these papers and magazines experienced a change in their prose styles as well" (Paz-Soldán y Castillo 5). Este cambio en la expresión general tuvo una respuesta en las elites de la literatura y se podría decir incluso que "the extremely elaborate wordplays of modernist language can be understood in some sense as a consequence of and a reaction to the incipient professionalization they already have observed in the literary system" (Paz-Soldán y Castillo 5). En España pudo tener algo que ver con los orígenes de la bohemia y el acogimiento del modernismo latinoamericano en sus comienzos, además de servir, al cabo de los años, como respuesta estética a las limitaciones de la censura franquista y al objetivismo literario que, promovido por la generación del medio siglo allá por los 50 y 60, imperaba en la alta literatura española –curiosamente, influenciada de nuevo por los medios audiovisuales como el neorrealismo cinematográfico italiano entre otros. Gracias a una retórica elaborada y transgresora, la experimentación narrativa burlaba, por un lado, a los censores, y por otro, se mofaba de la expresión de los vehículos narrativos de los mismos –entiéndase nuevamente aquí como los aparatos de

control: la prensa, la radio y el cine— dando origen a una expresión estética nueva en respuesta a la estandarización narrativa en un esfuerzo por demostrar la “literariness,” como diría Shklovsky, donde reside la lógica vanguardista.⁸

La confrontación entre forma y contenido originada por este choque entre expresiones narrativas, dio paso al diálogo mediático, dando carta blanca a la convergencia de medios que vemos hoy en día:

In any event, those early-twentieth-century close-minded and acrimonious defenses of “artistic merit” against what was often considered the tyranny of low culture can be seen as inaugural gestures in the evolving dialogue between literature and mass media, and results of these debates were both stimulating and fruitful. Such discussions inevitably had an impact on the form and thematics of literature which, gradually began to open themselves out to the potential richness of the new media. Many writers, without leaving behind their commitment to the more exclusive zones of high culture incorporated into their writing procedures derived from film, photography, the typewriter, commercial art and the like. Both literary form and thematics slowly began to open themselves out upon these new modes of representing reality. (Paz-Soldán y Castillo 6)

⁸ Estoy pensando en Martín-Santos y su gran amigo, Juan Benet, cuya experimentación literaria explotando la “literariness” consiguió con éxito compaginar la estética exigente y de orientación a la “forma artística” sin abandonar el contenido crítico. Además, Fernández Mallo reconoce a Benet como una de sus principales influencias y, su obra, aparece dentro de *Nocilla Dream*. “Suenan acordes en el desierto, siempre suenan. Se extienden en ondas por un paisaje sin rozamiento. Como aquellos acordes monótonos y primitivos que, según Benet, avanzaban por Región y terminaban golpeando los cristales de las ventanas” (Fernández Mallo *dream* 105).

Sin embargo, la convergencia que vemos hoy mantiene una paradójica contradicción que podemos llamar estético-ideológica, quizás heredada de los pioneros de la vanguardia creativa de principios de siglo: "the collaboration between technically difficult texts, usually associated with high art, and mass media effects, generally described with respect to a low culture market" (Paz-Soldán y Castillo 11). Esta yuxtaposición de alta/ baja cultura causa tensiones entre los lectores tanto de la elite como la masa –por usar terminología patria– pues el lector de elite se sentirá excluido de estos mundos fictivos que, aunque parecen dirigirse a una audiencia general, crean una contradicción de formas pues "low art audience who by definition would never read these or any other books, since their preferred culture forms are wholly audiovisual" (Paz-

Soldán y Castillo 11).⁹ ¿Cuál es la función de la literatura impresa dentro de este nuevo contexto primordialmente audiovisual?

Y ya que hablamos de contradicciones, pensemos un momento en las ideas de autoridad discursiva. Si aceptamos que la mayoría de la herencia cultural española respetable viene de la mano de la letra –frente a la televisión– y de la pluma de los escritores españoles canónicos y reconocidos que nos hablan sobre temas nacionales, de realismo social o de la novela posmoderna clásica y lo contraponemos a lo que pensamos acerca de lo relacionado con los *mass media*, el “low art” o lo “pop” cuyo origen muchas veces está en el extranjero –películas de Hollywood o música indie y grunge británica– siendo por esto vistos por muchos como símbolos del neocolonialismo de la

⁹ Helen Graham y Jo Labanyi observan una paradoja similar en lo que describen como la continuación del proyecto de modernización social del siglo 20: “This modernizing project is continued, despite its revolts against bourgeois norms, by twentieth-century modernism, which in many cases incorporated popular or mass forms--one thinks particularly of the use of techniques derived from primitive art and cinema-- but in so doing produced experimental works whose difficulty often restricted them to a highly educated public. For the avant-garde reaction against capitalism --whether from a left or right-wing perspective-- largely took the form of a rejection to cultural commercialization; in many cases, this served to reinforce the divide between high and low culture that itself had been manufactured by capitalism. The term ‘avant-garde’ implicitly supposes that the artist occupies a privileged, leading position” (Graham and Labanyi 7)

globalización, no podemos sino preguntarnos cómo la nueva narrativa de influencia mayoritariamente “globalizada” puede mantener una conciencia y una responsabilidad política con respecto a la nación donde se ejerce. ¿Podemos seguir hablando de literatura intelectualmente comprometida con el contexto socio-político en el que surge o son todos extrapolaciones literarias de un gran *showbiz* planetario?

Como trataremos de demostrar, las obras “nuevas” a tratar aquí, en vez de convertirse en meras reproducciones de la propaganda extranjera, son capaces de cuestionar su función –y la función propia del arte tradicional en una época digital– a través de un muy controlado uso de la estética que las imbuye, facilita e irónicamente, problematiza. La temática subyacente, y en muchos casos muy a su pesar, mantiene una relación traumática y paradójica con las consecuencias de la globalización tecnológica que les da origen y sentido, por un lado, y amenaza con eliminar este sentido identitario particular, por otro.

Así pues, aunque respetando la existencia de técnicas y problemáticas tecnológicas diferentes, este estudio intentará, como hace Ignacio Soldevila con su *Historia de la novela española (1936-2000)*, definir ese “semema, o

conjunto de rasgos semánticos –para que dos cosas sean conocidas a la vez, y en los mismos contextos, con el mismo nombre” (Soldevilla 20), que nos permita efectivamente hablar de un grupo generacional y de un nuevo movimiento novelístico, con el ánimo de encontrar esas diferencias que llevaron a Jorge Carrión a expresar hace apenas cuatro años que el modo de narrar en el siglo XXI no podía ser ya el mismo que el del siglo pasado.

Mutatis mutandi: o el origen de la fascinación digital

Con la intención de delimitar las diferencias narrativas de esta “generación” que parece oponerse tanto a la novela realista del XIX como a la moderna del XX, a la par que se desmarca de la posmodernidad, parece esencial repensar las ideas generales de cada tipo de novela para ver en qué se distinguen y tratar de observar el origen de estos cambios y la posición de los autores. A lo largo de este estudio se propondrán comparaciones entre los tres grupos de novela que postulo como principales influencias: realista, moderna y posmoderna frente a nuestro proyecto de mutación presente. Existen críticos como Christine Henseler

que creen que "the textual and the extratextual results of the *Mutantes* derive directly from Spanish Generation X narratives of the 1990s, and, on a US front, from the Avant-Pops before them" (Henseler "Mutant"). En *Spanish Fiction in the Digital Age: Generation X Remixed*, Henseler concibe a la nueva generación como un proceso evolutivo directo de la narración española de los 90, ofreciendo una explicación diacrónica del desarrollo de la generación presente.

I extend the "Generation X" label to a second wave of writers who have been dubbed the "Nocilla Generation," ... the "After-pops," ... and, the term I prefer, the "Mutantes"... Although also born in the 1960s and 1970s and belonging to the "Generation X" demographic, their work suggests a maturation of the GenX perspective, a positive change in worldview, and a do-it-yourself philosophy that wholeheartedly embraces social and digital media on a narrative and a critical level. (Henseler *Spanish* 8)

Con el objetivo de evitar ingenuidades, este análisis es consciente de sus limitaciones a la hora de definir el Realismo –origen de todo– y su expresión cultural preferente, la novela, como movimiento literario permanente; resulta prácticamente imposible pues "every epoch has its own realism, invented more or less in

relation to the preceding epoch" (Leger in Medina 7).¹⁰ Los conceptos evolucionan y el arte responde de diferentes maneras a los cambios epistemológicos adaptándose al desarrollo de conceptos y a su redefinición dentro de la sociedad y la naturaleza.

Lo que parece indiscutible, empero, es que cada época establece una forma de expresión cultural predominante. Tal y como Lev Manovich explica en relación al simbolismo en la era digital: "After the novel, and subsequently cinema, privileged narrative as the key form of cultural expression in the modern age, the computer age introduced its correlate – database" (Manovich "Database" 80). Cómo se manifiesta esta base de datos como nuevo paradigma cultural es algo que interesa a los escritores de esta generación, pues su deseo de desbancarse frente al grupo más tradicional mayoritario queda claro y su diferenciación se establece en este deseo de "filtro tecnológico." Milo Krmpotic y Fernández Mallo aseguran que "para bien o para

¹⁰ Para afirmar que el Realismo es el "origen de todo" me baso en las conclusiones de Ian Watt en su libro *The Rise of the Novel* sobre el surgimiento de la novela a finales del siglo XVIII y su establecimiento en el siglo XIX, donde se confirma su validez como género nuevo con relación directamente proporcional a las circunstancias de su aparición dentro de la Industrialización, el Realismo y el establecimiento del género como novela realista.

mal, la televisión, el vídeo/dvd e Internet están afectando nuestro modo de ver el mundo" (Krmptic en Azancot 2008).

¿Deseo de afectación o condicionamiento verdadero? o dicho de otro modo, ¿Nos encontramos ante un verdadero cambio de subjetividad a la hora de percibir el mundo resultado del cambio tecnológico? ¿Encontramos en estos escritores al verdadero sujeto digital?

Marsha Kinder, hablando acerca del impacto de la televisión en la cognición humana advierte que "television and video games teach children to recognize and recombine popular narrative genres and thereby facilitate intertextual reenvoicement. We can only speculate on what kinds of narratives will be generated by such reenvoicements" (Kinder *Playing* 23). Junto a esta visión de "paráfrasis", "El sociólogo Krugman, como recuerda Derrick de Kerckhove, postuló la tesis de que los niños crecidos con la televisión desarrollan un incompleto aprendizaje a vistazos rápidos, como si el mundo fuera una pantalla, lo que les obliga a reconstruir visualmente una página para poder deducir su sentido total" (Mora *Lectoespectador* 37). La lógica de la televisión, se nos repite, ha sido asumida por la sensibilidad contemporánea,

lo que nos lleva a preguntarnos si podemos hablar de estos escritores como sujetos víctimas de este particular tipo de paráfrasis –reeinvoicement– y visión “serializada” y establecer que crean, por ende, un nuevo tipo de novela. Vicente Luis Mora recoge en su último libro de ensayo *El lectoespectador* el término “cibercepción” –“la obtención de un sentido de conjunto, la adquisición de una perspectiva a vista de pájaro sobre los acontecimientos, del punto de vista del astronauta sobre la Tierra, del punto de vista del cibernauta sobre los sistemas” (Roy Ascott en Mora *Lectoespectador* 17)– para asegurar que el conocimiento preexperiencial del que proviene el conocimiento de base se adquiere a través de una percepción serial y fragmentada como un puzle.¹¹ ¿Son estos mutantes niños de la paráfrasis

¹¹ “El conocimiento preexperiencial (“primero la experiencia, después la esencia,” decía Sartre) del que proviene el conocimiento base se adquiere a través de una percepción fractal, fragmentaria, sucesiva. En principio, el hombre ve igual que ante una pantalla de ordenador: percibe una serie de realidades que sólo entiende mediante una serialización, tras efectuar un recorrido con los ojos. En tanto en cuanto el hombre ha seriado esa percepción y con ella su pensamiento, que no depende ya de su capacidad de abstracción, sino de una percepción visual, videística (antinocionista) del conocimiento, nos encontramos con que la idea de la globalización, la falsa aldeanización de que hablaba McLuhan, se ve minada desde su mismo concepto. Es muy difícil mirar de forma global, puesto que más o menos próximos, más o menos lejanos (acercados al espectador por los medios analógicos o digitales), los distintos hechos que se producen en nuestro mundo no llegan a ser captados por el ciudadano de un modo crítico; únicamente le llegan de forma serializada, esto es: sucesiva, acrítica; disgregados como un puzle” (Mora *Lectoespectador* 37)

serializada digital o nos encontramos ante el mismo sujeto
“(post)moderno” de siempre?

Basándose en el estudio de Warren Neidich, “El control de la conciencia global,” sobre la selección de grupos neuronales que propone que el cerebro es realmente modelado por los estímulos fáticos del panorama visual y cultural, —“el cerebro también está evolucionando, se vuelve más sofisticado a medida que sus formas de espacialidad y temporalidad se asocian a tecnologías cada vez más sofisticadas que, a su vez ... están empezando a adaptarse y a sincronizarse con las que operan a nivel neuronal. Este proceso se llama “ergonomía visual cognitiva.” (Warren Neidichi en Mora *Luz* 36)— Vicente Luis Mora se encarga de insinuar la existencia de un cambio en el sujeto —parte del grupo al que, curiosamente, él mismo pertenecería— como el escritor que “nacido después de 1960 y, por tanto, fascinado y lastrado cerebralmente por el modo en que la ubicua cultura audiovisual ha forjado su modo de comunicación con el mundo” (Mora *Luz* 36). A estos estudios sobre el cambio cognitivo, y sin ánimo de convertir este ensayo en un análisis científico contrastivo, podemos añadir los estudios anteriormente mencionados o las

presunciones de Lev Manovich acerca del cambio en la jerarquización de los impulsos informativos, ya sean fenomenológicos o digitales: "the physical space now contains many more dimensions than before, and while from the phenomenological perspective of the human subject, the 'old' geometric dimensions may still have the priority, from the perspective of technology and its social, political, and economic uses, they are no longer more important than any other dimension" (Manovich "Poetics" 223). El impacto de los medios de comunicación en estos escritores es reconocido por Mora como una de "las pocas cosas reales existentes en un mundo donde podemos cuestionar la realidad de casi todo lo demás" (Mora Luz 36) y esto, como estoy tratando de defender, tiene numerosos efectos en la literatura:

[N]o sólo en el modo en que los narradores y poetas sufren estos impactos o "significantes fáticos" (terminología de Paul Virilio en *The Vision Machine*, 1994) sino en la necesidad de adecuar su poética a unas categorías estéticas creadas en unas épocas donde la evolución cerebral estaba en un estadio muy anterior al actual, con un panorama audiovisual muy distinto al de ahora. (Mora Luz 36)

Me parece clave la sugerencia de "la necesidad de adecuar" la poética, como un acondicionamiento estético

consciente para poder reproducir la estética imperante, aunque, y aquí separándome de Mora, sin que exista todavía un verdadero cambio en el sujeto.¹² La obra fictiva de escritores como Mora, Fernández Mallo o Carrión, por tanto, se ve imbuida de nuevas técnicas referenciales, incluyendo así la representación literaria de otros formatos como puede ser el sms o el email en la obra de Mora, o la inclusión de mapas de Google en la de Carrión, como analizaré en capítulos posteriores. Jorge Carrión va más allá, situando la influencia de la televisión como clave para entender la narrativa actual:

El zapping se ha convertido en una práctica canónica de la narración contemporánea, la normalización del porno, es decir, de una gimnasia erótica que es puesta en escena con la conciencia de estar siendo representada en la pantalla —algo que ha devenido habitual en el repertorio de las estrategias del relato de nuestros días— no sólo evidencia la naturaleza postdigital de la literatura del siglo XXI,

¹² Domenico Chiappe, escritor digital parte del grupo, parece compartir mi valoración de "influencia voluntaria" como propuesta estética con un objetivo concreto de avance literario al observar que "such technology does not necessarily have repercussions on the author's language, although the author is necessarily influenced by the technology of his own time. For these stories can be told with whatever language, whether conventional or transgressive, the author chooses and understands. However, only transgressive language contributes to literary evolution, an evolution imagined partly by way of the technological innovations that alter an author's life and partly as the continuation of preexisting vanguards—something which occurs with the recuperation and the promotion of prior experiments marginalized by earlier authors and by the public, often due to a doubtful efficacy: they lacked a compatible technology" (Chiappe "Enveloping" 41).

supone también la superación de la división entre ambientación y correlato, por un lado, e incorporación del lenguaje televisivo a la urdimbre del propio texto. Aunque siga siendo útil para un primer nivel de lectura, lo cierto es que toda la literatura de hoy es recorrida por la pantalla y no puede resistirse más a su sintaxis. Negar esa realidad es tan absurdo como pretender que se puede escribir hoy en día sin que en la obra esté presente, de un modo u otro, la teoría de la relatividad. (Carrión "La cuenta atrás (v)")

Para el mexicano Heriberto Yépez, la televisión se convierte en una manera de entender la realidad, "una manera de convertir la existencia en mirar lo más distante como si fuera lo más cercano y mirar lo más cercano como si fuese verdad" (Heriberto Yépez en Mora *Lectoespectador* 163). Para Yépez "las cosas devienen imágenes, y esa pérdida de tangibilidad nos sitúa en una nueva forma de presencia, de presentar(nos)" (Mora *Lectoespectador* 163).

Más allá de la televisión, a nuestra realidad tecnológica hay que sumarle la llegada del Internet con su correspondiente imaginario digital que propone un cambio en las formas de expresión cultural de acuerdo con la época en la que vivimos, recibiendo múltiples denominaciones como la 'era de la información' o la época de la 'computación electrónica', la electricidad o los ordenadores, "we are told we are entering an 'information age', that a 'new mode

of information' predominates, that we have moved into a 'global information economy" (Webster 1). Pero ¿hemos llegado verdaderamente al epitoma del cambio tecnológico o estamos repitiendo la misma monserga imperante que parece estar condicionando a Mora y a otros escritores de su generación? La tecnología, como asegura Fernández Mallo en su manifiesto por la "poesía postpoética"

ha irrumpido de una manera felizmente escandalosa para demostrar que el medio muta o subvierte el contenido de la obra de tal manera que más que nunca fondo y forma coinciden (la forma no es más que la parte visible del fondo, *Nietzsche dixit*), sino que el espíritu, la poética científica, es lo que nutre directamente la obra. (Fernández Mallo *Postpoesía* 22)

Y se postula por una literatura "genéticamente modificada" donde la ciencia y tecnología den origen a un tipo de obra nueva cuya esencia y apariencia sean derivados científicos, donde la forma sea la última conquista y venga nutrida por los cambios tecnológicos: "Ya no son ni los paisajes, ni la pureza del color, ni el alma del artista lo que se representa; o sí, pero inseminados por el virus de la ciencia" (Fernández Mallo "Hacia").

Sin describir un escenario de determinismo tecnológico donde estos autores serían autómatas controlados por la

tecnología para crear dentro de unas formas determinadas, creo que el deseo de "subirse al carro" tecnológico es la característica fundamental de este grupo "mutante." Impera una creencia, en apariencia profunda, en el poder de la ciencia y la importancia que el medio ha ejercido a la hora de modelar la "forma" estética actual que, no obstante, sigue dando problemas si analizamos algunas de las obras principales de estos autores y que nos hace dudar del éxito de la fórmula.

En este mundo digital, mediatizado y percibido como global, el deseo de pertenecer a este grupo de "los avanzados" obliga a estos autores a conceptualizar esta influencia tecnológica, este filtro del que nos hablaba Krmpotic, como algo verdaderamente asumido y no obstante, al leer muchas de estas obras, esta lectora no puede evitar encontrar una contradicción que radica en la imposibilidad de posicionar al sujeto ibérico presente dentro de este panorama global al mismo nivel de Kinder, Manovich o Mora.¹³

¹³ La concepción "global" aquí parte de la premisa de que España es un país avanzado compartiendo la vanguardia tecnológica europea que hace creer a los habitantes de occidente que se trata de un fenómeno global, cuando bien es sabido que tan sólo un 30.5% de la población del mundo tiene acceso a Internet según las últimas estadísticas del Banco Mundial en diciembre de 2011. Frente a este casi 30%, España presentaba en 2011 un 66.5%, comparable a un 79.3% en los Estados Unidos ese mismo año (The World Bank 2012).

O por lo menos, a proponer a estos escritores chocolateros de los 70 como los nuevos sujetos digitales o personajes de aprendizaje virtual, que como apuntaba Prensky en "Digital Natives, Digital Immigrants" y repite *verbatim* Vicente Luis Mora en su *La luz nueva*,

están capacitados naturalmente para hacer cosas que los "inmigrantes digitales" o personas que han llegado después no pueden o sobrellevan con extrema dificultad: recibir rápidamente información, desechando instintivamente la poco interesante; digerir de un modo inmediato gráficos e información seriada; ejercer a la vez varios trabajos interactivos o trabajar en modos "multitarea"; utilizar hipertextos en vez de textos; y un largo etcétera. (Mora *Luz* 38)

El deseo, más que creencia verdadera, de ser efectivamente un sujeto cuya forma estética ha sido modelada por la tecnología choca frontalmente con la lectura de estas obras que, a través de retomar una estética "web" dejan escapar destellos terrosos de nuestra península, sin ser realmente productos "globales" que ven diluido todo estrato de identidad nacional. Estos "destellos," en mayor o menos medida según los tres autores principales que voy a analizar, son producto de la contradicción del mismo sujeto de definirse como ciudadano del mundo, paladín de las vanguardias, nativo digital, pero

situados en un espacio liminar entre ambas realidades, entre lo puramente digital y el código impreso, manteniendo una curiosa relación traumática entre el miedo y el deseo de perderse totalmente dentro del laberinto de la Red.

Veo que, a pesar de presentar una estética que copia y propone la reinterpretación de los medios digitales globales como respuesta ética para la nueva función del arte, convencidos como estaba Chiappe de que sólo el lenguaje transgresor contribuye a la evolución literaria, la personalidad identitaria nacional todavía permea a través, precisamente, de elementos que llevaron a catalogar erróneamente este movimiento generacional como "pop" en un primer momento. España, en estas novelas, surge como compendio de ideas compartidas y asociaciones más allá del mero referente "pop" objetivizado que ahora se convierte en campo semántico connotativo y funciona como rechazo a una sociedad donde ya no es posible volver a la historia oficial o al discurso nacional para encontrar al sujeto español. Y si se vuelve, será de un modo mediatizado y reformulado a través de la Web y la búsqueda personal como veremos que es el caso de Jorge Carrión y su recuperación virtual de la memoria histórica. Las ideas de "nación" o

"españolismo," la literatura de la Guerra Civil o las historias de la posguerra que sirvieron para definir la España moderna tras la Transición, se han convertido, efectivamente en la España de hoy, en discursos prácticamente "pop" y para ello –siendo consciente de las debidas excepciones– no hay más que echar una ojeada a lo que nuestro vecino va leyendo en un vagón del Metro de Madrid o ver la lista de *bestsellers* nacional, donde abundan las obras de tema de posguerra, hoy en día, el pop de los españoles, con gurús tales como Carlos Ruiz Zafón y su *Sombra del viento* o Eduardo Mendoza y su *Riña de gatos*. Y es que la posguerra y la guerra, temas intocables durante tantos años, están hoy de moda, y si no que se lo digan a RTVE cuyas series de televisión de mayor audiencia son *Amar en tiempos revueltos* y la famosísima *Cuéntame*.¹⁴

¹⁴ "Ya en 1940 circularía una consigna emanada de algún organismo gubernamental incitando –si no ordenando– a abandonar el tema de la guerra civil" (Soldevila 247). El espectro del tabú sobre la Guerra sobrevolaría a los españoles durante la inmediata posguerra –claro que siempre han existido obras resistentes dentro de la historia literaria que consiguieron escapar la censura y criticar el sistema dictatorial y la guerra, pero son las menos. La situación cambió en los últimos años de la apertura franquista y concluyó oficialmente con la promulgación de la Ley de la Memoria Histórica –cuyo nombre completo es Ley 52/2007 del 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura–, aprobada por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007 (B.O.E-A-2007-22296).

El "españolismo" de la Nocilla no se refiere a la pasta de chocolate, sino a sus asociaciones generacionales propias como la canción de *Siniestro total* –*Nocilla, ¡qué merendilla!*– o los anuncios televisivos de los 80 y 90 –"leche, cacao, avellanas, y azúcar, ¡Nocilla!"–, es decir, a la voz de un grupo de individuos que les permite pensarse dentro de una comunidad que es capaz de salvar los obstáculos de dispersión y atemporalidad que la Web y los medios digitales facilitan, y que, por seductores que sean, preocupan a los escritores de esta generación quienes copiando muchos de los comportamientos del "nativo digital" no encuentra su identidad completamente dentro de ese grupo. Más que generación, Germán Sierra propone que "the Mutant scene may be better understood as the result of a spontaneously-networked artistic movement, instead of a "group" or "generation," as usually portrayed in the press" (Sierra 28). La idea de movimiento-network de asociación espontánea, que mantiene lazos con la red a la que pertenece, pero se demarca de otras, me parece productiva para entender la evolución del grupo. Jorge Carrión, establece incluso una diferencia entre la generación propia nativa "televisiva" y la más

auténticamente digital de autores más jóvenes que pertenecen a otro "network", reforzando esta idea de tensión existente entre el mismo autor que se servirá de Google como estructura narrativa en *Crónica de viaje*, una organización informativa plenamente digital, pero que se considera un mero "inmigrante" de esa realidad: "Yo veo una brecha generacional entre los nacidos en los años setenta y los ochenta, porque estos últimos ya son nativos digitales, ellos han nacido con una computadora en casa" (Carrión "El viaje de la escritura").¹⁵

¹⁵ En cuanto al desarrollo tecnológico español, "In 1985, the Spanish government took a bold and broad initiative to promote scientific and technological growth and modernization. With the "Plan Nacional de Investigación Científica y Desarrollo Tecnológico," the government succeeded in attracting large electronic companies from the United States, Japan and Europe and advancing scientifically through financial and technological exchange programs with European nations. Their goal was to develop two main infrastructural changes centered on the period between 1981 and 1995: the creation of new telecommunications industries and an increase in educational and human resources in the sciences and engineering, with special focus on information technologies (Zaldívar and Castells in Henseler *Spanish* 13). En lo referente a la infiltración de tecnologías digitales tras la comercialización de la Red en España, "Cyberspace and its various online technological outgrowths such as the Internet, virtual reality, the blogosphere, multiplayer computer games, human-computer interfaces, and so on, appeared in Spain a few years behind the United States. Internet penetration in Spain was only 2.7 percent in 1997, and was mainly limited to individuals in universities and research centers. In the first half of 2003, Internet use rose to 25.2 percent ("Spain") and to 56.6 percent in 2007 ("News"). By 2007, frequent users, those who had access to the Internet on a daily basis or at least once a week, represented 85.3 percent of the Spanish population. Projected Internet use for 2012 is 62.8 percent ("News")" (Henseler *Spanish* 14)

La identidad cultural propia, por tanto, no desaparece en el hipermedio y lo "pop" es la piedra de toque que permite a los escritores enfrentarse –de modo involuntario e inconsciente– a una "forma" ajena y extranjerizante. El diálogo global existe, no obstante, y nuestros autores encontrarán formas de apropiarse los medios digitales. La estética es un medio –*means*– como proponía Shklovsky en su "Art as technique," hablando de las vanguardias históricas y rescatable en nuestro caso de vanguardia digital. Lo evocado es un referente cultural de un momento histórico concreto que estabiliza al artista dentro de la fluidez de la Web. Lo define, le da permanencia y le permite aferrarse a una referencialidad múltiple. Si bien la estética siempre es desfamiliarizante:

[D]efamiliarization is found almost everywhere form is found ... An image is not a permanent referent for those mutable complexities of life which are revealed through it; its purpose is not to make us perceive meaning, but to create a special perception of the object –*it creates a "vision" of the object instead of serving as a means of knowing it.* (Shklovsky 18)

El objeto referencial es esencial, porque siempre ha de existir una referencialidad compartida. Para Shklovsky lo importante es observar las técnicas representadas, la

forma, que nos impide volver a la realidad. Para él, como buen formalista ruso, el arte debe llamar la atención sobre sí mismo, sobre la forma, gracias a la técnica, para evitar el automatismo de una realidad asumida: "the habitual way of thinking is to make the unfamiliar as easily digestible as possible. Normally our perceptions are "automatic," which is another way of saying that they are minimal" (Lemon y Reis en Shklovsky 4). En contra de este automatismo, que en nuestra época encuentra su correlativo en manifestaciones digitales y televisivas, se propone devolver la mirada a esa misma forma, una forma cuya subversión abre nuevamente el debate sobre la función particular del arte dentro de nuestro nuevo contexto y que en palabras de Fernández Mallo, está a día de hoy insembrada por la ciencia. Y es así cómo volvemos al debate clásico de forma y contenido, al Realismo, al simulacro, a los intentos de reflejar la realidad o a su abandono paródico. Los objetos "pop" como la Nocilla son esenciales para este movimiento al que sobrevuelan por su particular forma de referencialidad múltiple y simultánea. Son elementos que crean "sememas," que refieren a experiencias personales y deseos no consumados, que ven un tarro de

pasta de chocolate como canción, como anuncio publicitario, como deseo y como piedra de toque generacional.¹⁶ España se ve a través de su posicionamiento global donde todo se ha "marketizado" y los elementos que hoy definen "lo español" provienen del deseo nacional inefable de crear algo propio más allá de la Historia, gracias a una estética digital, con la que mantienen una relación de fascinación bastante paradójica. Recapacitemos un segundo aquí y pensemos en la inefabilidad de este deseo en el mismo marco de los títulos que dieron el pistoletazo de salida al "movimiento," *Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*, cuya relación con los textos a los que preceden parece ser, precisamente, esa imposibilidad de nombrar lo evidente, pues jamás se nombra o se alude a la pasta de chocolate en las novelas y la relación se establece por situar las obras dentro del mismo campo semántico generacional del que hablábamos antes. La *Nocilla* sienta el tono y predispone la

¹⁶ "Sería el recuerdo de mi hermana Cristina y yo intentando llegar a lo más alto de la alacena donde mi madre ponía el tarro de Nocilla. Nunca conseguimos llegar. Ni siquiera llegamos a saber si allí se encontraba verdaderamente el tarro de Nocilla. La literatura siempre emerge de los deseos no consumados." (Fernández Mallo *La voz de Galicia*)

lectura, alerta al lector ante algo, pero ese algo es innombrable y oscuro como el chocolate.¹⁷

A efectos de este estudio, propongo analizar la obra de tres escritores principales cuyas letras ejemplifican esta apasionante relación con los medios digitales, representando en cada caso diferentes métodos de aceptación, uso y transgresión del entorno tecnológico que permite su obra. Dos obras de Vicente Luis Mora, *Construcción* (2005) y *Circular 07: Las afueras* (2007), abrirán el diálogo global del capítulo 1 "La Red de papel: expresiones conceptuales y concretas en la obra de Vicente Luis Mora" relacionando su obra con la escritura experimental norteamericana del llamado "conceptual writing," donde la estética digital, las transgresiones gráficas y el pastiche son inseparables de nuestro momento histórico y sirven para cuestionarlo. Propongo un marco de

¹⁷ Cuando Fernández Mallo fue preguntado acerca de la relación existente entre los títulos *Nocilla Dream* y *Nocilla Experience*, el autor respondió: "Pienso que ninguna [relación]. No entiendo bien por qué esa tiranía de que el título de una obra ha de hacer referencia al contenido. Tomarlo como norma es ridículo. (Agustín Fernández Mallo en Barker 349). Este rechazo parece, quizás, subrayar la inefabilidad de la que hablábamos antes. Por otro lado, en un artículo del 17 de enero en *La Vanguardia*, Jorge Carrión entendía esta desvinculación entre título y obra como reiteración de "the novel's rupturist element, talking about the disassociation between title and content, something that, according to him, is usually found in art, but not in literature" (Moreno 78)

referencia experimental para la obra tanto de Mora como la de Fernández Mallo remontándonos a las corrientes vanguardistas de los 60 en Europa, donde artistas como Guy Debord y sus compañeros situacionistas se enfrentaron a los cambios ambientales que la expansión del sistema capitalista trajo consigo de un modo similarmente transgresor a la obra de nuestros autores, permitiéndonos trazar líneas de influencia creativa. En el largo capítulo 2 "Mil macetas. Expresiones situacionistas y rizomáticas en el proyecto Nocilla de Agustín Fernández Mallo" estudiaré la prosa del autor –su trilogía del proyecto Nocilla en particular: *Nocilla Dream* (2006) *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009)– y su poesía proponiéndolo como paladín del cambio y como manifestación del trauma que nace de la fascinación tecnológica, así como ejemplo de permeación de la estructura Web que ha cambiado el orden narrativo tradicional. Dentro de este capítulo, una extensa nota final analizará la obra de re-escritura de Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges) Remake*, un tipo de "writing through," que pondrán en jaque nuestra definición de originalidad y derechos de autor, permitiéndonos una propuesta de significación diferente en la época del "cut

and paste." Finalmente, el capítulo 3, "Nos sobra el espacio. Alternativas narrativas en los viajes de Jorge Carrión" aventurará en la creación de espacios y viajes digitales en la obra de Carrión, donde el diseño de página se convierte en elemento narrativo y propuesta de habitabilidad más. La mediación tecnológica en los relatos de viajes, *La brújula*, *Australia*, *GR-83* y *Crónica de viaje* de Jorge Carrión llegará a presentarse como fuente de conocimiento primordial y piedra de toque esencial a la hora de (re)establecer una identidad propia y nacional.

Por representar una ruptura con la literatura más tradicional realista española, recordar las vanguardias y la novela moderna europea, y asumir la posmodernidad, así como por compartir estética, referentes connotativos y generación biológica y geográfica, me atrevo a sugerir que estos escritores pertenecen efectivamente a un nuevo grupo generacional que ha superado la definición posmoderna. Sin embargo, las diferencias personales de cada autor y la expresión de individualidad que ellos mismos manifiestan, me impiden encapsularlos bajo una idea de generación inmóvil como los "Mutantes" o la "Generación Nocilla."

Prefiero hablar de un nuevo momento literario "in progress."¹⁸

Nicolas Bourriaud distingue la altermodernidad de la posmodernidad, división que parece "la lógica evolución de ésta en la era de la globalización" (Fernández Mallo *Postpoesía* 185), sin tratarse de un regreso a la modernidad. La altermodernidad es en gran medida lo que Fernández Mallo propone como marco de lectura de su *postpoesía* y que encaja con el resto de producciones de nuestros autores, época a la que él califica como

¹⁸ "Mutant writers have repeatedly insisted on keeping each one's individuality and idiosyncrasy. However, their nomadic wandering produced, in a non-planned manner, a networked scene that has become much larger than the sum of their books. By introducing a vibrant aesthetic debate, re-conquering a place for literature among the hippest contemporary arts, and expanding the battlefield beyond the literary scene, the Mutants have managed to make "the space of the possible much larger than the space of the actual" (Kauffman). Maybe, with the greatest respect for their individual rejection to be understood as a group or as a generation, it would be legitimate to describe their emergence and increasing cultural influence as a "collective" phenomenon that keeps evolving" (Sierra 34). Es más, el propio Germán Sierra describe cinco características que compartirían los mutantes post-digitales: "the appropriation of digital technology's "side effects"; the intermingling of linear narrative and database structures; the use of English and technical jargon as global codes as opposed to Spanish as a national language; the discovery of a science-fiction interface vs. "science fiction"; and the tendency toward spontaneous collaboration as opposed to individual authorship" (Martín-Estudillo y Mueller 293). Más allá de una enumeración de características compartidas, lo que me propongo con este estudio es presentar la posibilidad de que, efectivamente, la inclusión de técnicas estéticas traídas de los medios digitales, sin suponer un cambio cognitivo en el sujeto, sí se trate de un cambio en la cosmovisión de estos escritores españoles, reflejo del cambio del papel que la información tiene en la presente edad de la información.

“posmodernidad tardía,” una época global “en la que la cultura y los flujos de información se expanden tanto por eclosión en forma de Red (teoría de redes) como por la incorporación al mundo occidental y posmoderno de culturas como la china, la hindú o la Europa del Este” (Fernández Mallo *Postpoesía* 185). En los años 90, con la profusión de la vida internauta y la apertura global a otras culturas, acontece “lo que aquí hemos llamado posmodernidad tardía, en la que lo único real es la identidad individual bastarda, transformada y solapada en otras individualidades cercanas o lejanas en el espacio y el tiempo –ya sean presentes, pasadas o futuras” (Fernández Mallo *Postpoesía* 186).

Dentro de esta propuesta de altermodernidad, es pertinente destacar la sensación de colaboración o “dependencia” entre creadores y artistas, algo que es esencial a la creación digital, donde la obra de cualquier autor está siempre construida sobre los códigos, programas o soportes de autoría ajena. La “colaboración” digital puede alinearse con lo que Bourriaud observa como la “postproducción” que refuerza los vínculos establecidos entre autores dentro de este movimiento universal, por un

lado, y nacional-generacional, por otro. Estos nuevos artistas

who insert their own work into that of others contribute to the eradication of the traditional distinction between production and consumption, creation and copy, readymade and original work. The material they manipulate is no longer *primary*. It is no longer a matter of elaborating a form on the basis of a raw material but working with objects that are already in circulation on the cultural market, which is to say, objects already informed by other objects. Notions of originality (being at the origin of) and even of creation (making something from nothing) are slowly blurred in this new cultural landscape (Bourriaud 13).

Vemos, por un lado, un deseo explícito de resemantización en las concepciones de originalidad y creación propia en la obra *El hacedor (de Borges) Remake* de Fernández Mallo, así como la construcción de elementos nuevos a partir de la chatarra y los desechos del mercado en su proyecto *Nocilla tal* y como análisis en el capítulo 2. Por otro lado, observamos cómo los nuevos narradores se sirven de elementos tradicionalmente ajenos a la literatura ya sea por su remediación inversa impresa como hará Vicente Luis Mora, o por la utilización de programas de diseño de página o buscadores web como Google y Google Earth en la obra de Jorge Carrión, cuya autoría pertenece a compañías

externas al proceso creativo del genio literario. La nueva literatura es absolutamente co-dependiente, tanto temática como estructuralmente, del momento tecnológico presente y la identidad del creador se solapa con la red de identidades globales de las cuales se nutre, recontextualiza y recicla: "The artwork is no longer an end point but a simple moment in an infinite chain of contributions" (Bourriaud 20). La altermodernidad propone que, en un espacio y tiempo globalizados, esos orígenes "esas raíces, ya sean culturales o estéticas, están integradas en un mismo paisaje artístico individual, el del artista errante y global, desprendidas así de su carácter posmoderno puro, y por supuesto, desprendidas de la mentalidad moderna clásica" (Fernández Mallo *Postpoesía* 186).

Fernández Mallo se declara explícitamente dentro de un movimiento universal que propone como global, y sin embargo, vemos que este deseo de alienación y arte errante, ajeno a cualquier identidad nacional única, no es completamente consumado, pues aún se observan singularidades patrias dentro de la obra de los artistas "altermodernos" españoles. Más allá de las mutaciones

iniciales, veo en la hibridez de esta nueva literatura una instancia de actuación histórica literaria definible, si bien sus obras concretas no sean perfectamente agrupables u homogéneas. En la multiplicidad está la clave que nos permite hablar de "instancia generacional" única a este nuevo grupo de narradores experimentales españoles que nos traemos entre manos.

El cambio que se implica: Y dale que dale con la crisis
filosófica del siglo XX

Es pertinente en este momento ofrecer una visión panorámica de la historia literaria en su vertiente más filosófica para evaluar los verdaderos cambios en lo referente a la subjetividad que este cambio altermoderno supone en lo tocante a la evolución de la novela española. Vemos en las primeras manifestaciones de la novela realista un cambio estético en busca de la 'verdad humana' que enmarcará las diferentes artes –pintura y literatura– que hace preguntarse qué tipo de circunstancias sociales habilitaron o facilitaron este cambio de expresión. En el ámbito de la filosofía moderna donde surge el Realismo, Ian

Watt en su canónico *The Rise of the Novel* nos aclara que "Modern realism, of course, begins from the position that truth can be discovered by the individual through his senses: it has its origins in Descartes and Locke" (Watt 12). Esta búsqueda teleológica de la filosofía controlada por la razón y la ciencia propuesta durante la Ilustración y mantenida durante toda la época moderna entra en conflicto con la llegada de la posmodernidad que cuestiona, precisamente, la existencia de verdades universales a las que aspirar: "Postmodernism is a reaction against the philosophy of the Enlightenment ... [when] at an elevated position in the center of the world stood the rational, self-determined, autonomous, human being, reflecting an epistemological optimism and anthropocentrism that is anathema to many postmodernists" (Olson 15).

Este cambio epistemológico es esencial para entender las variaciones que vemos en las novelas que estoy tratando, pues son herederas de la concepción posmoderna de la interpretación, donde todo discurso es cuestionable y tal y como afirma Richard Rorty: "we should give up the search for truth and be satisfied with interpretation" (Olson 16). El cese de la búsqueda de la

verdad, ya sea contextual o universal, se contrapone a la visión estática del mundo propuesta por Kant y Descartes, seguida por la visión de un mundo determinado por sus reglas naturales y científicas donde el comportamiento del individuo se convertiría en un experimento social cuyos resultados serían predecibles por las reglas del determinismo de Taine o la visión ofrecida por Darwin en su teoría de la evolución de las especies sentando las bases fundacionales de la novela realista –y naturalista– clásica. La filosofía posmoderna enfatiza las ideas de devenir (como vemos en Heidegger), de contingencia y casualidad frente a causalidad. Nos encontramos ante una idea de flujo de la vida y la historia que choca con la estaticidad predecible de antaño: “Within the world of flux, there are no universal and timeless truths to be discovered because everything is relative and indeterminate, which suggests that our knowledge is always incomplete, fragmented, and historically and culturally conditioned” (Olson 16).

La falta de universales y verdades que conocer queda marcada por la propia estructura de estas novelas “mutantes” que, tal y como sus hermanas mayores

posmodernas, ha abandonado la búsqueda de un fin al que llegar por la explicación de un proceso causa-efecto. Las novelas, como la vida, quedan libres de final, son flujo y movimiento, interpretación sin resolución fija y quedan expuestas a la libre interpretación del lector. Y en los casos de sí ofrecer un final cerrado, pues en estas instancias, como el que hablando de las brujas gallegas decía: "Eu non creo nas meigas, mais habelas, hainas," el final tan sólo actúa a fin estético y se comprende como una opción superficial más, un final al que podrían superponerse otros, pues realmente son posibilidades estéticas y no causales o de resolución filosófica, y mucho menos, moral.¹⁹ La renuncia a contar con un final para cada historia tiene también una explicación tecnológica que tendría que ver con las prácticas de literatura

¹⁹ Esto se ve claramente en *Nocilla Dream* con la explicación del origen de los árboles de los zapatos que trataremos posteriormente para el cual se sugieren al menos tres posibles interpretaciones —aunque, claro está, esta resolución no contaría como "final" de la novela, sino como "posible fin" de una de los muchos relatos dentro de la "novela." Posible final más concreto sí se ofrece en *Nocilla Lab* acerca de la explicación de la muerte (o existencia en un primer lugar) del dueño del hostel rural donde se desarrolla la mayoría de la novela con la que Fernández Mallo concluye su trilogía. De igual modo, las obras de otros autores del movimiento como *El ladrón de morfina* de Mario Cuenca Sandoval, propone al menos dos finales según la interpretación metafictiva de la obra, o *Los muertos* de Jorge Carrión, que parece insinuarse como "fin" de la primera parte de una saga televisiva cuya continuación existe, aunque en otra dimensión fuera del alcance del lector, y que por eso jamás será leída.

transmediática acostumbradas a presentar historias que se disgregan por diferentes plataformas, comprendiendo que estos fenómenos de la fragmentación "física" no sólo sacuden a la historia, sino a la forma en que se cuenta. Las reglas de lectura cambian y el lector trata de "reunir todas las piezas del puzle, saber dónde termina la obra, si es que la obra termina. Hablamos de un fin que no alude a lo temporal, sino a lo espacial: el acabamiento de la obra no remite a su terminación cronológica, sino a su ubicación en el espacio" (Mora *Lectoespectador* 151). Este cambio en los mecanismos de lectura híbrida, que disemina diferentes partes a través del papel y la pantalla, se ha reflejado en las propuestas de lectura que se ofrecen en la literatura mutante, que trae al mundo del código prácticas aprendidas en otras plataformas.

De igual modo, se ha asumido el poder creador del símbolo y su supuesta independencia con el referente realista. "Lo siento por los realistas, pero han perdido: debemos aceptar de una vez por todas que, puesto que el lenguaje está en nuestra mente y no fuera de ella, todo es un producto de ese lenguaje y de esa mente, o sea, una fantasía" (Fernández Mallo en Gabi Martínez 75). Vemos

ejemplos concretos de este deseo de separación del mundo "material" en la trilogía de Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*, donde se suceden diferentes historias que desean distanciarse del referente "real" y albergar todo significado en la imagen del mundo creado por la tecnología —la Web y la televisión— nutriéndose de una base de datos intertextual de referente pop, y científico pero creando un universo autónomo. "Crear que la ciencia describe la realidad resulta tan cándido como pensar que el mapa (una abstracción) de una región es la región. El mapa se pertenece a sí mismo, a la ciencia de la cartografía, y a nadie más" (Fernández Mallo *Postpoesía* 19). Y aunque el mapa se pertenezca a sí mismo, es difícil imaginar su existencia sin algún tipo de referente externo, como diría David Herzberger, toda metáfora mantiene una doble referencialidad debida tanto al símbolo como al mundo (Herzberger 429) y, del mismo modo, de la tecnología con el mundo donde se originó, por lo que hablar de independencia referencial concreta de las vanguardias, sean del tipo que sean, parece una imposibilidad. No obstante, las ideas posmodernas de discursos inestables y finales abiertos como producto de una crisis de la verdad es indiscutible en la

obra de este grupo de escritores como Carrión, Fernández Mallo y Mora. Esta visión del mundo que, como recordaba Olson, refleja una concepción del conocimiento como algo incompleto y cambiante, hace hincapié en el poder de la cultura y la historia como marcos que reformularán nuestra comprensión. Es por ello que estas nuevas propuestas literarias también presentan la moda y la cultura popular como referentes culturales y temporales, aunque ahondando en su expansión connotativa más allá de lo meramente referencial, algo que lo separa de la concepción denotativa de lo exclusivamente popular. El mejor caso de esto será el propio sustantivo "Nocilla," como he sugerido con anterioridad.

Se puede decir, por tanto, que el posmodernismo tenía como campo de estudio lo meramente presente, el momento histórico particular que en sus obras se reflejaba a través de la moda y "lo pop" tomando importancia como parte de esta inestabilidad histórica y discursiva que tratamos. Frente a esta idea de "presente inmediato" posmoderno, la altermodernidad ofrece una idea de "tiempo continuo" donde no sólo desaparecen las líneas de futuro y de pasado, disueltas en un presente no continuo, sino que se presentan

como algo absoluto y circular. El presente está pasando constantemente, es reproducible como reproducible es un DVD, es continuo como la energía y la Red.

En su reflejo literario pensamos en novelas que asaltan la temporalidad desafiando la presentación pasado-presente-futuro sin ofrecer ninguna guía de explicación acerca de la reordenación de los eventos, una diferencia esencial entre estas novelas que trato y otros *experimentos* modernistas o del Boom latinoamericano, acercando este grupo generacional a la novela posmoderna. Novelas como las *Nocillas* de Fernández Mallo presentan capítulos fraccionados y estructurados por entradas –como si de un hipertexto se tratara– sin ofrecer jamás una línea de interpretación temporal. Este tipo de experimentación tiene su expresión más radical en la novela hipermedio, que supone el salto a la dimensión virtual. *Tierra de extracción* de Domenico Chiappe, es un ejemplo de este tipo de novelas.²⁰ En ella, el tiempo deja de ser lineal y se presenta multiplicado, todos los niveles y todas las historias pueden comprimirse en un mismo espacio: el

²⁰ Aunque nacido en Perú en 1970 y educado en Venezuela desde 1974, reside en Madrid y publica en España en la actualidad. Es considerado un miembro más de esta generación junto al resto de sus contemporáneos españoles.

espacio virtual. El espacio es inseparable del tiempo y es el espacio el que sostiene las palabras, flotan –son parte de este flujo, de la idea de devenir de la que hablábamos y del cuestionamiento de la verdad, pues la novela puede variar según el orden de lectura hipermedia que se quiera y su digitalización va más allá de los proyectos vanguardistas pasados.²¹ No hay cronología, la vinculación entre una historia y otra no es imprescindible. No hay un antes o un después porque la historia varía según el orden de lectura y las diferentes tramas argumentales no están almacenadas en ningún orden previo: el tiempo avanza según el motivo. En palabras de su creador: “En el mundo real, el reloj se activa con el movimiento del péndulo; en el hipermedio, el transcurrir del tiempo depende del movimiento del reloj” (Chiappe “Herramientas”). Ciertamente es, por otro lado, que esta concepción del tiempo y el espacio es aplicable a cualquier novela hipermedio desde la clásica

²¹ Una no puede evitar pensar en la *Rayuela* de Cortázar cuando piensa en literatura “activa” y de elección de caminos escrita en español, pero el hipermedio actúa aquí de un modo más extremo eliminando la visión material de la obra concreta permitiendo la percepción de la obra como inexistente hasta el mismo proceso de lectura, de creación y lectura simultáneas, algo imposible con una novela códex de papel donde la materialidad de sus páginas es siempre constatable.

Patchwork Girl de Shelly Jackson en 1995.²² Las novelas en las que se centra este estudio reflejan el tiempo de un modo en cierto modo similar, aunque manteniendo su formato papel, una característica que analizaré a modo particular más adelante y que entiendo es un producto de ese deseo de cambio de percepción ofrecido por los avances tecnológicos y la aspiración de estos escritores de formar parte de la Red. El propio Fernández Mallo explica cómo la Red ha cambiado su concepción del tiempo, replicando la espacialidad virtual de Internet:

my idea is that time does not advance along a straight line; in effect, I understand time as the superimposing and intertwining of layers of historical moments ... As I understand it, "topological time" looks for associations between objects, ideas, or entities existing simultaneously in a present moment, forming a system, even if some of these objects, ideas, or entities have been around for centuries while others are barely a minute old. (Fernández Mallo "Topological" 65)

²² Escrita utilizando Storyspace y publicada por Eastgate Systems en 1995 suele establecerse junto con *Afternoon* de Michael Joyce como una de las principales novelas hipermedio que presenta una concepción del tiempo inestable e indefinible. El caso de *Patchwork Girl* es especialmente relevante por la intensa conexión entre contenido y forma digital comparable a la propia identidad de la protagonista, una mujer hecha de retazos humanos al estilo del Frankenstein de Mary Shelly, que se complica con su propia inestabilidad sexual al tratarse de una obra de sexualidad y corporalidad indefinidas y fluidas, que tan sólo parecen tomar forma en el momento mismo de lectura a través de la activación de textos conectados por enlaces virtuales.

Sería imposible pensar en una novela hipermedio fuera del contexto actual, pero tampoco podríamos comprender la estructura de la novela contemporánea mutante que estoy analizando porque ambas son parte de un proceso de evolución de los medios que es, en cierto modo, retroalimentario e incluyente: "According to him [McLuhan], the contents of one medium are always other media: film and radio constitute the content of television; record and tape the content of radio; silent movie and magnetic sound that of cinema; text, telephone and telegram that of the semi-media monopoly of the postal service" (Kittler 33).

Frente a esta interpretación, el Internet es capaz de combinar todos los medios e incluirlos dentro de la estética inclusiva de la nueva literatura, que está abierta como si de una base de datos se tratara. Los escritores de esta nueva generación son conscientes de las posibilidades estéticas que el medio digital ofrece, algunos incluso presentan sus novelas como *work in progress* concebido como obra en constante reformulación y adición, por ejemplo, el caso de *Circular 07. Las afueras* que analizamos en el capítulo 1. Novelas acabadas pero incompletas, típicas de medios de expresión como el blog y demás herramientas

tecnológicas únicas a la época en que vivimos. Dentro de la Red, las imágenes observadas en nuestro día a día se entremezclan con aquellas observadas a través de la pantalla borrando la división entre realidad "mundana" y realidad mediatizada. A la par que este proceso aumenta, vemos que el mismo uso de la memoria varía:

It is the same with language in which one has merely the choice of remembering the words and losing the meaning or, vice versa, of remembering the meaning and losing the words in doing so. As soon as optical and acoustical data can be put into some kind of media storage, people no longer need their memory. Its "liberation" is its end. As long as the book had to take care of all serial data flows, however, words trembled with sensuality and memory. All the passion of reading consisted of hallucinating a meaning between letters and lines: the visible or audible world of romantic poetry. (Kittler 40)

Estas nuevas imágenes y palabras se convierten en entes propios que existen fuera de la memoria, ganan materialidad dentro de una memoria electrónica y se implantan en los microchips de silicona. Esta materialidad que se consigue gracias a la unificación de los medios cambia también la calidad de la memoria y su relación con la lectura, uno de los temas principales en la obra de Jorge Carrión que analizo en el capítulo 3. La "alucinación" sensorial que Kittler establece como mayor

logro de la poesía romántica ha sido sustituida por su versión virtual; ya no es necesario alucinar entre lo visible y sus parejos auditivos, los nuevos estímulos mediáticos nos permiten experimentarlos a un tiempo. Y no sólo eso, podemos revisitarlos y cambiarlos infinitamente. Las fronteras entre los sentidos se borran, –entre la memoria y la realidad como algo experimentable– pues se puede volver a reproducir la misma exposición sensorial en el momento deseado con tan sólo presionar un botón, y esta permeabilidad entre las fronteras de lo real y lo imaginado –o recordado– se problematiza aún más, cuestionando igualmente las fronteras entre el presente, lo que es, y el pasado, lo que era pero que puede reproducirse y volver a ser.

En la obra *Los muertos* (2010) de Jorge Carrión esta característica que Kittler observa toma una ejemplificación casi literal. La trama se centra en la materialización de entidades, personajes que vienen a llamarse “los nuevos” en un escenario idealizado según los parámetros televisivos – la historia ocurre en un hipotético Manhattan en 1995, espacio catódico norteamericano compartido por otras novelas mutantes. Estos personajes, como se descubre

finalmente, son materializados según van muriendo en las diferentes ficciones humanas, desde el romance medieval hasta el video juego, otorgándoseles una nueva posibilidad de vida y coexistencia tras la muerte. El hecho de que anteriormente fueran ficciones problematiza la cuestión, pues en este caso concreto las fronteras entre la realidad y la ficción han sido borradas presentando a los muertos en el cómic o la teleserie en la misma dimensión que la muerte humana. Jorge Carrión explica que, como dijo David Foster Wallace, la televisión ha participado desde su infancia en la formación de la conciencia y personalidad de un grupo generacional: "No sólo nuestra sexualidad se rige por las pautas pornográficas y nuestra mirada es televisiva, hasta nuestros sueños lo son. Es imposible escribir diálogos que no provengan parcial o totalmente de pantallas, porque también las conversaciones reales provienen parcial o totalmente de ellas. La realidad sucede ante nuestros ojos como la lluvia numérica, color neón verde, de *Matrix*. Y se confunde con sus representaciones"

(Carrión "La cuenta atrás (v)").

Las diferencias entre ficciones humanas y la vida misma se disuelven y, como en el caso de *Los muertos*, ambas

"existencias" pueden "revivirse" por los medios digitales. En esta instancia particular, la novela, como también se descubre finalmente, no es más que un simulacro de novela, es una copia o una versión de una hipotética serie televisada también llamada *Los muertos*, que en este caso se convierte en la copia sin referente: la descripción más pura de simulacro, para quienes como Eloy Fernández Porta, asumen la novela actual como deudora del simulacro posmoderno de Jean Baudrillard.

La reduplicación sin modelo de partida, reiteración de lo mismo, identidad sin alteridad. El simulacro no se contrapone a la categoría de "la realidad" –sea ésta la que fuere–, sino precisamente a la lógica de la representación; se trata, pues, de un término rigurosamente estético, y que ha inspirado en gran parte la aproximación estetizada a la esfera social que caracterizó la época posmoderna, y que sigue afectando nuestra mirada. (Fernández Porta *Golpes* 7)

En el caso digitalizado que nos concierne, se trata de concebir el simulacro pero con una vuelta más y una asociación con los diferentes medios tecnológicos. ¿Es esta una nueva característica que se escapa de las fronteras de lo material una nueva forma de Realismo, es acaso un simulacro que cae en lo Real o nos enfrentamos ante algo totalmente nuevo? Y volviendo a nuestra pregunta original,

¿Si es así, es producto de un cambio en el sujeto? ¿O es más bien el reflejo de la lucha traumática entre el deseo de crear algo nuevo nacido en las tecnologías y la reaparición tradicional del sujeto conocido? ¿Cómo se relacionan estos escritores con el cambio tecnológico y cuán asumido está el nuevo ambiente al que tan ansiosamente se adscriben? ¿Cuál es el papel de la literatura y la función del arte dentro de este entorno digitalmente mediado?

Eloy Fernández Porta, analizando esta problemática acerca del simulacro en una colección de relatos cortos que trataba de ser una compilación de la nueva propuesta realista española, *A Golpes. Ficciones de la crueldad social* (2004), da una posible respuesta a la vuelta al simulacro de estos autores:

En la tradición lacaniana en la que Zizek se inscribe, lo que comúnmente llamamos "realidad" es ante todo una cadena simbólica ordenada, pero permanentemente amenazada por huecos, vacíos e interrupciones del sentido. La caída en lo real, como lo fue el acontecimiento que Zizek comenta [la caída de las Torres Gemelas el 11 de Septiembre] es, entonces, el descubrimiento de la ausencia esencial, del desierto que subyace al sistema de los símbolos. Este paso de una lógica del simulacro a una lógica de lo real lacaniano. (Fernández Porta *Golpes* 18)

Para Fernández Porta estamos ante un proceso de "caída en lo real." De descubrimiento de la realidad a través de los huecos que a los *media* se les escapan. Jugando con la idea del simulacro, lo que estas formas narrativas buscan – al ser precisamente capaces de observar un espectro más amplio de la realidad material– sea lo que sea, sigue siendo intrínsecamente realista. Los medios tratan de reflejar la realidad aunque ahora habría que comprenderla de otro modo, tal y como estoy proponiendo, y trasladar este deseo a la letra impresa. Las ideas empíricas que se veían limitadas por su materialidad estática en el mundo resultan parámetros obsoletos a la hora de enfrentarse a este nuevo tipo de realismo superación de lo posmoderno que engloba una experiencia, que sin dejar de ser sensorial, toma sus fuentes y referentes de otras dimensiones y modelos y que convive con esos huecos, esa caída en lo Real, que vamos a calificar de traumática, pues es una prueba de la unión con el mundo real no "digitalizado" ni mediado por la tecnología, que mantiene al sujeto en su posicionamiento de "inmigrante digital" y no de "nativo."

Capítulo 1:

La Red de papel. Expresiones conceptuales y concretas en la obra de Vicente Luis Mora

A estas alturas de nuestra investigación, parece incuestionable la afirmación de que vivimos en una época donde la presencia de la tecnología digital en nuestro entorno inmediato ha supuesto un cambio en la expresión cultural y artística occidental reflejando un proceso de triple vertiente: la digitalización de los procesos productivos, su convergencia digital en la World Wide Web, y el traspaso de éstos al mundo "analógico", fuera de la Red.

Desde su comercialización global en los años 1990, la red hoy conocida como Internet ha conseguido infiltrarse en prácticamente todos los niveles de la vida diaria del ciudadano medio occidental. La Red ha sido domesticada permitiendo al usuario trasladar actividades que antes llevaría fuera del medio –desde actividades laborales hasta de interacción social– transportando y traduciendo a sus códigos y protocolos múltiples aspectos de la realidad

humana. La mediación digital que comenzara como una herramienta profesional de procesamiento de textos o de codificación sistemática de datos ha sido capaz de readaptarse hacia la producción cultural que se nutre de esta realidad digital circundante. Tan sólo es necesario pasear por las calles de cualquier ciudad para ver cómo rótulos y carteles publicitarios –primero murales de témpera, reproducciones de imprenta después–, se han visto substituidos por pantallas digitales que presentan imágenes alterables y en constante transformación. Encontramos pantallas en nuestra sala de estar y teclados en el mismo bolsillo donde guardamos nuestro teléfono móvil. Redactamos mensajes y creamos símbolos pictóricos pulsando teclas de plástico que materializan letras o figuras en una pantalla luminiscente. Estas nuevas herramientas creativas han influenciado el arte pictórico de forma evidente gracias a la digitalización de imágenes y a la creación de diseños computerizados. Del mismo modo, la digitalización del sonido se ha convertido en una práctica habitual en la grabación y creación de cualquier tipo de música. Ninguna de estas afirmaciones es nueva ni han de sorprender al lector de este texto. De manera quizás no tan evidente, he

tratado de establecer, así mismo, cómo estos cambios en la expresión cultural han repercutido en el ámbito literario de la península en un grupo de escritores originalmente denominados, entre otras cosas, como la famosa "Generación Nocilla," ejemplos de una nueva sensibilidad altermoderna.

Aunque distanciado del "movimiento" desde 2009, por razones principalmente personales, Vicente Luis Mora es, sin lugar a dudas, uno de los más importantes representantes de esta nueva narrativa española.²³ Director del Instituto Cervantes de Marrakech, compagina su labor administrativa y docente con la crítica literaria que lleva a cabo en su blog "Diario de lecturas," además de colaborar en varias importantes revistas literarias como *Ínsula*, *Quimera*, *Mercurio* o *Clarín*. Sus publicaciones versan desde los ensayos de crítica literaria a la ficción incluyendo aquí exploraciones en el ámbito de la novela, el cuento y

²³ En diciembre de 2009 escribía en su blog las razones de su distanciamiento: "La primera es que me he dado cuenta de que no soy agrupable, de que me resulta muy difícil como creador (y como crítico) mantenerme dentro de una relación grupal. Es un defecto mío, una incapacidad, pero soy así y me temo que me he estado engañando al respecto. La segunda razón sería una creciente incomodidad. De un tiempo a esta parte tengo la sensación de llevar puesto un uniforme muy ajustado, un traje que me aprieta en exceso" (Mora "Distancia").

la poesía.²⁴ Sin disminuir la importancia de su labor crítica –recordemos que es un ardiente defensor del rol crítico como parte de la labor del escritor contemporáneo– voy a centrarme en su creación poética y novelística a fines de este estudio, por presentar características esenciales a la revolución literaria que se está cuajando en este preciso momento histórico, recordando palabras de poetas como Craig Dworkin sobre la literatura más experimental y contemporánea en Estados Unidos: “(T)his is an argument for the way in which the formal elements of a text signify in specific, politically and historically inflected ways. My thesis, in short, is that form must always necessarily signify but any particular signification is historically contingent and never inherently meaningful a priori” (Dworkin *Reading* xx).

²⁴ Cuento: *Subterráneos* (DVD, 2006); Novela: *Circular 07. Las afueras* (Berenice, 2007), *Alba Cromm* (Seix Barral, 2010); ensayos: *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (Bartleby, 2006), *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (Fundación José Manuel Lara, 2006), *La luz nueva. Singularidades de la narrativa española actual* (Berenice, 2007) *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura* (Páginas de Espuma, 2008) y *El lectoespectador* (Seix Barral 2012); Poemarios: *Texto refundido de la ley del sueño* (1999) *Mester de Cibervía* (2000), *Nova* (2003), *Autobiografía (novela de terror)* (2003), *Construcción* (2005) y *Tiempo* (2009).

Fenómenos globales: cuando el situacionismo europeo, el
"conceptual writing" norteamericano y la poesía concreta
brasileña convergen

La abogacía por una literatura inherente a un periodo histórico concreto no es nueva y, sin embargo, uno de los objetivos de este capítulo será demostrar cómo ciertas manifestaciones estéticas, si bien son herederas de una línea de acción ética anterior, presentan características intrínsecas al momento histórico –tecnológico– al que vivimos. No obstante, el excelente análisis que Craig Dworkin ofrece sobre la poesía conceptual norteamericana, aunque reconociendo la importancia del desarrollo tecnológico en la evolución de la misma –“Part of this interest and activity derives from developments in digital technology, which have made the effects I consider here all the more easy and inexpensive to create and reproduce” (Dworkin *Reading* xxii)–, enmarca principalmente el surgimiento del movimiento como heredero de la vanguardia Situacionista europea, una influencia que, como ya explicaré en el siguiente capítulo, es también relevante

para la producción de escritores como Agustín Fernández Mallo.²⁵

Even the most radically utopian experiments would have to be conducted –like the most radically experimental poetry– within certain unavoidable parameters and preexisting structures. Their resulting theory of *détournement* provides a clear explication of the ideological force behind the appropriation and strategic “mis-use” of source texts ... In fact, the Situationists provide a historical and conceptual analogue for the revolutionary impulses that have generally been less well articulated in the political discourse around the Anglo-American art and poetry. (Dworkin *Reading* 5)

Dworkin encuentra un paralelo esencial entre la definición de la “Sociedad del espectáculo” de Guy Debord y la situación actual en la que se genera la poesía conceptual de escritores como Susan Howe, Kenneth Goldsmith, Charles Bernstein o la misma Marjorie Perloff. Según Debord en *La société du spectacle*, el espectáculo se corresponde con un discurso autoritario que anima a la

²⁵ En una entrevista del *Poetry Center* de la Universidad de Arizona, la poetisa y académica Marjorie Perloff resumía qué es lo que se entiende por “conceptual writing”: “Kenneth Goldsmith and Christian Bök largely equate the conceptual with the “uncreative,” the unoriginal: they talk of the use of “stolen texts, random words, forced rules, boring ideas,” and begin with the premise that in the information age, “language as material” can be seen as “junk, detritus,” to be reframed and recharged. Charles Bernstein, on the other hand, defines conceptual poetry as “poetry pregnant with thought”—a definition Craig Dworkin, whose “Anthology of Conceptual Writing” on ubuweb.com first gave me the idea for this project, would seem to endorse since he talks there of an “anti-expressivist” poetry—a “poetry of intellect.” And Susan Howe declares with nice irony, “I don’t know what conceptual poetry is. Maybe I will find the answer in Tucson.” (Perloff “Conceptual”)

recepción y al consumo obedientes de su mensaje, previniendo ante cualquier tipo de acción creativa: "as "the sun that never sets on the empire of modern passivity," the spectacle strives to render its spectator "passive," "submissive," and "unthinking" (Dworkin *Reading* 9). Consecuentemente, la respuesta de Debord a través de sus técnicas de *détournement* y *dérive*, aboga por una subversión de esta pasividad convirtiendo a los receptores en productores, equilibrando la balanza de poder creativo: "Debord calls for a "two-way communication" in which consumers would become (unalienated) producers of meaning in their interactions with commodities, including commodified space and time. These dialogues would be necessarily anti-spectacular, in part, because they would avoid the reflective logic of the mirror (*speculum*)" (Dworkin *Reading* 10).²⁶ Superar estas estructuras y códigos establecidos, según Dworkin y Debord, permitiría desestabilizar el autoritarismo de estas respuestas y las jerarquías que establecen. Este tipo de creación libre definiría la "poesía auténtica" y para ello

²⁶ Para ver una definición de estos conceptos y su aplicación, leer capítulo 2.

Debord reclama un compromiso activo y creativo con las herramientas de consumo que subvierta la maquinaria del mismo "permitido" por la autoridad. "Such creative "misuse" of commodities, codes, and environments establishes the "liberated creative activity" that Debord and the Situationists consider "true communication" (Dworkin *Reading* 10).

La labor de la nueva poesía conceptual norteamericana, con sus juegos visuales y sus transgresiones tanto gramaticales como estructurales, se pondría al servicio de esta subversión de la autoridad, que se vería especialmente favorecida por los cambios tecnológicos actuales que, gracias a la democratización y expansión de las herramientas de software y demás procesadores de texto, permiten facilitar la labor del llamado "prosumer,"

productor y consumidor de textos.²⁷ Este deseo de “colaboración” entre el productor y el consumidor, es decir, entre el lector y el escritor, es muy similar a la práctica de lectura hipertextual digital según la define George P. Landow en su obra seminal sobre hipertexto “collaboration appears when one compares the roles of writer and reader, since the active reader necessarily collaborates with the author in producing a text by the choices he or she makes” (Landow 88). El hipertexto y su representación en las novelas hipertextuales materializa el deseo anti-espectacular, devolviendo cierto sentido lúdico a la lectura “liberada” pues el arte de narrar está compartido con el lector. La escritura post-digital multiplica las posibilidades de interacción, pero, como

²⁷ Un ejemplo de estas transgresiones serían los “White Papers” de Michael Harvey (una colección de 71 tarjetas de 5x8 pulgadas) donde se lee lo siguiente: “the practice comma art comma method comma or system of inserting points or open single quote periods closed single quote to aide the sense comma in writing or printing semicolon division into sentences comma clauses comma etc period by means of points or periods period other punctuation marks comma e period g period exclamation marks comma question marks comma refer to the tone or structure of what precedes them period a sentence can contain any of these symbols comma its termination marked by a period period” (Harvey). La transcripción de los símbolos de puntuación se convierte en una de las reglas a seguir para la creación de esta intervención literaria que, además de hacer un especial énfasis en la existencia y uso de los signos de puntuación, materializa su existencia al presentarse como objeto impreso en una serie de tarjetas blancas. El texto se presenta así, como “white papers” literalmente, yendo un paso más allá de la mera reproducción de un texto convencional, del tipo que Debord y Dworkin proponen en la línea de la verdadera comunicación.

bien matiza Chiappe "In spite of the quantity of options facing the reader, the use of these resources allows the author to maintain dominion over his work –indeed the possibility of following roads that the author has not contemplated or provoked does not exist" (Chiappe 46).

Es precisamente aquí donde queremos situar la obra poética de Vicente Luis Mora, enmarcando su poesía dentro de un impulso global que reclama la labor ética del escritor contemporáneo como inversor del orden autoritario del espectáculo capitalista y sus ímpetus de reproducción pasiva. Sin atender a fronteras geográficas o lingüísticas, pues la democratización de la Red nos permite hablar del globo como un territorio a-nacional,²⁸ su obra responde ante la necesidad de comprensión de la llamada revolución digital y su relación con la literatura, una preocupación que vemos reflejada en la producción norteamericana del "conceptual writing" estableciendo un diálogo

²⁸ Sin ignorar tampoco las variaciones nacionales que son intrínsecas a la identidad de los escritores en tanto al contenido referencial y connotativo de su obra, algo que es innegable y que requerirá nuestra atención crítica. Las variedades nacionales, sin embargo, son tangenciales al cambio estético general que sí considero un fenómeno global por la expansión de la tecnología digital que nos traemos entre manos. Me resultan interesantes por ser, precisamente, parte de la respuesta propia de la literatura peninsular ante el ambiente tecnológico mundial, devolviendo nuestra atención a otras cuestiones de identidad nacional que se ponen en cuestionamiento con la homogeneización de espacios de los medios virtuales.

transatlántico y multilingüe que revela la emergencia de una preocupación creativa dentro de la literatura occidental.²⁹

With the rise of the Web, writing has met its photography. By that, I mean that writing has encountered a situation similar to that of painting upon the invention of photography, a technology so much better at doing what the art form had been trying to do that, to survive, the field had to alter its discourse radically ... Faced with an unprecedented amount of available digital text, writing needs to redefine itself to adapt to the new environment of textual abundance. (Goldsmith xvii)

La necesidad de "redefinición" del papel de la escritura –en su representación física y su definición ontológica– parece evidente y me lleva a sugerir que en un ambiente altamente tecnificado y con pulsiones hacia la abstracción digital que amenaza con homogeneizar la

²⁹ La publicación en marzo de este año de la antología *Against Expression*. Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith Ed. (2011) pone de manifiesto la importancia del llamado "conceptual writing" de escritores como Marjorie Perloff o Derek Beaulieu. La escritora mexicana Cristina Rivera Garza ha mencionado la posible relación entre este movimiento y la poesía actual latinoamericana (Rivera Garza), diálogo que vamos a extender a la nueva narrativa española que nos traemos entre manos. De hecho, en un artículo que el propio Mora recoge en *El lectoespectador*, ella misma expresa "Lo que sigo tratando de decir es que hay una relación que no es directa ni lineal ni argumentativa sino más bien sináptica entre las diatribas teóricas y los trabajos creativos que, hacia finales del siglo XX y en el contexto de una literatura más bien realista, emprendieron un grupo de escritores españoles, y los riesgos estéticos que bajo el rubro de conceptuales siguen ejerciendo una serie de poetas norteamericanos en ambas de sus costas" (Cristina Rivera Garza en Mora *Lectoespectador* 115)

realidad bajo una capa de códigos binarios, la respuesta del escritor es la vuelta a la complejidad: "El elemento central no es la sencillez, sino la inteligibilidad; cuidar la accesibilidad, entendida como posibilidad de implicación personal del lector en lo leído, pero dentro de una ambición compleja" (Mora "La sencillez" 4).³⁰ ¿Y cuál es esa ambición compleja?

La vuelta a las vanguardias como el *détournement* y la *dérive* situacionistas en los textos conceptuales son una respuesta plausible ante esta búsqueda de la complejidad en la asociación del texto y su plataforma material tal y como ha explicado Dworkin, siendo posible su aplicación a la poesía de Mora como veremos más adelante. Sin embargo, me gustaría proponer una nueva conexión, un marco diferente de actuación donde colocar ciertos juegos gráficos concretos que Mora ofrece en sus poemarios, muy cercanos a la poesía

³⁰ La escritora mexicana Cristina Rivera Garza habla de un impulso similar hacia la complejidad narrativa. Un deseo que surgió después de practicar la escritura online, en su caso, en su blog personal, creando lo que ella denomina "la blogsívela," un tipo de novela que nace del blog. "Ya desde antes, pero sobre todo después de ella [la blogsívela], espero novelas que nos revelen menos y nos oculten más; novelas que se detengan en la opacidad misma del lenguaje, en su ser-ahí, dentro del texto, dentro del mundo. Con esto quiero decir que espero menos novelas que utilicen el lenguaje como transparente vehículo de contenido (este contenido usualmente denominado como conocimiento) y que sepan enunciar el reto de existir en permanente tensión dentro de una forma que es su propio contenido" (Rivera Garza "Blogsívela" 179)

“concreta” brasileña. Recuerdan estos “juegos” gráficos a la poesía brasileña de la segunda mitad del siglo XX originada en torno al grupo poético “Noigandres.”³¹ El impacto de la poesía concreta en la península, según Mary Ellen Solt, parece deberse a la labor del poeta uruguayo Julio Campal en los años 60 “younger writers were attracted by the work of Campal, and through it became acquainted with the avant-garde tradition: Hopkins, Mallarmé, Marinetti, Apollinaire, Tzara, Huidobro, German Expressionism, etc. Gómez de Liaño and Fernando Millán joined PROBLEMATICA in 1963” (Solt). Sin embargo, a pesar

³¹ El término fue acuñado en los 50 por los poetas Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Ronaldo Azeredo (del grupo Noigandres), Ferreira Gullar y Wladimir Dias Pino y aparece en el manifiesto publicado en 1965 donde se explica “a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história - túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a idéia.” (De Campos) Ejemplos conocidos serían la famosísima “Velocidade” (1957) de Ronaldo Azeredo, “Cidade-City-Cité” (1963) de Augusto de Campos o su “sem um numero” (1957):

sem um numero
 um numero
 numero
 zero
 um
 o
 nu
 mero
 numero
 um numero
 um sem numero (de Campos *Antología*)

de las dos exposiciones internacionales que Campal organizó en 1965 en Madrid y San Sebastián y la publicación de la revista "Problemática" en las que estuvo presente su obra junto a la de Enrique Uribe, Fernando Millán, Ignacio Gómez de Liaño, P. Gómez Bedate, Blanca Calparsoso y Joaquín Díez de Fortuny, así como la buena respuesta de los círculos literarios de aquel momento, a día de hoy se habla poco de la expresión "concreta" poética española. Otros ejemplos de poesía experimental española durante este periodo, más allá del concretismo de Guillem Viladot, Francismo Pino y Felipe Bosco, serían la poesía visual de Joan Brossa, los poemas surrealistas y fonéticos de Juan Eduardo Cirlot, el letrismo de José Luis Castillejo o la poesía de la tachadura de Fernando Millán. Como bien explica Eduardo Ledesma:

All these poetic modalities were concerned with the pushing of boundaries, especially those that separate script from image and sound; although that transgressive formal gesture also presents a type of poetry that was oppositional to the regime's notion of the "traditional" as represented by, for instance, mediocre Golden Age revivalist poetry, of neoclassical and imperialist tints (printed in publications with names such as *Garcilaso* and *Espadaña*). (Ledesma 250)

Para comprender la función de la poesía "concreta" y el "conceptual writing" en este ensayo es necesario entender el concepto de *arrière-garde* que la poetisa conceptual Marjorie Perloff retoma según las palabras de William Marx, comprendiendo que cuando el *avant-garde* deja de considerarse como una novedad, es el momento en que el *arrière-garde* entra en juego para asegurar el triunfo de la misión original del *avant-garde*: "The term *arrière-garde*, then, is synonymous neither with reaction nor with nostalgia for a lost and more desirable artistic era; it is, on the contrary, the "hidden face of modernity" (Marx in Perloff *Unoriginal* 53). Tal y como nos aclara Perloff, el *arrière-garde*, no es una vuelta a las formas tradicionales —en este caso la poesía lírica— ni a lo que podríamos haber llamado postmodernismo. Nos encontramos ante un renacimiento del modelo vanguardista europeo, pero con ciertas diferencias en lo concerniente a la forma, sobre todo, en lo relativo a lo que Umberto Eco describía como "falacia icónica," la creencia de que "a sign has the same properties as its object and is simultaneously similar to, analogous to, and motivated by its object" (Eco en Perloff *Unoriginal* 51). En los ejemplos "concretos"

poéticos de Mora que vamos a analizar, vemos una convergencia de modelos anteriores donde se comparten algunas de las cualidades de la poesía conceptual norteamericana y la concreta brasileña, superando la falacia icónica de Eco que continúa siendo operativa, pero de modo reflexivo y subversivo "as if to say that the representation must itself be called into question. And indeed, issues of iconicity or even spatial design – striking as that design surely is– are subordinated to the poem's overall verbivocovisual composition, all of those materials have a signifying function" (Perloff *Unoriginal* 69).

Junto a estas dos modalidades literarias, me parece pertinente hablar del papel de la poesía digital, para completar la línea de influencias en la obra de Mora. Como bien explica Anna Katharina Schaffner, "digital poetry actually emerged from the orbit of concrete poetry in the late 1950s in Stuttgart" (Schaffner 8). Tanto ella como críticos como Friedrich W. Block o Roberto Simanowski abogan por una línea de continuidad entre la experimentación de las vanguardias históricas y el neo-avant-garde de la poesía concreta cuya culminación lógica

ha sido la poesía digital contemporánea.³² "Digital poetry is frequently, and I believe correctly, assigned to the wider trajectory of experimental/avant-garde poetry ... It is often considered as a third stage, contemporary continuation and further development of earlier experiments" (Schaffner 1). Schaffner comprende la poesía digital como una evolución directa de las vanguardias, una evolución que ha llegado al tercer estado de desarrollo en el mundo virtual. El paso de este proceso a la obra de los mutantes en su traslación al papel sería un paso más, un *cuarto estado* de esta evolución, una vuelta al papel de una técnica renovada gracias a su filtración digital y su proyección al mundo del códex tradicional.

³² Eduardo Ledesma habla de una idea de continuidad evolutiva similar: "In digital poetry, the innovative interplay of the figural and the textual has drawn on and magnified historic avant-garde notions of visual poetry. Despite the apparent newness of contemporary technological poetic experiments linking graphics, text, video, and sound, media theorists (such as Siegfried Zielinski, Erkki Huhtamo, or Thomas Elsaesser, among others) have long recognized that the "new" in "new media" is part of a continuum with the past and that the digital can be better understood through an archeological perspective" (Ledesma 237).

Manifestaciones "conceptuales" y "concretas"
en la poética de *Construcción*

La vuelta a la "creación libre" que Debord proponía con su propuesta subversiva del orden asumido es una llamada pro-complejidad, similar a la lectura de lo "ilegible", lo oscuro, lo complejo y lo incomprensible que Dworkin analizaba en 2003 en su *Reading the Ilegible* y que yo propongo como reconceptualización de la función del arte y deseo complejo de comunicación del escritor español, Vicente Luis Mora. Su poemario *Construcción*, publicado en 2005, es un ejemplo perfecto de abogacía por la *ilegibilidad*, la opacidad como creación de un espacio nuevo anti-espectacular y la vuelta a la poesía visual. Girando temáticamente en torno al surgimiento del amor y su desaparición, el poemario bifurca una nueva línea de contenido subyacente metaliterario que se rebela contra la reproducción meramente pasiva cuestionando, paradójicamente, aspectos en la originalidad de la reproducción de textos ajenos.

Desenvolviéndose a partir de lo que parece ser una obsesión arquitectónica del autor en pos de la revelación de estructuras y órdenes subyacentes en un ambiente que se esmera en ocultarlos, la estructura literaria del poemario se esfuerza en materializar este deseo de orden arquitectónico y refleja el proceso mismo de la construcción de espacios, en este caso, la edificación poética. Comienza con una especie de prólogo al que titula "Primera Piedra" donde comienza a explicar lo que en un ensayo más amplio denominará "bibliomaquia" reconociendo así el uso de fuentes ajenas que entrelazará con su propia escritura. No se trata de una inclusión de citas del modo en el que actúan en otras obras que detienen la narración principal para introducir fragmentos yuxtapuestos —como hemos visto en la obra de Fernández Mallo y la "infiltración de información" que veremos en otro tipo de obras de este movimiento— ni se trata de una intertextualidad asumida en el texto, nos enfrentamos, más bien, a la utilización de ciertos fragmentos ajenos, cuya presentación en cursiva advierte al lector de su origen externo, que funcionan y son utilizados como propios al

formar parte del texto siguiendo una serie de reglas de estructuración.

La bibliomaquia de Mora, con su sistema de reglas a seguir, es similar al tipo de intervenciones que propone el "conceptual writing" norteamericano. Dworkin explica que una de las características de este tipo de poesía es el cumplimiento de una serie de reglas: "With minimal intervention, the writers here are more likely to determine preestablished rules and parameters –to set up a system and step back as it runs its course– than to heavily edit or masterfully polish" (Dworkin "Fate" xliv). En palabras de nuestro poeta, la bibliomaquia actúa semejantemente:

No se trata de hacer patente que todas las obras tienen hilos que los unen (senderos que se bifurcan, literatura como red de signos: ideas ya antiguas y resumidas por Borges, Pound y Paz con maestría), sino algo más profundo: la idea de Literatura como mosaico de inconcebibles proporciones en que cada escritor puede elegir entre escribir nuevas teselas, tomar algunas de las ya elaboradas, o ..., adjuntar los dos procedimientos para conseguir una obra de superior complejidad, en que los temas, o frases, o versos que ya sean insuperables no sean remedados penosamente por el escritor último, que tiene, sin embargo, ideas o soluciones mejores para los versos que no fueron escritos antes, o que fueron escritos (a su juicio) peor, o sin acomodo posible en la nueva estructura, a pesar de su calidad. Dos ideas se mezclan aquí, por tanto: el absoluto respeto por la literatura anterior, y el desprecio absoluto por la literatura precedente. La creación de cuarta generación está justo en el

medio de estas dos ideas, nutriéndose de las dos, tomando lo mejor de cada una." (Mora *Planos*)

Sin detenerme demasiado en la curiosa coincidencia de términos "cuarta generación" y "cuarto estado" para referirnos al momento de creación poética contemporánea, en el caso de *Construcción* vemos la obra bifurcada por millones de teselas que asumen elementos estructurales de obras ajenas para formar parte de la propia armazón interna del poemario, entrando en diálogo con la misma:

lo nuestro no fue amor fue convivencia
y entonces
por qué duele?
por qué si no hay culpables me arrepiento?
me duele una mujer por todo el cuerpo.

(Mora *Construcción* 74)

La cuestión del amor perdido y su clasificación que aturde al poeta entra dentro del sentimiento literario general al utilizar las palabras en cursiva de Borges en su poema "El amenazado." Compartiendo, asimilando su dolor al del escritor argentino, —aunque la intertextualidad no sea obligada y su reconocimiento no sea esencial para la comprensión del mensaje—, Mora lo convierte en parte de un

sentimiento universal, proponiendo que el sentimiento, aún compartido con otros, aún siendo réplica del de otros, no deja de ser genuino y su expresión literaria en versos también compartidos ponga quizás en cuestionamiento nuestra acepción de la originalidad.³³ El caso más extremo de bibliomaquia, en tanto que deja de escucharse la voz original del autor para remitir toda originalidad a la mezcla y el remix de materiales, sería el del último poema de la colección "El ansia de Felicidad (Tesela 15)" que pone a conversar *El mono gramático* de Octavio Paz (1999) y *Viaje al fin del invierno* de Jenaro Talens (1998). La originalidad del poema reside en el redescubrimiento de una *relación* entre ambos poemas, creando nuevas visiones de significado, interviniendo ambas obras.

The procedure of writing-through underscores, by rendering literal, the way in which readers always participate to some degree as writers: selecting certain material from a text while ignoring other aspects, activating particular codes of signification at the expense of other strategies, and adhering to given protocols of linguistic recombination as they

³³ Un ejemplo sobre la originalidad de la reescritura que gana matices irónicos al pensar en la propia obra de Borges y sus incursiones sobre la originalidad y la intertextualidad en obras como *Pierre Menard, autor del Quijote*. Sin embargo, aunque el ejemplo escogido aquí juegue con la obra de Borges, Mora utiliza multitud de otras fuentes y escritores que atraviesan sus intervenciones literarias, dándoles el mismo tratamiento bibliomático.

necessarily violate alternative procedures. (Dworkin *Reading* 91)

La yuxtaposición en este caso actúa como puente entre el escritor y el lector y en el caso de *Construcción* se convierte en metáfora creativa, algo que explicaré más adelante cuando analice las relaciones que se crean con el uso de las citas en la primera parte del poemario. El caso de los poetas norteamericanos estudiados por Dworkin, "As they submit their source text to algorithmic procedures, the diastic and mesostic methods not only dismantle the obvious references of the source text; they also paragrammatically (re)construct significations latent in the works as they write-through" (Dworkin *Reading* 99), es muy similar al descubrimiento de "teselas" poéticas que propone Mora.

No obstante, esta técnica dialógica de la "bibliomaquia" que fue presentada en 2005 con la publicación de *Construcción* y que hemos visto como una práctica similar en la poesía norteamericana más contemporánea, en la producción de Vicente Luis Mora no se limita al ámbito de la poesía únicamente. En el caso de la novela *Circular 07. Las afueras* podemos quizás extender su

aplicación a la acepción de la obra como *work in progress*, donde estableceríamos un diálogo entre la obra pasada y la "no escrita todavía," entendiendo cada edición como un proceso definido pero en mutación, cuyas partes y fragmentos pueden recombinarse para crear otros textos. No obstante, también se presentan ejemplos más "puros" de bibliomaquia como la intervención en la página 85 de *El objeto invisible* de Jean Genet con la obra original de Mora, dando pie a un texto nuevo sobre dos adolescentes y el descubrimiento de la traición amorosa mientras viajan en autobús.

La bibliomaquia, por tanto, puede considerarse una técnica de remezcla por la que intervenir un texto, algo que, como dijimos con anterioridad, es similar al sistema utilizado por los poetas del "conceptual writing." Es una técnica, no obstante, que podemos datar en el pasado situacionista y de otras vanguardias pero que gana contextualización en el presente donde su técnica se exagera. "The "re-" gestures –such as reblogging and retweeting –have become cultural rites of cachet in and of themselves... Filtering is taste" (Goldsmith xix). La remezcla no sólo actúa como un *détournement* literario, una

intervención subversiva que cambia el original más allá de su reproducción pasiva dentro del espectáculo. En el contexto presente, el gesto de remezcla se ha convertido en una técnica digital al alcance de cualquier usuario informático que nos convierte en espectadores de un nuevo arte de yuxtaposición: enmarcado en la resistencia estética del pasado, gana relevancia y democratización en la época digital en la que vivimos, forzando nuestra reconceptualización de la función del arte en este ambiente de secularización digital. Si bien esta preocupación ética parece vislumbrarse en la poética "conceptual" de *Construcción*, veremos una evolución importante en la obra novelística de Mora a la que trataré de dar respuesta más adelante con el análisis de su novela *Circular 07. Las afueras*, donde las técnicas "conceptuales" se enmarcarán por fin dentro de un ambiente tecnificado que las recontextualizará dotándolas de un nuevo sentido intrínseco a la problemática formal que las origina.

Siguiendo el leitmotif arquitectónico sobre el cual *Construcción* actuará como cimiento de este debate ético sobre la función del arte, Mora nos ofrece una segunda parte en su poemario. "Materiales de construcción" comienza

con la presentación de 27 elementos básicos: las letras del alfabeto español. La primera sección de este apartado ofrece tan sólo la grafía simple del abecedario, en minúsculas, en tres líneas de la misma longitud que distribuyen las grafías homogéneamente en un rectángulo perfecto.

I

a	b	c	d	e	f	g	h	i
j	k	l	m	n	ñ	o	p	q
r	s	t	u	v	w	x	y	z

(Mora *Construcción* 13)

Los elementos gráficos, las letras, utilizadas por su valor estético diseñan un bloque arquitectónico sobre el que construirá nuestro poeta, separando claramente las dos vertientes esenciales del lenguaje impreso: su encarnación como símbolo hacia un significado, y su materialidad independiente como significante. Además, vemos que el significante puede utilizarse como bloque artístico, como pincelada para crear la forma de un rectángulo, un ladrillo sobre el que construir, sin hacer referencia a su valor alfabético, fonético o referencial: forma pura con la que

jugar y dibujar. Al igual que en la poesía visual de Joan Brossa, por ejemplo, que des-ubica el elemento poético y lo sitúa en "the inherently metaphoric capabilities of letters as graphic objects, as images with a wide range of plastic possibilities, Brossa claimed that the poetic resided on the surface materiality of the letter, and for many of his poems one letter sufficed as raw material" (Ledesma 251). Nueva acepción de la forma que es intrínseca a la poesía digital donde la elección de palabras se lleva a cabo "not only for their significance but for their visual form, in the same way as rhyme privileges them for their sound ... something that permits its exploitation as an art object" (Chiappe 45). La "materialidad" de la grafía comprende el texto como "imagen," versión matizada de lo que la artista y poetisa visual brasileña, Giselle Beiguelman expresa en su ensayo virtual "The Book after The Book" donde aclara que el Internet "is no more than a big text. On the front, at the screen, text reveals itself as image" (Bieguelman).

La importancia de la imagen y su relación con el texto en la obra contemporánea es un tema que interesa especialmente a Vicente Luis Mora, quien en su ensayo *El*

lectoespectador aventura que "la letra no basta pero quizá ... la imagen tampoco, por eso la cosmovisión del siglo XXI se conforma probablemente a través de internextos, de formas textovisuales." (Mora *Lectoespectador* 17). Sin tratarse exactamente de una forma textovisual, el caso del bloque alfabético de *Construcción* enfatiza la posibilidad semántica de la forma gráfica como elemento poético, estableciendo en el poemario la importancia de asociar la "visión" del texto con su "lectura" de modo productivo.

A partir de aquí, la metáfora constructiva se extiende a lo largo de seis secciones que actúan a modo prescriptivo más que meramente descriptivo. Quizás por lo experimental del proyecto, Mora haya sentido la necesidad de especificar unas reglas mínimas de lectura, aunque la inclusión de estas "directrices" dentro del texto componen una parte estructural del mismo que refuerza la propuesta ya postmoderna de unión de géneros literarios. La sección 3, "Las piedras," utiliza la yuxtaposición de diferentes textos sin la intervención de un narrador o guía explicativa permitiendo al lector extraer el significado de tal yuxtaposición gracias a las relaciones semánticas e

intertextuales que se generan y establecen entre textos. Esta técnica de montaje recuerda quizás a los konvoluts de Walter Benjamin quien a través de la recolección de citas fue capaz de capturar la esencia del París del siglo XIX, dejando claras la relaciones de valor que proponía utilizando únicamente mecanismos de yuxtaposición en su inacabado *The Arcades Project*, obra clave en el desarrollo de las vanguardias históricas. En esta sección, Mora ofrece seis fragmentos de diferentes autores desde Wallace Stevens a Isidore Ducasse pasando por T. S. Elliot, incuestionable referencia nuevamente a la poesía experimental por obras como *The Waste Land* donde la yuxtaposición, la intertextualidad y los juegos verbales son también clave creativa. En el caso de Benjamin, la idea de la yuxtaposición resulta problemática por su uso del montaje como única base conceptual: "This is explained in part by the (for me, already problematic) idea, which is formulated explicitly in one place, of the work as pure "montage," that is, created from a juxtaposition of quotations so that the theory springs out of it without having to be inserted as interpretation" (Adorno in Buck-Morss, 73; *Passagen*, 1042 en Perloff *Unoriginal* 26). A pesar de esto, el lector

de Benjamin, como el de Mora, es capaz de extraer conclusiones de contenido a partir de las relaciones que surgen entre los fragmentos yuxtapuestos, llevándome a compartir la moraleja de Perloff: "The lesson here is that context always transforms content" (Perloff *Unoriginal* 48).

El konvolut de Mora en este caso funciona como ejemplo de funcionamiento de las citas que van a tratarse como elementos estructurales que amplíen la obra, no sólo estructuralmente, sino a nivel connotativo y semántico, a la par que consigue introducir la obra de *Construcción* dentro de cierta tradición literaria (reforzando así la connotación de cada fragmento, alineando su comprensión dentro de una corriente concreta de escritura creativa).

Las secciones 4, 5 y 6 mantienen esta estructura citacional del konvolut dirigiendo la comprensión bajo marcos temáticos referenciales. Una vez explicado el funcionamiento de la yuxtaposición, la sección 4, "El tema," llama nuestra atención hacia la experiencia personal y el desamor tomando citas de William Auden, Saul Bellow y Peter Handke. "Los planos" vuelve a hacer hincapié en el leitmotif central de comprender el texto como una obra arquitectónica en construcción prestando atención a sus

elementos estructurales, haciendo referencias tanto a la materialidad de la obra en su distribución física a lo largo de las páginas del libro códex – “[Cuando construimos no hacemos otra cosa que destacar una cantidad conveniente de espacio, cerrarlo y protegerlo.] [Geoffry Scott en Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura*]” (Mora *Construcción* 21)–, como a su referencialidad semántica que acerca la obra hacia el campo de la experiencia – “[Todo lo que hay en el mundo es valedero para entrar en un poema] [León Felipe, prólogo a *El Hacha*]” (Mora *Construcción* 21). Campo de la experiencia que lo abarca todo y lo acerca a la poesía postpoética de Fernández Mallo, compañero generacional, que aboga por la inclusión poética de cualquier campo del saber humano, ya sea la ciencia o la descripción de la emoción. Agustín Fernández Mallo, ha bautizado su poesía como “postpoesía,” entendiéndola que va más allá de lo tradicionalmente comprendido por poesía y que relativiza cualquier verdad:

Tanto son hitos de la poética universal las obras completas de José Ángel Valente como la *Teoría de la Relatividad* de Einstein, el *Tractatus Logico Philosophicus* de Wittgenstein, o el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. De hecho, muchos pensamos que algún día se leerá a Einstein o a Wittgenstein de la misma manera que hoy leemos a Lucrecio o como a San

Juan de la Cruz: pura poesía. (Fernández Mallo
Postpoesía 20)

La poesía postpoética y la novela mutante encuentran una fusión entre la ciencia y el arte, entendiendo la ciencia como una nueva forma de crear belleza. Nada queda fuera del mundo asumible por la poesía, por ende, y todos los discursos son puestos al mismo nivel, dando carta blanca para su "recontextualización," manipulación e intervención poética. En la instancia que nos traemos entre manos, la inclusión de textos de ingeniería arquitectónica a los que se da tratamiento poético por su colocación dentro de un texto definido como poemario, deja patente esta asimilación genérica poética.

La sección 6, "Quién," continúa el tratamiento citacional de yuxtaposición de las secciones anteriores y hace énfasis en la "dualidad" que existe en cualquier relación amorosa y que en la obra queda marcada claramente en la distribución física de cada página a partir de la tercera parte del poemario titulado propiamente "Construcción", presentando el texto siempre en dos columnas que se interrumpen, reflejan, contestan y rechazan

constantemente. Los primeros versos de "Construcción"

rezan:

cuál es el camino

la derecha

o la izquierda?

(Mora *Construcción* 29)

A partir de ese primer indicio que destaca la importancia que tendrá el diseño de la página en la comprensión del poemario, estableciendo la dicotomía de caminos de comprensión del texto, vemos que su mismo diseño otorga al lector cierta autonomía creativa en el desarrollo del texto que se resiste a una única interpretación. Desde el primer canto que se nos ofrece bajo el título de "I," el texto se presentará dividido en dos columnas que recuerdan dos supuestas "voces" poéticas. Mora se propone un diálogo dialéctico entre opuestos: "Esta síntesis de contrarios (que también constituye la esencia del pensamiento marxista: estructura / revolución / nueva estructura, así como la prosodia dialéctica hegeliana), en el fondo del análisis psicológico que procuraba Jung, necesariamente ha

de constituir el libro, ya que constituye a su autor" (Mora Planos), y sin embargo, la estructura dialéctica que se establecería entre dos elementos, las dos columnas, queda subvertida por el espaciado entre los versos y su orden desigual. La falta de una estructura en forma de párrafo así como la desigualdad entre las dos columnas de texto, violando los formatos occidentales de lectura tanto horizontal como vertical, le hacen cuestionar la legitimidad de los mismos, instigándole a repensar el acto físico de leer. El diseño de la página permite, casi incita, a desafiar las coordenadas tradicionales de lectura (horizontal de izquierda a derecha, vertical de arriba a abajo) en pos de una lectura diagonal, que conecte y entrelace el contenido de ambas columnas ofreciendo una lectura simultánea de las mismas, dando un nuevo papel activo al lector en el desarrollo de este diálogo propuesto entre las distintas voces poéticas.

Este caos organizativo que obliga al lector a tomar una decisión activa y consciente en cuanto al orden de lectura que llevará a cabo saca a la luz las reglas de lectura que generalmente han sido olvidadas al tomarse su asunción automática. Algo similar a la técnica de lectura

"paragramática" de León Roudiez que Craig Dworkin utiliza para explicar la poética de Susan Howe, John Cage o Jackson Mac Low entre otros: "a "paragrammatic" reading is any reading that challenges the normative referential grammar of a text by forming "networks of signification not accessible through conventional reading habits" (Roudiez in Dworkin xx). La frustración que siente el lector al ver su rutina lectora interrumpida, actúa como mecanismo de visibilidad de los parámetros lectores impuestos sobre la acción de leer tan habitual y diaria y pone de manifiesto ciertas actividades culturales que suelen pasar desapercibidas. Dworkin explica: "that paragrammatics —as a tactic for both reading and writing— manifests a certain politics within the realm of literature itself, and that examples of literary paragrammatics provide concrete models for the sort of cultural activities readers might then bring to other aspects of the world around them" (Dworkin *Reading* xx). Esta sensación de frustración lectora, el obstáculo que se crea al variar el orden imperante silencioso, se refuerza al violar otra serie de reglas a las que nos adscribimos inconscientemente para automatizar nuestra consumición del texto y así acelerar nuestra

lectura basada en la comprensión semántica y referencial de un lenguaje que se toma como transparente. Estoy hablando de la gramática y la ortografía. Los primeros versos de "I" leen:

ab dc ef pq rs tu

a e p r tu

p u e r t a

puerta espacios cada deslinda dos

el el y camino viejo nuevo sella abre

(Mora *Construcción* 31)

Desde el primer momento de lectura en el que el lector, sorprendido ante la falta de contenido referencial por no poder reconocer ninguna de las palabras que se ofrecen en "ab dc ef pq rs tu," trata de buscar un significado que parece satisfacerse con la aparición de "a e p r tu," donde la distribución de letras parece irse lentamente asimilando a la construcción de una palabra reconocible (apertura, puerta), que después será balbuceada por la voz poética "p u e r t a," y aceptada por el verso siguiente "puerta" aunque no todavía encajada dentro de un orden gramatical coherente "puerta espacios cada deslinda

dos." Las palabras parecen relacionarse por libre asociación semántica pues pertenecen a un campo similar del "espacio" y su distribución física –"cada"– que puede ser abierto o deslinda[do(s)], subrayando nuevamente la capacidad estructural del sentido de cada palabra como bloque dentro de otro, –"deslinda dos" o "deslindados"–, dentro de nuestra comprensión, incomprensible, paradójicamente sin la presencia de cierto "orden" externo a las palabras o letras como elementos arquitectónicos materiales. Esta conclusión se establece en el segundo párrafo del poema *"desde que sé hablar / puedo ponerlo todo en orden"* (Mora *Construcción* 31). La función organizativa del lenguaje, como algo externo al sistema de símbolos gráficos, queda así manifiesta. Y gana un nuevo cariz organizativo, al reconocer que estas palabras, por presentarse en cursiva, si bien sean de Mora ahora, sabemos que originalmente aparecieron en otro lugar, otro orden de categorización. En este caso concreto, al escritor alemán

Peter Handke, y su obra *Kaspar* sobre la leyenda del niño salvaje, Kaspar Hauser.³⁴

Y sin embargo, aunque el diseño físico de las palabras sea algo no necesariamente intrínseco al significado organizativo de las mismas, puede muchas veces servir como adición de contenido. Mora juega con la materialidad de ciertos símbolos para "aumentar" su valor significativo: "conviene continuar / con l e n t i t u d" (Mora *Construcción* 86). El valor semántico de "lentitud" queda reforzado al ralentizar nuestra lectura del mismo símbolo al que hace referencia. La distribución espacial de las letras es una herencia directa del concretismo que convertía al espacio en una especie de gramática productiva: "Values such as positions of the signifier material, relationships between the linguistic elements and their spatial interaction, and distance, density and exact arrangement of the letter material gain structural and semantic significance" (Schaffner 2). Este tipo de juego

³⁴ La leyenda alemana del siglo XIX recoge la aparición de un misterioso niño asalvajado en la ciudad de Nuremberg cuya reinserción en la sociedad a través de su educación y civilización ha dado pie a numerosas obras fictivas, entre ellas, el drama de Handke. La relación entre la entrada del niño en el orden social a través de su educación lingüística, es similar a la del texto "asalvajado" entrando dentro del orden obediente y formal del lenguaje establecido.

gráfico es abundante en el poemario, estableciendo un
surplús de significado que se obtiene de la relación entre
la capacidad material del lenguaje, de las palabras y
letras como elementos físicos, y su significado inmaterial
que es esencial para comprender el mensaje poético de Mora
en su totalidad, jugando peligrosamente con la falacia
icónica ante la cual nos advertía Umberto Eco. Así,
pequeños guiños de diseño al estilo casi de un caligrama:

a a a casiopea

m d

(Mora *Construcción* 51)

en el canto V, permiten la insinuación de la forma
simbólica gráfica tradicional de un corazón como una
pirámide invertida, conectando "amada" con el diseño de un
corazón. Y una servidora, condicionada como está, no puede
evitar reparar en la forma que se vislumbra de la unión
entre los diferentes puntos de la imagen como una gran "W,"
símbolo de la gran Red detrás de todo. La forma, aunque
operativa, actúa principalmente de forma reflexiva al

quedar subordinada a la composición general del poema, alertando al lector de la existencia de diferentes tipos de representación material.

La "forma" de la pirámide será retomada en el canto IX, último del poemario y quizás el más visualmente experimental de todos los ofrecidos en *Construcción*, reforzando las insinuaciones hechas a lo largo de texto. La calidad de las columnas de texto como voces que se reflejan y contestan una a otra queda aclarada más allá del hemistiquio y la cesura de un romance tradicional al que a veces recuerda la forma de los cantos. Los "hemistiquios" en este caso se contestan y pueden aislarse como columnas cargando a la "cesura" de cierto valor de "espejo" que en este caso distorsiona, más que refleja, el lenguaje:

te abrazarás de nuevo a la ilusión	te abrazarás de nuevo a la
	[ficción
a la obsesión eterna de encontrar	a la obsesión eterna de
	[añadir
...	
nadie encuentra el amor	quien no encuentra dolor
si no es con lucha	es que no busca
...	
que busca en ti el espejo	y encuentran en sí mismas

Los puntos suspensivos van más allá de la elipsis para dibujar los granos de arena y las motas de polvo, que inevitablemente acabarán cubriéndolo todo y reflejando la ausencia que demarca una elipsis, al más puro estilo de la poesía visual tradicional. En el siguiente ejemplo, la forma de la pirámide está creada por palabras simples como "yo," "dos," "amor," "dolor," cuya yuxtaposición resultaría bastante manida pero que gana una nueva dimensión paródica al componerlas según su forma y su longitud y colocarlas cerca del siguiente verso "ay odio tus pirámides" presumiblemente compuestas del "dolor" consecuente al "amor" entre el "yo" y "dos."

yo
d o s
a m o r
d o l o r

ay odio tus pirámides

(Mora *Construcción* 89)

La pirámide aparece en la columna de la izquierda mientras que a la misma altura de la página se ofrece un nuevo párrafo. Coincidiendo prácticamente con "dos" se nos propone: "se encargan de contar a los heri2." La decisión de escribir "heridos" utilizando un símbolo numérico, aboga por el valor de su pronunciación sonora "dos" como "2" para completar el valor significativo de "heridos" como el sustantivo masculino plural del verbo "herir." La utilización del número en la columna inmediata al "dos" de la pirámide permite establecer una nueva conexión entre los "heridos" que se encargan de cantar en las canciones ("por eso no se acaban las canciones/ se encargan de contar a los heri2") y la pirámide de amor y dolor entre las voces poéticas, manteniendo el diálogo entre ambos hemistiquios.

La conexión entre columnas se incrementa sobremanera en la última página del poemario, el fin del diálogo de *Construcción*. Las columnas aquí han sido totalmente destrozadas, diluidas, entremezclando ambas voces. La división dicotómica se convierte en un monólogo caótico donde se disuelve el yo poético principal y las palabras parecen flotar libremente por la página. Este deseo de disolución se concretiza en dos instancias de auto-censura

en las que aparece la palabra "ye" tachada. Presente en el texto, pero tachada, la palabra censurada crea un nuevo significado dentro de la misma acción de censurar que siempre resulta expresiva.

Not only do such tactics tend to draw attention to what they have censored, but ... even the most illegible marks are positive contributions to the content of a text. Rather than decrease the signifying ability of the text by making portions of the print illegible, such erasures merely replace one set of signs with another equally significant set. Indeed those interventions actually increase the information carried by the text because they mark the absence of an anterior work which they can never completely silence or obliterate. (Dworkin *Reading* 143)

La imposibilidad del censurar el texto sin aumentarlo es, según Dworkin, otro ejemplo de lo que Bataille reconocería como economía general, "In the mathematics of the text there is no subtraction, and all the additions expand geometrically" (Dworkin *Reading* 143), pues la demarcación de la ausencia, la marca de la censura, abre un nuevo espacio de significación, añade un segundo sistema significativo que competirá con el régimen semántico dentro del campo textual. Cuando Mora tacha su "yo" dentro del verso, no elimina la presencia del mismo, sino que crea una nueva red de significado dentro del contenido textual que

quiere borrar la presencia del autor y su protagonismo poético dentro de este canto de desamor, pero que inevitablemente genera una nueva red de contenido que abre la puerta a otras preocupaciones metafictivas de visibilidad textual, autoría, y otras temáticas como el deseo humano mismo del amante de desaparecer para llevar consigo así la ausencia de la experiencia traumática de la ruptura amorosa.

La censura del "yo" y la ruptura del orden de columnas explotan nuevamente en una cacofonía de voces y expresiones multilingües llevando la alienación que siente la perdida voz poética a un nuevo campo que cuestiona la legitimidad del lenguaje como idioma. La división multilingüe sitúa el texto como una posibilidad lingüística entre otras cuyos códigos gráficos son los mismos, pero cuyo sistema parece contestarse aunque sea capaz de coexistir, hasta el punto de crear un nuevo diálogo translingüístico. Mora entremezcla unos versos de John Ashberry, "In you I fall apart, and outwardly am a single fragment, a puzzle of itself" como:

en ti me desmorono

y soy simple frag men to

a puzzle of itself

(Mora *Construcción* 90)

Mora es capaz de deconstruir la voz de Ashberry, traducirla parcialmente, fragmentar el "fragmento" y darle nuevo significado "frag men to," jugando con la traducción española de "fragment" y darle nuevo sentido como "matar a un hombre por algo" –del verbo en inglés "to frag"–, destruirlo con una granada y expandir sus piezas como un rompecabezas de sí mismo y su desamor.

Construcción, a través de mutaciones organizativas del texto, tanto a nivel gráfico como gramatical y ortográfico parece ponerse al servicio de la ilegibilidad como manifestación ética de otras formas de mirar dentro de un sistema estandarizado. Parece ser, que para ser fiel a su objetivo, el lector debería abandonar cualquier intento de comprensión y rendirse ante lo "oscuro," lo inexplicable. Cualquier intento analítico por parte de la crítica debería convertirse, pues, en una traición a la obra al reconocer el estatus de legibilidad del texto negando su imposibilidad al volverla comprensible, y sin embargo, la labor crítica que he llevado a cabo parece justificarse, según críticos como Craig Dworkin, por la relación creada,

precisamente, en ese singular momento de intersección entre lo legible y lo que no lo es:

In that moment of singularity the unreadable disappears within its own legibility, and that legibility simultaneously effaces the text it would seem to read. Those singular moments ... mark sites of intersection between organizations of power and authority, including their resistance to, and permission of, the authority of their own critical description. Whether they constitute openings and invitations, or blockage and deferrals, these sites are orifices and scars on the surface of the textual body, marking both the histories and the possible futures for conflicting and competing and collaborating semantic interests. (Dworkin *Reading* 155)

La misma actividad hermenéutica del crítico, en ese preciso momento de comprensión que elimina el estado ilegible que se valoriza, ha de recordarnos, como parece sugerir Dworkin, que el texto ilegible es una zona "autónoma" temporal "one which refuses the permanence of its own constitution, and which calls on its readers to account for the semantic drives that they cannot, in the end, resist –and for which we must learn, as readers, to take responsibility" (Dworkin *Reading* 155). La responsabilidad crítica del lector que Dworkin propone, es similar a la que Mora reclamaba con la abogacía por la

escritura compleja, devolviendo al arte una función ética que situar entre el lector y el escritor.

Crisis sobre la función del arte: Remediación y materialidad digitales en la novela de papel *Circular 07*.

Las afueras

La función ética del escritor y su relación con el arte es una cuestión de especial vigencia en la época informática en la que vivimos y es un tema central en la obra de Vicente Luis Mora. Si bien *Construcción* se aventuraba en las políticas de lo ilegible como propuesta de creación de zonas autónomas y de resistencia lectora, podemos observar una evolución en la novelística de nuestro escritor que con su novela *Circular 07. Las afueras* (2007) se enfrenta cara a cara con problemas de visibilidad y automatismo digital intrínsecos a nuestra periodo histórico.

La invasión tecnológica que de modo invisible se encarga de mediar nuestra experiencia conlleva una concepción de la realidad intuitiva que, facilitada por el ejercicio de actividades mecanizadas como la escritura o la

lectura online, ayuda a automatizar el proceso literario. En otras palabras, escribir en un teclado se convierte en un proceso mecánico automático de traslación del lenguaje humano al código binario sin que el usuario sea consciente del proceso de traducción digital que se lleva a cabo entre la interfaz web, el procesador de textos y el mero acto de escribir e imaginar palabras. La sutileza de este automatismo creativo es tal que, la mayoría de las veces, pasa desapercibido. Éste es sólo un ejemplo.

En un ambiente en el que la tecnología se encarga de mediar entre los usuarios y una gran cantidad de nuestra realidad diaria a través de la interfaz de una pantalla —ya sea de la televisión o del monitor de un ordenador— vemos un deseo de eliminación de la misma, un ímpetu de transparencia dentro del ámbito digital que elimine la sensación de “mediación” que la interfaz ejerce y que nos muestre su “contenido” en imágenes de proyección constante: “Transparent digital applications seek to get the real by bravely denying the fact of mediation; digital hypermedia seek the real by multiplying mediation so as to create a feeling of fullness, a satiety of experience, which can be taken as reality” (Bolter, Grusin 53). ¿Cómo actuar dentro

de este ambiente altamente mediatizado que,
paradójicamente, se esfuerza por ocultar esta "mediación"?
¿Cuál es la función ética del artista contemporáneo?

Ya en *Construcción* vimos como Mora se enfrentaba ante la automatización de los procesos físicos lectores y de comprensión del lenguaje. Usando la metáfora del orden subyacente en una construcción arquitectónica, nuestro escritor edificaba una zona de resistencia autónoma. En esta novela, la ambición es más compleja: se trata de repensar la expresión literaria como fuente de visibilidad en su acepción extensa, moviéndose del nivel del texto al soporte del mismo y su materialidad. Vicente Luis Mora pondrá en jaque nuestra percepción de la "medialidad" empezando por recuperar nuestro entorno inmediato: la ciudad. Sin embargo, la ciudad física y real *per se* jamás será alcanzada, pues aquí "la ciudad" será entendida como objeto conceptual sujeto a la mediación tecnológica presente. John Johnson define "medialidad" (mediality) como: "a concept that refers to the technological conditions that make specific media possible within a delimited historical epoch and therefore to the cultural and communicational 'setting' within which literature can

appear and assume a specific shape and functioning" (Jonhson 268n9). En el caso concreto de la novela que nos ocupa, se servirá de la sonoridad de la palabra para estructurar el concepto de ciudad contemporánea y crear espacios de nueva visibilidad para el individuo que se desenvuelve dentro de condiciones tecnológicas específicas. Volviendo al leitmotif edificante, —antes arquitectónico, ahora urbanístico— *Circular 07. Las afueras* tratará de revelar las estructuras subterráneas que nos permitan repensar su mediación entre la realidad física, el sujeto y su "medialidad."

En la sección "Calle Ronda de los Tejares, Córdoba. Carta a una editorial muy conocida" de la novela Mora explica —siguiendo un impulso docufictivo postmoderno— las razones que le llevaron a escribir la presente obra:

Walter Benjamin, con quien estoy de acuerdo en tantas cosas, escribió una de la que discrepo: "las relaciones alternantes de los hombres con las grandes ciudades se distinguen por una preponderancia expresa de los ojos sobre la del oído." Valgan las páginas siguientes como refutación, in extenso, de esa afirmación. (Mora *Circular* 104)

Sin cuestionar la veracidad de esta supuesta carta al editor, me interesa el deseo explícito de un autor

contemporáneo de repensar los modos de representación de la realidad y la relación entre el hombre y su espacio circundante –tanto físico como virtual. No podemos realmente forzar una separación de espacios físico-virtuales a la hora de hablar del espacio en escritores como Vicente Luis Mora, pues su realidad diaria se encuentra mediada por medios tecnológicos que alteran dialógicamente su relación con el medio. El habitante de la llamada era de los ordenadores y la informática, mantiene una estrecha relación con el medio tecnológico que, como diría Lev Manovich, nos obliga a repensar la jerarquía de nuestras fuentes de información, incluso sensoriales, pues aunque para comprender el espacio físico sigamos dependiendo de las dimensiones fenomenológicas, para procesar otros tipos de información –política, social o económica– la dimensión virtual se coloca en mismo plano de importancia, independiente de su dimensión física.

En este caso concreto, se trata de des-familiarizar nuestra visión de la ciudad y *ver* con el *oído*: des-condicionar sinestésicamente la mirada del sujeto contemporáneo que se ve envuelto en un mundo de imágenes automáticas, de sensaciones prefabricadas, que determinan

su concepción del espacio urbano. Y yendo más allá, se trata de cuestionar la vigencia de la forma de la novela en el contexto presente donde el ciudadano urbano occidental ha aceptado la mediación de la tecnología digital en su vida diaria, facilitándonos hablar del establecimiento hoy de la era de los ordenadores o la información.

La mediación digital actúa como invisible tegumento que ampara toda actividad humana y su relación con el medio como venía diciendo. La no-percepción de la experiencia parece ser una de las consecuencias de la mediación tecnológica actual, preocupación que a mediados de los 90 había llamado la atención de artistas conceptuales y digitales. Según el artista digital David Rokeby, la dicotomía entre transparencia y opacidad es precisamente lo que distingue entre la actitud de los artistas y los ingenieros de las nuevas tecnologías. Según Jay David Bolter y Richard Grusin, Rokeby estaría adoptando una estética modernista al declarar que: "while engineers strive to maintain the illusion of transparency in the design and refinement of media technologies, artists explore the meaning of the interface itself, using various transformations of the media as their palette" (Rokeby en

Bolter y Grusin 42). Es más, Bolter y Grusin se aventuran a declarar que, quizás, desde Matisse y Picasso, o incluso desde los impresionistas, el objetivo de los artistas ha sido "explorar la interfaz" (Bolter y Grusin 42).

La preocupación de Vicente Luis Mora parece estar en la misma línea experimental, exacerbando la extensión de las tecnologías digitales de los medios visuales al ámbito mismo de la escritura, volviendo a coincidir aquí con las premisas del "conceptual writing" norteamericano que comprenden: "a theoretical based art that is independent of genre, so that a particular poem might have more in common with a particular musical score, or film or sculpture, than with another lyric" (Dworkin "Introduction"), atrayendo este tipo de producción a la definición del "altermodern" de Bourriaud y que gracias a un curioso proceso de "remediación" trata de reconciliar la creación artística de estética digital con un alegato por la recuperación de la sensación sensorial estética.

Bolter y Grusin en su importante obra sobre "new media," *Remediation* (1999), explican el proceso de "remediación" como la característica principal de los medios digitales: "we call the representation of one medium

in another *remediation*, and we will argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media" (Bolter y Grusin 45).³⁵ Un tipo de "refashioning" de los medios precedentes que Kittler reconocía como una característica general en la evolución de cualquier medio y que el propio Mora explica como una característica compartida en la nueva narrativa española:³⁶ "La disolución de fronteras o la invisibilización de las mismas es una característica de lo que hemos denominado la nueva literatura pangeica (aquella que, entre otros caracteres, reproduce estructural y miméticamente, las formas expresivas de las nuevas tecnologías: Internet, blog, prensa digital, SMS, etc.)" (Mora "El porvenir" 50).

³⁵ El término de "remediación" en este estudio será utilizado siempre en un sentido amplio y en cierto modo inverso al original que comprende la representación de un medio anterior en otro más novedoso. Yo recogeré el término "remediación" en tanto que la representación de un medio cualquiera en un formato mediático que no le sea propio, independientemente del orden de aparición de los mismos, extendiendo la definición que Bolter y Grusin ofrecen. La "remediación" en mi estudio será comprendida como la representación de un medio en otro, sin orden ni jerarquías.

³⁶ "Digital visual media can best be understood through the ways in which they honor, rival, and revise linear-perspective painting, photography, film, television and print. No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media" (Bolter y Grusin 15)

Circular 07. Las afueras se nutre de las corrientes presentes en un modo similar a lo que Bolter y Grusin explican devolviendo características como el SMS o el blog a un medio anterior, un "refashioning" invertido de los medios digitales hacia la literatura impresa. La sección "Calle Arroyo Del Fresno. SMS" reza:

Kriño, siento no haber ido.
tráfico imposible, he teni
do q volver a casa. mña
cenaremos juntos. te kiero. (Mora *Circular 87*)

La inclusión del mensaje de texto queda reproducida con las grafías propias de esa clase de comunicación dando un nuevo cariz de legitimidad al tipo de lenguaje que impera en la comunicación diaria de muchos usuarios de telefonía móvil. La traducción al papel de un lenguaje propiamente "digitalizado," imitando su gramática y ortografía, aboga por la "visibilidad" de una práctica comunicativa hasta ahora limitada al teléfono celular.

En "Cibercafé. E-Mail" se vuelve a "mediar" la comunicación entre dos individuos imitando el formato del correo electrónico, una nueva "remediación" del lenguaje digital al texto impreso y encuadernado de un libro:

De: p@com
Para: d@rthv@der
CC:
Asunto: dispersión. (Mora *Circular* 66)

Con cierto toque paródico, pues las referencias digitales se aglutinan en pocas líneas de forma un tanto forzosa —la presencia de la arroba dentro de los nombres totalmente innecesaria; la inclusión del famoso “com” de las “punto com” dentro del nombre del redactor del email, dándole un nuevo tipo de agencia; la representación gráfica de los destinatarios secundarios (“CC”) dejado en blanco— Mora se encarga de “revelar” el marco gráfico del formato email. No nos presenta el contenido del texto aislado, sino que se esfuerza en reproducir, trasladando el formato digital al papel, la mediación de servidores de Internet y buzones electrónicos que la comunicación vía electrónica implica, manifestando nuevamente una preocupación por la “invisibilidad.”

Parece pertinente aquí recordar las palabras de aquel formalista ruso, Victor Shklovsky, que ya en 1917 y respondiendo al origen de las vanguardias históricas que, como se ha propuesto, comenzaron a repensar la “interfaz” de las artes y sus medios —algo semejante al proceso

vanguardista presente—, nos amonestaba en contra de los peligros de una percepción automática: “If we start to examine the general laws of perception, we see that as perception becomes habitual, it becomes automatic” (Shklovsky 11), y nos avisaba en contra de la invisibilidad que este automatismo de los sentidos provocaba hasta el punto de temer por la desaparición de la vida. “And so, life is reckoned as nothing. Habitualization devours works, clothes, furniture, one’s wife, and the fear of war ‘If the whole complex lives of many people go on unconsciously, then such lives are as if they never have been’” (Shklovsky 12).

Vicente Luis Mora, en un alarde de sinestesia *tecno-modernista* casi un siglo después de las primeras preocupaciones por la invisibilidad de la vida/arte, se pone al servicio de la des-automatización. Retoma su espacio circundante y se propone cambiar nuestra percepción de la ciudad convirtiéndola en elemento literario de doble referencialidad: nos hace pensar en la ciudad que conocemos y habitamos, con sus aceras y sus medios de transporte, y la ciudad que pensamos, como espacio social, político y, finalmente, artístico, cuyas estructuras no se forjan en

hormigón sino por la palabra y su doble referencialidad simbólica. La ciudad que conocemos, sin embargo, se problematiza, pues se parte de la asunción de que el ciudadano conoce una versión mediatizada de la ciudad, condicionada por los medios digitales, y éstos, por tanto, serán más reales y accesibles que la materialidad real – física– de la ciudad. La realidad que antes se constataría como la ciudad física, ahora deviene “concepto” de ciudad dentro de una percepción mediatizada. La realidad a la que queremos llegar tendrá la misma constatación “real” que los medios digitales que la permiten. La medialiad, en cierto modo, es la realidad que ahora se nos ha vuelto automática y devolver la mirada hacia esos medios será la única manera de alcanzar un estado primitivo de realidad física pre-mediación, de *oír* la ciudad. Las palabras de Mora se convierten en bloques estructurales artísticos *per se*, se sostienen creando un texto arquitectónico autárquico que, a la par –y sin caer en la antítesis–, nos remiten a la realidad material y sensorial que nos rodea y que es recogida por los medios digitales. Nos producen extrañamiento, precisamente, por su auto-referencialidad y paradójica mirada hacia el mundo urbano que conocemos,

siendo el ejemplo perfecto de técnica artística que nos permitirá recobrar la sensación de la vida, compartiendo la visión de Shklovsky sobre la función del arte con las primeras vanguardias europeas:

And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stony*. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects "unfamiliar," to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. *"Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important."* (Shklovsky 12)

Y sin embargo, el objeto es esencial para ver la forma artística, necesitamos saber qué es lo que se está desfamiliarizando –en palabras de Shklovsky– para ver la desfamiliarización –valga la redundancia. La imagen artística, empero, no funciona como medio de conocimiento, sino como medio en sí para conocer la visión del objeto. El caso de desfamiliarización de Shklovsky no es exactamente una instancia como la de la deshumanización que Ortega y Gasset proponía unos años después en relación a las vanguardias europeas. Ortega preponderaba la "idea" eliminado el "objeto" referencial prácticamente en su

totalidad situándose en una línea más acorde con el arte pictórico conceptual de mediados de siglo XX. “En vez de ser la idea instrumento con que pensamos un objeto, la hacemos a ella objeto y término de nuestro pensamiento” (Ortega y Gasset 29). A este método Ortega lo llama “deshumanizar” por eliminar lo humano de la representación y centrarse en el arte aislado: “Vida es una cosa, poesía es otra –piensan o al menos, sienten. No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba” (Ortega y Gasset 41). El arte que Ortega llamaba ‘nuevo’ trata de devolver las ideas a lo que son, a “meros esquemas subjetivos– y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro –en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las idea– habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar – falsificar ingenuamente” (Ortega y Gasset 48). Sol LeWitt, en su famoso “Paragraphs on Conceptual Art,” repetía casi 50 años más tarde, que lo importante de una obra es la idea que la originó, no la ejecución, ya que la obra es un concepto teórico sin ninguna relevancia ni objetivo trascendente más allá de su condición de idea.

In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work ... This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless ... It is the objective of the artist who is concerned with conceptual art to make his work mentally interesting to the spectator, and therefore usually he would want it to become emotionally dry. (LeWitt "paragraphs")

El asunto que aquí nos interesa se aleja de estas dos visiones y busca recuperar la sensación del objeto cuando no estaba "familiarizado," y así permitirnos repensar el objeto, posibilitando un acercamiento crítico a la

realidad-medialidad. Es algo así como una doble referencialidad o referencialidad dividida.³⁷

Vicente Luis Mora, en la novela que nos trae entre manos, hace esto en tres niveles. En un primer nivel estructural subordina la organización de la novela a la representación cartográfica de una ciudad, haciendo un énfasis renovado en su materialidad, en la ciudad como representación de un plano físico. En un segundo nivel sintáctico, Mora se sirve de una poética de símbolos tecnológicos que nos ayudará a repensar la realidad desde

³⁷ Y así lo explica David K. Herzberger en "Split Referentiality and the Making of Character in Recent Spanish Metafiction" donde, hablando de la creación de personajes en la novela de posguerra, encuentra "a view of literary character which is at once highly referential and highly fictional. On the one hand, the reader is drawn to character on the plane of external reference (i.e., the character has life-like traits because of the denotative foundation of all creation), while on the other the narrative deliberately holds the reader at bay, as if the text were a playful game of invention that adhered only to the rules of its own making (Herzberger 427) y explica cómo esto se consigue por medio de una referencialidad compartida: "What at first glance seems antithetical (...), the disparity of the two tendencies as they appear to pull in opposing directions, can be resolved by the congruity addressed by the split reference. As a result of the tension a parallelism emerges between the suspension of the denotative meaning (motivated by the metafictional base) and the suspension of the self-referential meaning (motivated by the specularity of the existential/thematic plane). While it is true that the effect of meaning for the metafictional character is focused on the word, the production of that meaning is borne by both sides of the suspension. The new congruence represented by the metafictional character (i.e., it is neither referential nor self-referential) springs from the perceived proximity of the two sides in spite of their distance" (Herzberger 429). Este tipo de referencialidad compartida es lo que ocurriría con la ficción que nos trae entre manos cuya metáfora radica en la poética tecnológica, actuando como símbolo donde fijar un aspecto de este doble proceso que mantiene su parte relacionada con el mundo donde se genera.

la visión digital del individuo que vive y acepta la era de la información y los ordenadores como la propia gracias a la técnica de la "remediación." Finalmente, a nivel temático, Mora llevará al lector a los márgenes, lo situará en zonas situadas fuera de lo habitual, lugares de tránsito y no-lugares, que actuarán como nuevos espacios de visibilidad política y relaciones dinámicas cuestionando las formas de visibilidad actuales y la posibilidad de hablar de información en la época cuyo título se ha convertido en axioma paradójicamente antitético. Me interesa también la particular sensación de inestabilidad que se recrea en la novela por su concepción como *work in progress*, acabado pero incompleto, típico de medios de expresión como el blog y demás herramientas tecnológicas únicas a la época en que vivimos que favorecen un tipo de diálogo intertextual. Alice Pantel, entiende este "work in progress" como una característica de la monstruosidad "mutante" de la obra. Refiriéndose a la cita:

Madrid está viva, Madrid crece y se desgañita contra la meseta abierta, hacia los montes, hacia el cielo, hacia el centro y el abismo; Madrid, cegada, helada, errada y encerrada por las calles que tropiezan con las calles, los pisos que se topan con los pisos, los hombres que se chocan con los hombres, Madrid; una y

muchas, como un tejido de hilos asfaltado urdido por un sastre ciego. (Mora *Circular* 25)

Ella comprende que el libro es "monstruoso" en el sentido de Émile Littré, como un cuerpo que presenta una conformación insólita, anormal, disparatada.

Le caractère monstrueux organique, mouvant de la ville est souvent évoqué et reflète toujours la structure du livre. L'écrivain évoque une ville tentaculaire, vivante et fascinante dont les ramifications semblent s'étendre grâce à une volonté propre ... Quoi qu'il en soit Mora nous propose un livre non fini, infini peut être, en cours de création en tout cas et voué à la métamorphose comme la ville qu'il tente d'embrasser. (Pantel)

En el ejemplo que nos atañe, la obra se presentará en diálogo pseudo esquizofrénico consigo misma y se constará como una novela inestable, cambiante, mutante. Aparecida por primera vez como *Circular* (Plurabelle 2003), se publicó en 2007 como la novela que nos trae entre manos. Su continuación se anunció como *Circular 08. Centro* —que por motivos editoriales se mantiene aún inédita— y destaca la concepción de novela como proyecto mutante y expansionista, que podemos asemejar a la perfección a la idea de espacio urbano —espacio virtual— actual. La comprensión de la obra como "work in progress" mantiene una relación doble con el

entorno digital. Por un lado, la escritura en blog – práctica a la que está habituado nuestro escritor– es siempre entendida como “errante.” Como Rivera Garza explica, la escritura en blog revela que

en este engaño para el lector no amateur y/o guiño para el profesional reside uno de los mitos que más bien le hacen al mercado literario: la creencia de que sólo algunos, los elegidos, son capaces de concebir un trabajo acabado, pulcro, depurado, de principio a fin. La blogsívela, como otros tantos trabajos meta-narrativos, muestra el revés; se hace, de hecho, de ese revés, en ese revés. Con salidas falsas, con principios repetitivos, con capítulos que no llegan a ningún lado, con finales que se desdicen, la blogsívela se quiere tartamuda, imperfecta, inacabada, en-proceso-perpetuo. A eso yo le llamo la escritura errante, la que erra y la que yerra, el lado más vulnerable de los “lenguajes literarios” que le abre la puerta a la heteroglossia, ese temido, y no por eso menos anhelado, extraño (Rivera Garza “Blogsívela” 177)

Por otro lado, la reivindicación del “proceso” sobre el “producto” final resulta especialmente seductora si pensamos en la relación de “proceso” que la expresión digital supone, más allá de la práctica del escritor, sino pensando en el texto digital en sí, entendiendo el material textual mismo como “proceso”:

An electronic text literally does not exist if it is not generated by the appropriate hardware running the appropriate software. Rigorously speaking, an electronic text is a process rather than an object,

although objects (like hardware and software) are required to produce it. Moreover, an algorithm is normally considered to be a procedure defined by explicit rules that can be specified precisely. (Hayles 80)

Esta novela reconstruye una ciudad, un objeto urbano quizás, pero se trata de una ciudad digitalizada, hecha de retazos pero de estructura circular, cambiante, "en proceso" de creación y de destrucción constante y, por ende, inestable. Es una representación de la ciudad fragmentaria y traspasada por medios de transporte y escenarios de paso que manifiestan su relación de nódulo dentro de una estructura más amplia.³⁸ Es una ciudad universal e intercambiable que se mueve rápidamente como la información que la traspasa. Es voluble y fluida como si de un personaje humano se tratara y en la novela se subjetiviza, se convierte en protagonista de la narración. Dentro del texto, en la calle-capítulo Adrogué, dos amigos hablan:

³⁸ Pantel se centra en el estudio rizomático (en la línea de Deleuze y Guattari) de la obra estableciendo Madrid y sus afueras como el rizoma principal a partir del cual se generan multitud de rizomas periféricos: "Si nous appliquons ce système à *Circular*, nous pouvons dire que la racine principale est l'évocation de Madrid ou plutôt ses périphéries. Mais d'autres petites racines se greffent sur elle. Ces radicelles seraient la thématique des transports, des déchets, de la solitude, de la communication à distance, l'art contemporain, l'architecture" (Pantel)

—Según este modelo, la máquina narrativa convierte tu idea en una aberración. En vez de contar la historia de dos ciudades bajo un modelo, digamos, *dickensiano*, se utiliza una fórmula morbosa, la de una enfermedad del texto.

—No entiendo.

—La disociación. Se toma el libro, se diseña el libro, como una persona. El protagonista de la novela no es un personaje, sino una ciudad, Madrid. Pero el personaje tiene síntomas de esquizofrenia, se vuelve episódicamente loco, y a ratos se piensa otro, mostrándosele en el relato, preso de otra identidad. Es decir, se creería *otra ciudad*.

—¿Por ejemplo?

—Por ejemplo, Córdoba. (*Mora Circular 72*)

La novela de Mora tiene aspecto de ciudad. Pero no es una ciudad cualquiera. Cambiamos la estructura tradicional de la Madrid que conocemos y la asemejamos a un círculo, al del Metro Circular, la línea 6 del metropolitano. Y una vez aquí, nuestro concepto del círculo también cambia, es un círculo esquizofrénico. La estructuración fragmentaria de párrafos se convierte en entradas de un callejero que podemos consultar al final del libro a modo de índice. El centro gráfico del texto que demarca el centro de la novela queda encarnado en la representación física del libro códex que ocupa dos páginas que rezan: "ESTAUSTEDENELCE" (*Mora Circular 214*), "NTRODECIRCULAR" (*Mora Circular 215*), utilizando la encuadernación física del libro para dividir

la frase sin respetar las reglas ortográficas segregando la palabra –Ce/ntro– y localizar el mismo, laminado por la división material del libro cuyo corte se transmuta en un vacío nuevamente. Todas estas mutaciones de la forma y demás gráficos y elementos subversivos de la presentación física del libro de papel tradicional que Sobejano-Morán entiende como subversiones metafictivas de la función iconoclasta de la literatura, nos aproximan a ver la novela de un modo nuevo.³⁹ Comprender su naturaleza mutante, híbrida, donde parece haber espacio para todo. Ver y leer novelas de una forma nueva y desfamiliarizadora, percatándonos de su materialidad al relacionar el texto en sí con su encarnación física demarcando el centro

³⁹ Las violaciones de la representación física del libro: cambio de tipografía, páginas en blanco... manchas de tinta, etc., son entendidas por Sobejano-Morán como subversiones de la función iconoclasta de la literatura que se consiguen gracias a la técnica metafictiva. Hablando de la novela postmoderna clásica y la novela nueva de los setenta y ochenta dice que "estas violaciones no son tan frecuentes en la novela española" (Sobejano-Morán 30) con la excepción de las páginas en negro de José María Merino en *Los trenes del verano* (1992) o la alineación de párrafos de Juan Goytisolo en *Juan sin tierra*. En cuanto a lo más innovador dice que "no tiene conocimiento de esta práctica metafictiva en nuestra literatura" (Sobejano-Morán 30). Hay aquí un gran cambio con la nueva narrativa "mutante" que estamos analizando pues las transgresiones gráficas vienen de la mano de la translación e hibridez asumidas por los diferentes medios. Podríamos incluso hablar de *transmedialidad* (en el sentido de Henry Jenkins) con la adición del vídeo de *Nocilla dream* en el blog de Agustín Fernández Mallo o la mutación de la narrativa en novela gráfica en su *Nocilla lab* o *Nocilla experience*. La tipología y diferentes textos digitales en *Circular* o *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora, así como las obras de Jordi Carrión y su particular uso de búsquedas de Google y Google Earth.

gráficamente, haciendo al texto consciente de su cuerpo de código. El libro se convierte en medio expresivo del texto y se sitúa en un primer plano de comprensión semántica de éste. La materialidad gana relevancia y queda entendida como proceso dinámico que se establece entre las relaciones estructurales tal y como ocurre con la literatura digital, aquí nuevamente "remediada" al papel:

The crucial move is to reconceptualize materiality as *the interplay between a text's physical characteristics and its signifying strategies*. This definition opens the possibility of considering texts as embodied entities while still maintaining a central focus on interpretation. In this view of materiality, it is not merely an inert collection of physical properties but a dynamic quality that emerges from the interplay between the text as a physical artifact, its conceptual content, and the interpretive activities of readers and writers. Materiality thus cannot be specified in advance; rather, it occupies a borderland—or better, performs as connective tissue—joining the physical and mental, the artifact and the user. (Hayles 72)

Este proceso estructural que trata de imitar la circularidad de Madrid, la ciudad que da pie a la obra, permite abstraer el concepto de mundo urbano y posicionarlo como tal, como concepto sometido a exploración racional dentro del mundo globalizado en que vivimos. La relación entre la materialidad del mundo y su digitalización, así

como la del libro y su texto, nos permiten establecer una nueva dimensión de actuación dinámica, un tejido nuevo dinámico generador de un surplús de significado similar el que otorgábamos a ciertas manifestaciones de poesía visual. El texto, como en el caso del texto digital, nos recuerda Laura Borrás, se convierte en el objeto simbólico que "represents the meeting point of different readers and their readings, a system of signs that acquire their meaning within the community of readers" (Borrás 140). La concepción del texto como *objeto*, ya no simbólico, sino material y encarnado en un cuerpo, el libro códice, que contribuye a su semantización, problematiza ciertas concepciones tradicionales que entendían el texto como un ente inmaterial independiente del soporte en que se encarnase. Katherine Hayles, remontándose a cuestiones legales de copyright explica la relación entre texto y cuerpo:

This judicial history, played out in a contentious environment where conflicting economic, political, and class interests fought for priority, had important consequences for literature that went beyond purely legal considerations: it helped to solidify the literary author as a man (the author's assumed gender in these discourses was invariably male) of original genius who created literary property by mixing his intellectual labor with the materials afforded him by

nature, much as John Locke had argued men created private property by mixing their labor with the land. Consistently in these discourses, material and economic considerations, although they had force in the real world, were elided or erased in favor of an emphasis on literary property as an intellectual construction that owed nothing to the medium in which it was embodied. Although this conclusion was repeatedly challenged in court and in such literary movements as futurism and imagism (''No ideas but in things,' ' William Carlos Williams declared), the long reign of print made it easy for literary criticism to ignore the specificities of the codex book when discussing literary texts. With significant exceptions, print literature was widely regarded as not having a body, only a speaking mind. (Hayles 70)

La relación entre texto y su corporalidad, entre digitalización, código, y texto, se convierte en un nuevo proceso productivo. La digitalización, a su vez, permite la traducción de todo lo convertido a código: una vez codificados los elementos parecen intercambiables, algo que Mora equipara al caso de la Madrid protagonista de *Circular*: "Por supuesto, quien dice Madrid quiere decir esta ciudad, todas, Europa, el universo" (Mora *Circular* 104). Las ciudades como objeto mediático son intercambiables, y todas ellas sufren de este particular caso de esquizofrenia que les permite pensarse otras. En el pequeño diálogo que tiene lugar en la Calle Adrogué que recogimos anteriormente, se presenta el ejemplo de un

Madrid que se cree Córdoba, pero la novela la equipará posteriormente con otras ciudades como Amsterdam o París. No obstante, el énfasis en reproducir Madrid y su extraña simbiosis andaluza con Córdoba, convirtiéndolas en protagonistas de la narración, refleja una pulsión puramente española de representatividad por parte de Mora dentro de este ambiente global. Aunque intercambiables y codificables, algo intrínsecamente ibérico e imborrable permanece en la particularidad de las ciudades españolas. Aun en el ciberespacio, Madrid y Córdoba mantienen lazos retractables con la Península que las autoriza y separa del resto de ciudades mundiales haciéndose eco de aquella capacidad de doble referencialidad metafictiva hacia el mundo y su correlato significativo y ahora virtual, y legitimizando, además, cierta esencia patria que no se pierde disuelta en la Red global, ya sea en su marco geográfico-físico o en su dominio homólogo .es.

La desfamiliarización estructural y la importancia de su "materialización" impresa llevada a cabo gracias a los juegos de diseño físico que la obra presenta, nos hace ver de otro modo la cartografía madrileña y novelística a nivel superficial como decíamos, y en un segundo nivel de

subsuelo, ver la materia de la que está creado este peculiar mapa: la poesía. Mora empapela las redes ferroviarias de su Metro novelístico con imágenes poéticas que buscan crear el mayor impacto en el lector devolviendo su mirada a la forma nuevamente:

[D]efamiliarization is found almost everywhere form is found ... An image is not a permanent referent for those mutable complexities of life which are revealed through it; its purpose is not to make us perceive meaning, but to create a special perception of the object —it creates a "vision" of the object instead of serving as a means of knowing it. (Shklovsky 18)

Pero el objeto, como veníamos diciendo, sigue siendo esencial. Para Shklovsky lo importante es observar las técnicas representadas que nos impiden volver a la realidad sin reparar en ellas primero. En otras palabras, revelar la "interfaz." Lo que resulta verdaderamente interesante es que *Circular 07. Las afueras* recurre a metáforas únicas a, precisamente, este mundo tecnológico que ha entumecido nuestra percepción alejándonos de lo "natural," reclamando nuestra atención ante estos elementos concretos. La "remediación" toma una función más.

En una sección de *Circular*, hablando de la distribución de unas fotografías en una tienda de revelado,

se describe: "recuerda su caída la del tique de una caja registradora, o la salida del papel de una impresora; recuerda, vagamente, como diría un antiguo, una cascada en las rocas" (Mora *Circular* 46). En vez de llamar nuestra atención al mundo bucólico sirviéndose de la metáfora de la cascada únicamente, utiliza un fenómeno mecánico al que el hombre de la era de los ordenadores está habituado: "la salida de papel de una impresora." Desfamiliarizando ese proceso, al proceso original del que hablaba con las fotografías se yuxtapone una cascada de agua que impacta contra unas rocas en medio de una tienda de revelado y salpica en la mente del lector. Otro ejemplo de rememoración de la imagen poética clásica, –primero fue bucólica, ahora es femenina, pero todavía renacentista–, recontextualizada al mundo urbano sería: "Las carreteras sin tránsito en la noche, iluminadas por periódicas farolas, como gigantescos collares de perlas brillantes" (Mora *Circular* 62). Ya no son las perlas de tu boca, una metáfora manida, sino un símil entre las farolas como perlas y las carreteras como collares que adornan el paisaje urbano. La imagen de la ciudad como protagonista ha desbancado a la belleza femenina clásica.

Es este el tipo de lenguaje que nos transporta a las afueras montados en un vagón del Metro circular que recorre Madrid y que, como hemos visto, tiene dos objetivos principales: construir una ciudad a través del sonido, y convertir este recorrido en el proceso de construcción de la novela por medio de un reconocimiento nuevo. Sigamos descendiendo junto con el tren en los niveles de desfamiliarización que propuse al comienzo del ensayo y hagamos una parada en el plano del contenido. Uno de los leitmotifs principales del texto es, justamente, este tren metropolitano que se describe en la novela de modo también extraño –por no redundar en lo desfamiliarizado– entre lo fantástico y lo absurdo: “Se rumoreaba: el Circular viaja toda la noche, sin viajeros a bordo. El Circular no se detiene” (Mora *Circular* 21). Se nos describe un tren casi fantasmagórico que viaja sin cesar y sin objetivo aparente de obedecer a su definición de medio de transporte. En una de las secciones de la novela se nos habla de un hombre que abandona su hogar para pasar el resto de su vida en el metro circular:

–¿Cuál es su destino?

–Pues... no lo sé... me he montado sin pensar.

–Pero sabrá dónde va.

—No, no lo sé, es lo que trato de explicarle.
—Se lo preguntaré de otra forma. ¿En qué parada se baja?
—Ah... pues creo que en la última.
—Este es el metro Circular. Aquí no hay últimas paradas, ni paradas intermedias. Se trata sólo de seguir el círculo, siempre.
—...
—¿Y bien?
—... Entonces, ese es el destino, supongo.
—Perfecto, todo en orden. ¿Puedo sentarme con usted?
—Como quiera. (*Mora Circular* 23)

Esta pequeña escena cuyo motivo parece absurdo, presenta un exceso de lógica sintáctica que lo hace incomprensible semánticamente pero perfecto en su base sintáctica. Gracias a este procedimiento podemos olvidar la sorpresa que ejerce lo ilógico de una situación en la que un hombre decide vivir en un tren que nunca se para y nos permite racionalizar el concepto en sí de habilitar un espacio de tránsito y darle un sentido nuevo: un no-lugar se convierte en un espacio posibilitado más. Los márgenes que recorre la línea 6 de Metro, las afueras de Madrid donde ni siquiera se detiene el tren, se convierten en ausencias significativas que por su no mención, por un lado, y por la recontextualización de otro no-lugar como es el tren, por otro, llaman nuestra atención ante las posibilidades de visibilidad que se ofrecen en la novela —y

en una gran ciudad. La novela, además de repensar un vagón de tren como un destino vital habitable, materializa otro tipo de espacios invisibles. *Insonoros*. Recordemos que esta vez no se trata de ver la ciudad –ni los medios tecnológicos a través de los cuales se refleja y constituye –, sino de oír la misma. En la sección “Cámara anecoica,” Mora pone un nuevo énfasis en el silencio, en lo no-escrito que se convierte en parte del texto y se relaciona con lo que sí está presente gráficamente. Después de insertar una cita de John Cage explicando lo que la cámara anecoica es, – espacio de vacío sonoro⁴⁰–, Mora incluye un par de páginas en blanco con la excepción de los números de paginación 38 y 39 que constituyen una ruptura en el texto, el silencio que existe para que pueda existir el sonido de las palabras, la ciudad sonora. Se trata de hacer visible el silencio –mediante su materialización, su representación encarnada físicamente en el blanco de las páginas: texto sin palabras pero con presencia física en un código sin símbolos gráficos. Silencio textual tan sólo conseguido

⁴⁰ “se llama cámara anecoica. Entré en una de ellas (...) hace ya años, y escuché dos sonidos, uno agudo y otro grave. Cuando se los describí al ingeniero responsable, me explicó que el agudo era la actividad de mi sistema nervioso, el grave mi sangre circulando. Hasta que me muera habrá dos sonidos. Y seguirán tras mi muerte. John Cage, *Silence*” (Mora *Circular* 37).

gracias al diseño material y la distribución del texto en el libro comprendiendo éste como un objeto nuevamente. Túa Blesa, en su libro *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998) denomina "Óstracon" a un tipo de fragmentación voluntaria donde el silencio actúa como la falta de ciertos fragmentos. Se trata de un "silencio que debe ser escrito, que se caligrafía para ser leído, que no es si no encuentra algún modo de hacerse presente en el texto, pero ya no por medio de ser nombrado, de constituirse como tema ... sino que ha de producirse la presentación de sí mismo... el silencio del discurso logofágico" (Blesa en Mora *Lectoespectador* 81). Gracias al diseño que reconsidera el libro como objeto podemos vislumbrar otra serie de ausencias dentro de las estructuras visibles de la medialidad de la ciudad. En este caso, un silencio que no tiene representación textual pero sí material en el libro. La relación dinámica del texto y el verbo vuelve a ser productiva como sugería Hayles y en este caso concreto gana, además, trascendencia política, se crea un espacio insonoro, pero existente, palpable, (in)visible. Es pertinente aquí recalcar la singularidad de la obra de Mora en el tratamiento de técnicas que si muchas veces comparten

características que lo acercan al "arte conceptual" que describía LeWitt, se separa de él en su conciencia política.

El filósofo francés, Jaques Rancière, afirma que para hablar de política es necesario establecer las diferencias entre lo que tradicionalmente se ha llamado el Estado y la Política. Rancière nos presenta una particular definición de la "estructura dominante" algo semejante al sistema de Estado, al que llama *police* (policía):

The police is thus first an order of bodies that defines the allocation of ways of doing, ways of being, and ways of saying, and sees that those bodies are assigned by name to a particular place and task; it is *an order of the visible and the sayable that sees that a particular activity is visible and another is not, that this speech is understood as discourse and another as noise.* (Rancière 29. La cursiva es mía)

El término 'policía' abarca más allá del Estado, es un complejo sistema de cuerpos, órdenes e ideología que se encarga de estructurar la sociedad y en el caso que tratamos, la ciudad y el texto. La policía se manifiesta en todo aquello que es visible —"*it is an order of the visible and the sayable*". Es un sistema de sonido y silencio, uno existe por la ausencia del otro y viceversa. Pero sólo uno

es *visible*. Frente a este sistema, Rancière nos propone su definición de acción política:

Political activity is always a mode of expression that undoes the perceptible divisions of the police order by implementing a basically heterogeneous assumption, *that of a part of those who have no part*, an assumption that, at the end of the day, itself demonstrates the sheer contingency of the order, the equality of any speaking being with any other speaking being. (Rancière 30. La cursiva es mía)

Un acto político, por lo tanto, tiene que ver con su visibilidad dentro del escenario de la *policía*: dentro de las estructuras permisibles, habituales y fundacionales. Dentro de lo sonoro, lo *visible*. En este caso, el escenario se traspasa a las estructuras del texto a nivel sintáctico, y las estructuras de distribución urbana, a nivel semántico. Gracias a la representación absurda de una propuesta de habitabilidad del no-lugar de tránsito y la inclusión del silencio de los márgenes en la novela, Mora está actuando políticamente utilizando la técnica artística de la desfamiliarización para repensar el objeto que desfamiliariza. La posibilidad de abrir una nueva ventana de visibilidad dentro de un espacio que anteriormente se consideraría invisible –vemos los mecanismos de representación tecnológica que refieren a las aceras y las

farolas de la ciudad actuando junto a las letras y las palabras del discurso poético— pone de manifiesto la coexistencia de espacios invisibles, que han sido olvidados bajo las estructuras mediáticas dominantes. Estos espacios de información perdida, escondida, permiten quizás cuestionar la validez de la información en general en la época presente que se empeña en destacar las posibilidades de comunicación únicas que las nuevas tecnologías ofrecen y que, sin embargo, parecen reproducir antiguos aparatos de control de la visibilidad.

La literatura, en este caso, actúa como resistencia, y la novela, en su forma física, permite alumbrar una nueva forma de visibilidad en las afueras: ilumina una zona fuera del sistema y le da una nueva función donde se puede encontrar el verdadero arte. Si la poética de lo ilegible se encargaba de crear una resistencia autóctona en la creación de zonas de significado autónomo, gracias a esta novela somos capaces de presenciar la existencia de zonas invisibles dentro de nuestro entorno tecnificado, edificando nuevamente zonas de resistencia literaria gracias a su remediación digital.

Las últimas páginas de *Circular 07. Las afueras* entran en el debate acerca de lo que constituye el arte y su relación con el mercado —asumiendo éste como una de las estructuras visibles dentro de nuestra sociedad de consumo. Son conceptos éstos que interesan a Vicente Luis Mora como crítico y artista. Su voz parece escucharse claramente en respuesta a esa necesidad de la que hablábamos de habitar el margen y pensarlo como una posibilidad política de visibilidad que se escapa a la estructura convencional. En este caso, la represión viene de manos del mercado:

[A]parece José Luis Brea en el suplemento *Culturas* sobre ARCO y por fin algo de luz, algo que une este libro, la feria y los problemas de discurso: “yo diría que el movimiento que entre nosotros podría reivindicar alguna *fuerza de criticidad* tendría que ser uno que se desmarcara del curso y el funcionamiento institucionalizado del sistema-arte: aquel movimiento que territorializara el escenario de una *exterioridad*, la marca de un *afuera de la institución*”. Ah, sí, esto sí. Esto es lo que yo buscaba, colocar el discurso en las afueras, sacarlo del centro, demasiado lleno de escombros, y colocarlo no al margen ni en la marginalidad, sino en los márgenes... En nuestra sociedad no hay un afuera total del mercado, porque la nuestra es, incluso constitucionalmente (artículo 32) una sociedad de mercado; este libro sólo puede leerse porque ha pasado por él, pero sí cabe un aparte, un inciso, un resquicio, un descanso: ese lugar está en los márgenes ... en el que el mercado y el arte de escombreras ya no pueden entrar. Pero tú sí. (Mora *Circular 200*)

La obra finaliza en esa nota crítica que instiga al lector a pensar sofisticadamente. A pensar la obra, compleja. En este fragmento que se desvía de la arquitectura vanguardista de la novela para acercarse más a la columna de opinión se clarifica la ubicación del arte. Vicente Luis Mora, después de habernos hecho viajar por sus calles sintácticas y otros elementos estructurales y gramaticales, ahondar en la estructura material y el contenido semántico de cada frase, parece retractarse de la vanguardia y, quizás respondiendo a una llamada ética superior, vuelve al discurso directo metafictivo de contenido explícito para transmitirnos la función que él le otorga al arte y a la crítica social y artística. No obstante, su propuesta literaria de acción en *las afueras* nos ha facilitado repensar una ciudad, su medialidad y la forma de la novela encarnada en un código tangible, y volver nuestra mirada a la forma principal narrativa proponiéndola como nuevo espacio de visibilidad, que de tan automático, ya se nos había vuelto invisible. De igual modo, la presencia "remediada" de elementos estilísticos típicos de los medios virtuales, nos permite reflexionar acerca del lugar de la literatura y su concepción como

texto impreso en el mundo tecnológico de hoy. Recordemos las palabras de Katherine Hayles acerca de la apremiante necesidad de "recontextualizar" las estrategias de las que disponemos a la hora de acercarnos críticamente al arte, destacando también nuevamente la necesidad de prestar la debida atención a su forma física, a la mediación de los medios:

Books are far too robust, reliable, long-lived, and versatile to be rendered obsolete by digital media. Rather, digital media have given us an opportunity we have not had for the last several hundred years: *the chance to see print with new eyes* and, with that chance, the possibility of understanding how deeply literary theory and criticism have been imbued with assumptions specific to print. (Hayles 87. La cursiva es mía)

La necesidad de "desautomatizar" nuestra mirada como lectores demanda así mismo una nueva concepción de la "interfaz" de la obra literaria que nos permita volver a ver el contenido de la misma y su relación con el mundo en que habitamos. Las incursiones en la poética oscura, ilegible, con las que Mora se aventuraba en *Construcción* abogaban por una reconceptualización del deber ético del lector a la hora de enfrentarse a textos complejos, dando pie a la existencia de zonas autónomas de significado

existentes entre la frontera de lo ilegible y su comprensión. La evolución de esta problemática en *Circular 07. Las afueras* gana relevancia contextual al situarse como una posible propuesta de examen para las nuevas expresiones narrativas españolas más en consonancia con la época en la que surgen y que las imbuye de características representacionales únicas al momento en que vivimos, nueva vuelta de tuerca a aquel cuarto estado poético que yo propongo tras el tercer estado poético de Schaffner. De igual modo, sirva este análisis como llamada de atención ante la necesidad de ampliar nuestra concepción de la literatura y de buscar nuevas herramientas críticas que nos permitan analizarla según sus particulares características de "materialidad" y "remediación" digital, entre otras que, espero haber demostrado, son patentes en las nuevas formas de narrativa occidental y desde luego compartidas por aquel escurridizo grupo de creadores españoles, ya sean mutantes, nocilleros o llaneros solitarios.

Capítulo 2:

Mil macetas. Expresiones situacionistas y rizomáticas en el proyecto *Nocilla* de Agustín Fernández Mallo

La publicación en 2006 de la novela *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo supuso un cambio de órbita en el panorama cultural español convirtiendo a este técnico de radiología coruñés en un fenómeno popular a nivel nacional. El impacto de su *Nocilla Dream* fue tal que numerosas publicaciones de prensa de la talla de *El País* o *El Mundo* recogían en sus suplementos literarios el nacimiento de un nuevo profeta generacional. En el periodo de un año, *Nocilla Dream* era galardonada con el Premio Mejor Novela por la *Revista Quimera*, publicación pionera en literatura contemporánea alternativa española, y se posicionaba como una de las diez mejores novelas de ese mismo año según *El Cultural* del periódico *El Mundo*. La estela de la fama alumbró al resto de la producción poética de Fernández Mallo que vio cómo primero su poesía, tras pasar años sin pena ni gloria, ganaba con *Carne de pixel* el premio de Poesía Ciudad de Burgos en 2007 y cómo después sus ensayos competían por galardones de la editorial Anagrama. Esta

misma editorial, convencida de la rentabilidad de Fernández Mallo compraba a la pequeña editorial catalana Candaya los derechos de las dos siguientes entregas del proyecto *Nocilla*, *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*, que verían la luz en 2008 y 2009 respectivamente, y su obra de re-escritura *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, publicada en febrero de 2011, aunque sería retirada del mercado meses después, por conflictos de copyright.⁴¹

La sorpresa ante el fenómeno del proyecto *Nocilla*, por presentar una inusual conjunción de experimentalismo narrativo y éxito de ventas, no dejó indiferente a nadie y ha originado cierta especulación por parte de la crítica.

[U]na novela —o lo que sea, aún no lo tengo claro— como *Nocilla Dream*, de Agustín Fernández Mallo, no puede ser un éxito de ventas por sí sola. Es literariamente exigente, es experimental, es —con los comprensibles altibajos de una obra fragmentaria— buena. Sólo la habilidad de la editorial a la hora de convencer a los medios de que en *Nocilla Dream* había algo que era conveniente señalar, amén de un extraño apoyo salmantino, explica su extraña difusión mediática y sus ventas, nada habituales para un libro de su especie. (Mora Luz 15)

⁴¹ La obra de Agustín Fernández Mallo incluye poesía: *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (2001), *Creta lateral travelling* (2004, premio Café Món), *Joan Fontaine odisea* (2005) y *Carne de pixel* (2008, premio Ciudad de Burgos de Poesía); novela: *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008), *Nocilla Lab* (2009); cuento: *El hacedor (de Borges)*, *Remake* (2011); ensayo: *Postpoesía, hacia un nuevo paradigma* (2009); y spoken word: *Afterpop Fernández & Fernández* (música, vídeo y textos producidos junto a Eloy Fernández Porta).

Elucubraciones editoriales aparte, los hechos son que desde ese primer momento de sorpresa hasta hoy, Fernández Mallo ha sido un personaje habitual del panorama literario español, ofreciendo entrevistas para la radio y la prensa tanto nacional como local, presentando sus opiniones junto a otros escritores ya sean noveles o establecidos que lo sitúan a la cabeza de algo nuevo.⁴² De igual modo, su peculiar éxito crítico y comercial "enabled a group of authors that had been working and struggling to find a proper distribution channel and the field's attention to have the opportunity to express a view on literature that contests hegemonic currents in the literary field and in turn, is contested from within" (Moreno 82). El destello de la fama alumbró a multitud de compañeros "generacionales" de Fernández Mallo que, paradójicamente, como bien señala Moreno, tras haber batallado para encontrar un espacio de promoción y discusión crítica al margen de los canales

⁴² En enero de 2010 Agustín Fernández Mallo, Javier Cercas y Almudena Grandes, eran convocados por *Babelia* para discutir acerca de la ruptura de fronteras con América Latina, la mezcla de géneros y la búsqueda de las distinciones que caracterizan la narrativa española del siglo XXI. Entrevistas como estas ponen a este joven escritor al nivel de otros escritores reconocidos, dando validez a su nuevo estilo. Ver "Narradores sin límites" *Babelia. El país*. 30 de enero 2010.

convencionales, "end up recognizing themselves as a group through a traditional medium which also "imposes" a name" (Moreno 85). Las reacciones ante esta primera catalogación como grupo generacional ya han sido recogidas en la introducción y el primer capítulo de este estudio, pero sigue resultando interesante destacar cómo la entrada al mundo literario de estos escritores *underground* fue, precisamente, a través de los *mainstream media*. Entre las muchas repercusiones que esta mención periodística tuvo, el renovado estatus de visibilidad literaria que se le otorgó al "movimiento" en los círculos críticos fue, desde luego, una ventaja incuestionable.

Repensando el Situacionismo de los 70: Détournement y vagabundeo en la obra de Agustín Fernández Mallo

Compartiendo características con el resto de escritores de nuestra propuesta de movimiento mutante, Fernández Mallo presenta una postura crítica muy clara. En sus obras ensayísticas sobre la poesía necesaria hoy en día, nos habla de la necesidad de crear "*artefactos poéticos* que fluyan desde y para la sociedad

contemporánea" (Fernández Mallo *Postpoesía* 11). La relación del que él llama "pospoeta" con su entorno es clave, comprendiendo su existencia dentro de un entramado de redes característico de la era de la información en las sociedades desarrolladas. El origen de su poesía "postpoética" nace de la influencia de movimientos españoles pasados como la poesía de la experiencia o la diferencia, pero convirtiéndose en una alteración contemporánea de ambas que busca un formato nuevo, el de la *poesía de la simulación o poesía simulada*.⁴³

Y entendemos aquí *simulación* en el mismo sentido que las actuales ciencias le dan a ese término, es decir, la nueva forma de representación de los fenómenos por

⁴³ En cuanto a la poesía de la experiencia podemos encontrar sus inicios alrededor de los 70 y 80 en los programas expuestos por los autores de *la Otra sentimentalidad* granadina que contó con los nombres de Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, Benjamín Prado, Antonio Jiménez Millán, Inmaculada Mengíbar, Ángeles Mora, Teresa Gómez o Luis Muñoz. Entre sus características principales destacan la asimilación de la realidad a través de la subjetividad del autor, "tramada por los avatares de su biografía, provocando una hipertrofia de lo experiencial, que ocupa el lugar de las viejas certidumbres ontológicas, religiosas e incluso políticas que en su día sirvieron para organizar un completo sistema cosmovisionario" (Prieto de Paula). La poesía de la Diferencia surgiría unos años más tarde, en la década de los noventa, como una necesidad de amparar la heterogeneidad poética no recogida por la *Otra sentimentalidad*, "cuyos integrantes acusaban a los de la experiencia de «clónicos» y estéticamente intercambiables, y, sobre todo, de connivencia con el poder, a la que se debería su omnipresencia cultural en foros, premios y ferias del libro. El impulso, en el que se encontraban algunos poetas interesantes como Antonio Enrique o Fernando de Villena, movió la charca literaria sin llegar a cuajar en un corpus teórico solvente, reducido en general a una refutación de los mecanismos mediáticos y propagandísticos en relación con el establecimiento del canon" (Prieto de Paula).

ordenador de la que se vale la investigación científica, y que según los filósofos de la ciencia ni es experiencia (laboratorio –léase *poesía de la experiencia*) ni es teoría (esencialismo teórico –léase *poesía de la diferencia*), sino otra cosa más poderosa que ambas y entre la cuales flota *simulada*. (Fernández Mallo *Postpoesía* 31)

Para Fernández Mallo, la postpoesía ha de redefinir una *poesía de la experiencia* partiendo de la actitud de *experiencia* de su propio tiempo, que no es otro que el de las sociedades desarrolladas –siendo consciente de las consecuencias que esta afirmación conlleva para con las sociedades no desarrolladas o en vías de desarrollo. La relación con el momento histórico, el sistema social presente y la expresión artística es intrínseca a la postpoética de Fernández Mallo que busca, al igual que el resto de sus compañeros de movimiento, cuestionar el mismo contexto que le da origen a través de la experimentación literaria. Como trataré de demostrar, tanto la temática como la estructura misma de su proyecto *Nocilla* son deudoras del cambio social experimentado con la intrusión de la tecnología en el ámbito diario y el consecuente cambio en la cosmovisión de nuestro poeta. Recordemos su sentencia acerca de la intrusión escandalosa de la

tecnología en la cultura occidental y su impacto artístico, que el autor abraza y elogia.

La sociedad "desarrollada" y sus productos son protagonistas en la obra de Fernández Mallo quien, instalado en su pleno centro, es capaz de cuestionar su impacto en la vida del ciudadano partícipe de este desarrollo, y situar, al mismo tiempo, este espíritu de revancha dentro de un marco histórico más amplio, retomando y recontextualizando posturas vanguardistas europeas de crítica del sistema capitalista de los años sesenta. La preocupación por la función del arte dentro de un entorno mediatizado que absorbe la obra artística como producto del sistema fue motor de movimientos como el de la Internacional Situacionista de Guy Debord en los años inmediatamente después de la segunda Guerra Mundial y la instalación del sistema capitalista a nivel global. "Desde su fundación oficial, el 28 de julio de 1957, hasta su auto-disolución en 1972, el colectivo y célula política de vanguardia constituido con el nombre de Internacional Situacionista (IS) generó un volumen considerable y heterogéneo de obra destinado a cuestionar el papel de la

producción en la cultura consumista de posguerra" (Levin 111).

Un aspecto fundamental del proyecto situacionista fue el *dépassement de l'art*, "la disolución de todas las barreras entre el arte y la vida anunciada (o teorizada) por las vanguardias históricas" (Andreotti 13). A lo largo de los quince años de su existencia la IS luchó para sabotear las divisiones sociales e institucionales que separaban el arte de la vida cotidiana mediante nuevas aproximaciones y tácticas artísticas que permitían cuestionar la esencia artística de elementos comunes y su producción en la cultura mediante su uso en contextos creativos.

All aware people of our time agree that art can no longer be justified as a superior activity, or even as an activity of compensation to which one could honorably devote oneself. The cause of this deterioration is clearly the emergence of productive forces that necessitate other production relations and a new practice of life ... we can consider that all known means of expression are going to converge in a general movement of propaganda which must encompass all the perpetually interacting aspects of social reality. (Debord y Wolman 8)

La convergencia entre vida y arte y los productos nacidos de esta relación son una constante dentro de la

obra de Agustín Fernández Mallo. Ejemplos de *dépassement de l'art* pueden observarse en el comportamiento de multitud de personajes del proyecto *Nocilla*, que llevan a cabo actividades semejantes a lo que los situacionistas proponían, comprendiéndose hoy como un tipo de actividad artística conceptual. Los personajes de Fernández Mallo tratan de negociar su identidad personal y artística dentro de un entorno plenamente marketizado, compartiendo aquellas antiguas premisas situacionistas. Veamos algunos ejemplos.

En la segunda entrega del proyecto, *Nocilla Experience*, encontramos a Marc, un joven español que cuelga sus teorías matemáticas escritas en folios de las cuerdas de tender la ropa de su terraza pues "no hay nada mejor para comprobar la firmeza de una teoría que airearla antes de propagarla, piensa" (Fernández Mallo *Experience* 33). Marc actúa instintivamente ajeno al cariz experimental de su actividad como aproximación artística y casi respondiendo a aquella proclama de Debord por la que el arte no podía considerarse ya como una acción superior a la cotidiana dentro de un contexto como el actual donde toda expresión parece converger dentro del mercado y, sin embargo, este traspaso de lo metafórico a lo literal es una

acción de valor poético innegable. La acción de Marc es comparable a la de Amalfitano en 2666 de Roberto Bolaño que cuelga un libro de geometría, *El testamento geométrico* de Rafael Dieste, en su patio trasero, también de la cuerda de tender la ropa. El personaje de Bolaño, inspirado por una serie de dibujos geométricos aparentemente detonados en su memoria de la nada, explica que “se me ocurrió de repente, dijo Amalfitano, la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real” (Bolaño 251). La similitud entre las acciones de estos personajes y la obra dadaísta de Marcel Duchamp, artista desafiante de la esencia de los objetos, junto con la paralela intención de Amalfitano y Marc de literalizar una expresión idiomática metafórica, es innegablemente curiosa y nos hace pensar en la existencia de alguna conexión entre la obra de nuestro autor y la que Bolaño publicaría un par de años antes. Sin embargo, en una nota final de la novela del español “Aclaraciones y créditos,” se recoge un email de un amigo de Fernández Mallo, David Torres Ruiz, quien le avisa de este paralelismo: “Me imagino que no has leído el libro pero es una de esas coincidencias que joden o, como diría Borges,

que forman un orden secreto." Fernández Mallo responde al lector: "En efecto, ante mi sorpresa, yo no había leído ese libro, cosa que aclaro para constatar que al final todos volvemos, queramos o no, a las tramas ocultas de una literatura que nos sobrepasa" (Fernández Mallo *Experience* 203). La literatura sobrepasa al autor y el arte invade toda actuación, sea consciente o no.

Otros personajes son, no sólo conocedores de este hecho, sino que lo promulgan, y alimentan su obra artística a partir de esta unión entre su forma de vida y su creatividad. Fernández Mallo presenta diferentes tipos de personajes, desde un escritor cínico que ve el sistema como herramienta que usar para solucionar su situación personal hasta un pintor que trata de embellecer las calles londinenses y convertirlas en canvas propio, pasando por un cocinero conceptual de "artefactos" que se encarga de trasmutar la esencia de los objetos al pasarlos por el fogón de su cocina.

El caso de Josecho, es quizás el más interesante de todos. De posibles tintes autobiográficos, es un escritor que propone la práctica de una narrativa "transpoética" que consiste en crear artefactos híbridos entre la ciencia y lo

tradicionalmente concebido como literatura. El paralelo con la postpoesía del propio Fernández Mallo es innegable y explica que “la relación entre la ciencia y la poesía se inscribe en un marco superior al de la “poesía escrita” propiamente dicha: el de las artes en general, dado que, en toda obra de arte, si lo es, hay una poética” (Mallo *Postpoesía* 18) y propone que todas las disciplinas entren dentro del mismo marco y puedan estar sujetas a las mismas manipulaciones estructurales.

En el caso de Josecho, la práctica que se propone es la de crear un artefacto novelístico, siguiendo una serie de reglas al más propio estilo conceptualista: “tomando únicamente los inicios, los 3 o 4 primeros párrafos, de novelas ya publicadas, tendría que ir poniéndolos unos detrás de otros, haciéndolos encajar, de manera que el resultado final fuera una nueva novela perfectamente coherente y legible” (Fernández Mallo *Experience* 74). La obra de Josecho comenzaría con las mismas líneas del *Frankenstein* de Shelley y seguiría con otros textos “prestados” y tomados de otras disciplinas, como *Las partículas elementales* de Houllebecq, *La ciénaga definitiva* de Mangenelli, o *Atrevida apuesta* de Corín Tellado,

recorriendo más de 200 títulos de la literatura universal para terminar con "en ese lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme" del célebre Quijote. Este ejercicio de remezcla del lenguaje ajeno es muy similar a la propuesta de bibliomaquia de Mora que analicé en el capítulo anterior, demostrando cierta semejanza de aproximaciones literarias en los escritores de este grupo. Así mismo, es un ejercicio de *cut and paste* siguiendo las tendencias de los conceptualistas norteamericanos que proponían la yuxtaposición de fragmentos como una marca de estilo y de creación de nuevos significados. No obstante, lo realmente interesante de la acción de Josecho, no es la creación del "objeto" literario, sino su inclusión dentro de un artefacto superior, convirtiendo la creación literaria en un acto de performance en consonancia con aquella "sociedad desarrollada" hacia la cual se debía dirigir el postpoeta.

El segundo paso en la estrategia de Josecho era hacer una campaña de marketing tampoco nunca vista hasta la fecha en la industria editorial. Sugirió a los ejecutivos de New Directions que inundaran el 50% de las vallas publicitarias de una capital occidental, sólo una, por ejemplo Madrid, con el anuncio del libro y una foto de él mismo posando con ropa y estilo típicos de modelo, todo ello esponsorizado por alguna importante marca de ropa. La fusión entre narrativa y objeto de pasarela entusiasmó aún más a la editorial ... Consideraron ese montaje como la

perfecta obra de arte contemporáneo. Con atacar de forma espectacular en un solo punto la red socio-informativa, en un solo *nodo*, en una sola ciudad, ya el resto lo harían las televisiones, las radios y el boca a boca. (Fernández Mallo *Experience* 75)

El artefacto poético se convierte en la relación dinámica que surge entre la obra, la campaña de publicidad y la transmisión de la información. Más allá del producto, vuelve a importar el proceso y la idea al más puro estilo conceptual como recordaría Sol LeWitt. El objeto narrativo, el texto del libro, es tan sólo un elemento parte de una narrativa superior, de una red socio-informativa, que surge de todo el proceso yuxtapuesto entre la literatura y la performance, que parodia el sistema mismo siendo consciente de la expansión informativa que se genera al entrar dentro de la estructura capitalista. La relación será siempre una paródica-seria que exprese las contradicciones de una época en la que nos vemos obligados a confrontar tanto la necesidad urgente y casi imposible de aunar y provocar un tipo de acción totalmente innovadora, "An era in which the greatest seriousness advances masked in the ambiguous interplay between art and its negation; in which the

essential voyages of discovery have been undertaken by such astonishingly incapable people" (Debord "Detournement" 56)

Josecho decide participar del sistema y crear un producto que se mofe y deleite de la comercialización banal del arte aunque, como veremos posteriormente, aún tendrá motivos ulteriores. Sin embargo, otros personajes actúan de modo paralelo al sistema, desde dentro y creando en él, pero subvirtiendo sus estructuras, en una especie de détournement situacionista. Guy Debord en sus proclamas de la Internacional Situacionista definía su práctica del détournement como "détournement of preexisting aesthetic elements. The integration of present or past artistic production into a superior construction of a milieu. In this sense there can be no situationist painting or music, but only a situationist use of these means" (Debord "Definitions" 45).

Un artista del Este, Jodorkovski, es uno de los encargados de practicar este uso situacionista de los elementos que lo rodean y es capaz de extender su obra pictórica a la plataforma urbana. Su détournement pictórico se llevará a cabo sobre chicles pegados en las aceras del suelo de Londres, lunares de colores, algunos perfectamente

circulares de color negro o blanco, y otros “de contorno quebrado e indefinido, representaban en miniatura escenas en color de hombres y mujeres cogidos de la mano, de animales pastando, de casas y palacios...” (Fernández Mallo *Experience* 37). Harto de ver tantos chicles pegados en las aceras, Jodorkovski decide pintar los chicles irregulares porque “en los melanomas el contorno del lunar siempre es irregular, por eso yo pinto los chicles irregulares de colores, para embellecer este cáncer londinense que son los pegotes en las aceras” (Fernández Mallo *Experience* 39). En vez de grafitear una pared como otros artistas urbanos, Jodorkovski retoma las irregularidades del paisaje y dibuja en su piel persiguiendo una metáfora cutánea.

Como él, Steve Road, cocinero conceptual, sirve en su restaurante platos creados con objetos cuya función es ser concebidos como obra artística al desafiar el objetivo principal de cocinar, que es facilitar la presentación de alimentos para el consumo. Al invertir el uso original de los elementos transmutados, Steve hace imposible su uso como objeto. Debord explicaba que las dos leyes fundamentales del *détournement* son “the loss of importance of each detoured autonomous element –which may go so far

as to lose its original sense completely— and at the same time the organization of other meaningful ensemble that confers on each element its new scope and effect” (Debord “Détournement” 55). La práctica del détournement conlleva un peculiar tipo de poder que se origina de un doble significado similar a aquel que describí hablando de procesos de desfamiliarización: “the enrichment of most of the terms by the coexistence within them of their old senses and their new immediate senses” (Debord “Détournement” 55). Así, Steve extrae los objetos de su posición en el mercado, rompe la cadena de consumo, y crea un producto nuevo cuyo significado fluya de la interacción entre estos dos antiguos modos de significar, que es ahora, a su vez, inconsumible: “Fotografías polaroid hechas furtivamente al cliente a través de un agujero practicado en la pared de la cocina, fritas y rebozadas en huevo, de tal manera que al retirar ese huevo aparecen los objetos y los rostros transformados” (Fernández Mallo *Experience* 117), “Cables eléctricos, de los clásicos de tres colores - positivo, negativo y tierra-, sumergidos en aceite con ajo del Líbano” (Fernández Mallo *Experience* 117), o “Carpaccio

de hojas de obra literaria maceradas a la pimienta" (Fernández Mallo *Experience* 117), entre otros.

Este tipo de aproximación situacionista coincide con la postpoética de Fernández Mallo que parte del mercado, ese mundo cotidiano y familiar para el lector, a fin de reciclarlo en algo extraño, ajeno y creativo "se va de lo público (el autor toma los elementos que de todos lados le invaden: información y publicidad fundamentalmente) para llevarlos a lo privado (ofrece al lector su producto artístico extraño y turbador por efecto de mutar en algún punto de la cadena creativa esa información y publicidad compartida)" (Fernández Mallo *Postpoesía* 76-77). En el caso de la poesía se trata de crear referencias, slogans fuera de contexto o lenguajes alternativos que remitan a un campo semántico connotativo compartido con el lector de su generación, en el caso de esa novela, se trata de tomar elementos cuya función pública vaya a cocinarse en un contexto nuevo.

Este cambio de ciencia moderna a postmoderna en realidad no es sino el cambio que se produce cuando el objeto de estudio científico (el fenómeno) pasa, de ser considerado un objeto externo susceptible de ser desvelado, a considerarse un sujeto con entidad propia al cual es posible aplicarle modelos de representación cambiantes y fluctuantes, *simulaciones* y, en

definitiva, una suerte de modelos poéticos, ficciones en sí mismas ... los objetos sujetos tienen su paralelismo con los *ready-made* que Duchamp elaboró a principios del siglo pasado: aquel urinario que metió en un museo y mutó al instante de objeto de uso común a sujeto poético, a sujeto capaz de seducirnos. (Fernández Mallo *Postpoesía* 21)

La esencia de los objetos cambia al ser éstos tratados como sujeto indeciso. El valor nutricional de estos platos es nulo y el único consumo que de ellos se hace es a través de la performance que se genera en el restaurante, donde el proceso de cocinar y servir objetos crea una relación nueva entre la producción por la cual fueron originados y el consumo alternativo que se da. El producto queda reconceptualizado como proceso, ejemplo que se radicaliza cuando Steve concibe la idea de cocinar el horizonte:

Se pararon en el aparcadero que hay a la entrada del puente de Brooklyn, y él se puso a caminar por la pasarela del lado izquierdo, y todos en fila india le siguieron, hasta que se detuvo a mitad del puente y les dijo, Mirad, mirad el horizonte. El sol, a punto de esconderse, ardía sobre aquella horizontal, quemándola. ¡Ahí lo tenéis! gritó. Todos observaron en silencio, extasiados por semejante visión, y al final se puso el sol y aplaudieron y brindaron con vino tinto. (Fernández Mallo *Experience* 160)

El tono burlesco que se da a este tipo de performance queda reflejado en ese deseo de juego que Fernández Mallo

proponía para la postpoética y que coincide con la sardónica aceptación de Debord de crear parodia-seria. El compromiso que nuestro autor mantiene con la postpoética no se limita a sus personajes, sino que él mismo es capaz de ficcionalizarse y quedar reflejado en la escritura de su poemario *Joan Fontaine odisea (mi deconstrucción)*, donde el mismo acto de escribir queda concebido como performance. El autor de este poemario-deconstrucción, el mismo Agustín Fernández Mallo, se nos presenta como agente activo, protagonista y constantemente presente de este artefacto literario que premia desde sus primeros versos el proceso sobre el producto. El producto-objeto-poemario que el lector tendrá entre manos parecerá ser algo accidental, y secundario, a pesar de ser la pieza objeto la que nos permite acceder al proceso original de "ascensión mística explorativa" del que se quiere dar testimonio. Las primeras páginas del poemario reproducen un registro notarial por el que un notario del Colegio de Baleares abre y cierra el acta de la acción performativa que dio luz al artefacto físico que "fue puesto en práctica entre los días 27 de enero de 2001 y 27 de enero de 2002 por el Autor-Ejecutante D. Agustín Fernández Mallo, con D.N.I. 32800269-S, a fin de

materializar el concepto de nuevo cuño *poesía postpoética*, producto poético generado por la intersección de la lógica pura y el acto estético" (Fernández Mallo Joan 7). Tras describir lo que será el "Marco Registral del Evento" (la casa con sus dimensiones físicas y localización geográfica) y el "Continente Inmediato del Evento," tanto la habitación (inmueble) como sus contenidos (muebles), se pasa a la descripción del "Objetivo del Evento."

El objetivo perseguido por esta performance es alcanzar un estado de disipación físico y mental de resonancias místicas por causa de la constante e ininterrumpida visión del film *Rebecca* de A. Hitchcock.

El 27 de enero de 2001 el autor-ejecutante, D. Agustín Fdez. Mallo decide que da comienzo el evento, con la única premisa de no salir de la casa hasta la fecha de su conclusión que se deja abierta al momento en el que éste considere haber alcanzado el citado estado de disipación física y mental. Se valorará favorablemente que el número de textos escritos por el autor-ejecutante a lo largo del proceso sea el menor posible.

(Fernández Mallo Joan 8)

A partir de ahí se describe la vestimenta que va a llevar el *autor ejecutante*, su horario y proceso de trabajo que consistirá en escribir en su ordenador poemas que se generarán gracias a la situación en la que se instala, donde se reproducirá constantemente y en silencio la

película *Rebecca*. Ningún tipo de ayuda exterior será posible (las citas habrán de hacerse de memoria) y todo quedará grabado por videocámara: "de los 365 días (8760 horas) existe un registro documental en vídeo fijo diurno y nocturno" (Fernández Mallo *Joan* 13). En la sección "Comentarios al Evento" se establecen las condiciones del experimento que esperan lo asemejen a un estado de misticismo clásico, entendiendo que el místico, es decir, nuestro postpoeta, a fin de alcanzar el éxtasis, ha de experimentar con su cuerpo como si fuera un laboratorio. La experimentación con las reglas gramaticales no es suficiente: la experimentación con el entorno del poeta y su cuerpo determinará la expresión poética, entendiendo el poema como un elemento más de su acción situacionista. Ahora bien, alanzar la erótica mística en el contexto presente donde la avalancha informativa es constante, resulta un desafío, únicamente alcanzable modificando el entorno de un modo artísticamente artificial "sólo hay una condición necesaria, aunque no suficiente, para asegurar la calidad del éxtasis: llegar a él con el menor número de aditamentos. Esto, en el siglo 21 resulta prácticamente imposible" (Fernández Mallo *Joan* 12). De hecho, el ambiente

que se recrea, aún aislado del mundo circundante, cuenta y se inspira en otros elementos tecnológicos, como el film *Rebecca* que "actuó como paisaje tipo ventanilla de tren" (Fernández Mallo Joan 12), pues estará siendo reproducido de forma continua, con lo que la influencia de la expresión tecnológica se considera un aditamento inseparable de la experiencia contemporánea. En cuanto al poemario-performance en sí, "menos la primera y la última, es el resultado de una mezcla aleatoria de las piezas-texto una vez se dio por finalizado" (Fernández Mallo Joan 12) y entraría dentro del marco estético de poesía postpoética y que por no haber alcanzado el estado perseguido del éxtasis, ha de ser considerado un fracaso: "considera NO haber alcanzado el estado perseguido [aunque asegura haberlo acariciado], de modo que este *poemario-performance* que ahora presenta es la constatación de UN FRACASO" (Fernández Mallo Joan 12). El estado del éxtasis, un estado de acceso a la inmaterialidad desde la individualidad de la experiencia, parece ser inalcanzable en un mundo gobernado por relaciones inexplicables e invisibles que van más allá de la individualidad, la esencia personal, o la materialidad de los objetos: "El

autor quiere, por último, hacer constatar su agradecimiento a Adidas, Kellogg's, Nescafé, José Ángel Valente, Sony, Sr. Chinarro, Inespal, San Juan de la Cruz, Pryca, Zara, Ikea, Alfa Romeo, Intel, Aguas de Vichy, L. Wittgenstein, Golpes Bajos y Loewe por detentar aún el alquímico secreto que hay en los objetos: el silencio" (Fernández Mallo *Joan* 14). Los objetos –y su representación aquí a través de marcas comerciales, recalcando su existencia como objetos y como elementos parte de una red comercial amplia– se presentan como algo estable frente a la movilidad de la comunicación y la virtualidad de la información y sus vías de expansión como la Web, las conexiones inestables y las realidades mutantes que existen en nuestro entorno diario. El silencio es también clave, pues la información que se trasmite a partir de ondas infrarrojas, bluetooth y demás sistemas inalámbricos, así como los dispositivos electrónicos que nos permiten tener acceso a ellos, son productores incansables de vibraciones sonoras que por estar operativas constantemente nos pasan inadvertidas, sin contar, claro está, con aquellas que actúan por debajo del umbral del sonido humano. No por no escucharlas, dejan de hacer ruido.

Hay en las cosas una tendencia al silencio,
se manifiesta sobre todo cuando crece
el ruido en torno a ellas, ejemplo:
composición típica de un Light Refresco,
valor energético.....0.0 Kcal
proteínas.....0.0 g
hidratos de carbono.....0.0 g
grasas.....0.0 g, me valgo de este ejemplo
para [de paso] demostrar

que hay cosas que, existiendo, no existen.
Quizá la menos borrosa,
esencia de lo sagrado.

[Mientras en los muelles numeran
la marea en decimales]

(Fernández Mallo *Joan* 72)

Ejemplos de elementos comunes que son alzados a la
esencia de lo sagrado en un contexto como el presente,
donde alcanzar el éxtasis de los místicos es imposible. El
mero acto de intentarlo se convierte en una performance
cuyo producto es un poemario como el presente. La vida del
poeta se convierte en parte de este producto y su presencia
se pone a la misma altura que la composición de un

refresco: bebida artificial, sin aportes nutricionales, envasada como unidad separada del resto del mundo con un cierre hermético que mantenga el gas. El líquido aislado del mar que, por otra parte, se mueve rítmicamente entre muelles que se imaginan decimales en su forma geométrica y su patrón repetido.

Sus acciones son parte esencial de la escritura que se convierte en el más puro ejemplo de "poesía de la experiencia," aunque ésta haya sido modificada artificialmente re-pensando el espacio que rodeaba al autor y creando algo nuevo. Las relaciones con el espacio se convierten en metáfora textual y "el hecho de actuar en una habitación con paredes, techo y suelo blancos, le confiere a la ejecución un sentido de circularidad, de cosmos sin fin, en apariencia, y sólo en apariencia, propicio" (Fernández Mallo *Joan* 12).

Nuevo urbanismo utilitario:

de la basura, a la casa, al mundo, a la Red

La reconceptualización del espacio como elemento dinámico en el comportamiento de los individuos, según la

creencia de que la esencia de cualquier elemento puede ser subvertida al ser recontextualizada, era una de las premisas de la concepción del espacio situacionista. El urbanismo unitario, "The theory of the combined use of arts and techniques for the integral construction of a milieu in dynamic relation with experiments in behavior" (Debord "Definitions" 45), era la teoría tras sus intentos de crear ciudades situacionistas donde el ser humano estuviera liberado de las presiones de la estructuración capitalista. La performance de Fernández Mallo comparte elementos de esto al tratar de elevar su estado según el control de su entorno, sacándolo del sistema y proponiendo un uso alternativo que produzca un poemario diferente, un espacio alternativo o un tercer espacio.

Dentro de la novelística, en la segunda entrega del proyecto *Nocilla*, *Nocilla Experience*, se incluye un pasaje del *Manifiesto del Tercer Paisaje* de Gilles Clément, donde se proponen estos espacios o paisajes como: "Espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles nombre ... Situado a sus márgenes ... territorio de refugio para la biodiversidad. En todas las partes ha sido expulsada"

(Clément en Fernández Mallo *Experience* 45).

Dentro del universo Nocilla, vemos deseos de jugar con el entorno y el urbanismo haciendo hincapié en la capacidad productiva de alterar lo indeciso –interés urbanista que podemos retractar a la obra de Mora como hemos analizado en el capítulo anterior. De igual modo, el urbanismo del siglo XXI se centra en el margen, en la frontera y en el no-lugar, como zona de expresión liberada, tal y como proponía con mi lectura de Vicente Luis Mora. No obstante, vemos un giro mordaz en estos ejemplos de “urbanismo unitario” en *Nocilla Experience* como puede ser el caso de Ernesto y su proyecto de Torre para Suicidas. Este joven de origen puertorriqueño afincado en Nueva York trabaja en la construcción de una torre que sirva a la ciudadanía neoyorquina ya que “los miles de suicidios que al año se consuman en Nueva York, así como las tentativas frustradas, resultan demasiado dramáticos y engorrosos debido a no disponer la urbe de unas instalaciones adecuadas y debidamente organizadas” (Fernández Mallo *Experience* 71). La construcción propuesta aspira a alcanzar una nueva noción del espacio muy en consonancia con las aspiraciones situacionistas:

Al igual que Lefebvre, los situacionistas anhelaban el momento histórico en que la tendencia urbanizadora liberaría a la humanidad de la carga de una ética cristiana del trabajo y haría posible la libre expresión de los deseos humanos. Al igual que Lefebvre, denunciaban el urbanismo moderno como "técnica de separación" basada en la reducción y la extrapolación arbitrarias de un aspecto de la ciudad (circulación, comunicación y las distintas categorías funcionalistas de la planificación urbanística) y su representación como dogma o verdad absoluta. Y al igual que Lefebvre, se oponían a la concepción estática del espacio como "contenedor neutro de relaciones sociales," proponiendo, en su lugar, una noción dinámica del espacio como conocimiento y acción relacionados con nuevas formas de habitar antiburguesas. (Andreotti 14)

La propuesta de Ernesto rechaza concepciones de verdad o dogma y propone un espacio de interacción con el medio y con el ciudadano que responde a una irónica expresión del deseo humano, en este caso, haciéndose eco de las ansias de suicidio en la ciudad de Nueva York, epitoma de la comunicación y el desarrollo occidental. La torre, repitiendo las estructuras de una edificación estándar "consta de un ascensor que eleva al suicida desde una planta baja, donde hay servicio de capellán, cafetería, algo de comida rápida, gabinete psicológico a fin de afrontar el trance en las mejores condiciones mentales posibles, espacio para los familiares y enfermería por si

el intento resulta frustrado" (Fernández Mallo *Experience* 71). El espacio reproduce el cambio en el sentido del deseo, la Torre para Suicidas representa una construcción dentro de un sistema urbanístico aceptado, utiliza las herramientas establecidas y las convenciones arquitectónicas tradicionales, pero sirve un propósito desafiante hacia los deseos de la institución capitalista cuyo énfasis está puesto en la extensión de la vida y la reproducción necesarias para asegurar la continuación del sistema de consumo. La relación entre el cuerpo del suicida y su (no)participación dentro del sistema se hace eco de un proceso de administración que Foucault "había analizado como biopolítica integral y constitutiva para el capitalismo que argumentaba como parte del proceso de integración del cuerpo en el sistema actual: la cultivación y disciplinación del cuerpo, la optimización de su capacidad física y su fuerza así como el incremento de su utilidad y docilidad" (Saum y Schiwy 19) que sirvió para lograr "its integration into systems of efficient and economic controls" (Foucault 139). Según el filósofo francés, el sujeto contemporáneo se enfrenta ante una multiplicidad de tecnologías, procesos de auto-regulación

del comportamiento, y técnicas del saber que hacen posible el desarrollo del capitalismo gracias a su participación en el mismo; "the latter would not have been possible without the controlled insertion of bodies into the machinery of production and the adjustment of phenomena of population to economic processes" (Foucault 141). La respuesta de Ernesto, sin embargo, es capaz de jugar con esta idea y sirviéndose de estructuras propias del desarrollo capitalista urbanista, crear un edificio que rebata frontalmente el deseo continuador del sistema a la par que sigue "consumiendo" las instalaciones suicidas. El espacio urbanístico es repensado, recontextualizado, su esencia cambia y el uso al que hace oferta subvierte su objetivo principal: la situación del espacio indeciso cambia su esencia y mantiene una relación directa con la expresión del deseo humano.

Si bien la acción de Ernesto es productiva y satisfactoria en cuanto a la subversión del sistema gracias a la libre expresión de su paradójico deseo de muerte, parece pertinente explorar aquí otras instancias dentro del universo Nocilla que repiten deseos de aniquilación de la especie y alienación del individuo en contra de las

propuestas de conectividad que la época de la información promulga. El anhelo de soledad y abandono del sistema presentan dos instancias más de exilio urbanístico. Tanto Josecho como Marc –dos de los personajes que antes analicé de *Nocilla Experience*– viven en casetas creadas por ellos mismos al margen de las construcciones urbanas de las ciudades donde viven. Marc crea un habitáculo artificial, “un tinglado, situado en lo alto de un edificio de 8 plantas, bidones, trozos de cartones petroleados y fragmentos de uralitas. Todo ensamblado de tal modo que las 4 paredes configuran un mosaico de palabras e iconos cuarteados de aceite La Giralda, lubricantes Repsol, Beba Pepsi o sanitarios Roca” (Fernández Mallo *Experience* 12). Sirviéndose de elementos marginales de la sociedad de consumo, de basura, es capaz de crear un espacio de relaciones dinámicas, materializando la metáfora poética que Fernández Mallo propone en su teoría poética, hablando en este caso de la artista conceptual Ester Partegàs:

Utilizar la basura (lo que en postpoesía llamaríamos, de modo más general, el “spam infra-informativo”) como metáfora del único territorio cultural de momento ni reglado ni absolutamente controlado: el territorio del residuo urbano ... Qué duda cabe de que la verdadera jungla que existe en la urbe, su único espacio aún netamente salvaje, es la basura; un territorio de

formas, colores, olores y sobre todo crecimientos orgánicos propios por conquistar ... La utilización de ese "territorio basura" de la cotidianidad, ese territorio en blanco en los mapas, con fines estrictamente creativos, no siempre testimoniales, le lleva a investigar en sus obras una zona hasta entonces "ausente," para posicionar al residuo en un particular limbo, un lugar no del todo definido e intencionadamente contradictorio. (Fernández Mallo *Postpoesía* 111)

Posponiendo las asociaciones informativas entre esta basura y el spam informativo que veremos cómo se infiltran en la estructura general de la obra de nuestros autores mutantes, nos llama la atención ahora el espacio físico creado aquí. Un espacio habitable fuera de la estructura arquitectónica y formado por basura que permite a Marc escapar el sistema reglado y definido. Este deseo de aislamiento responde a un anhelo de soledad, que como ya reconocía Fernández Mallo tras su incursión mística con el poemario *Joan Fontaine odisea* es prácticamente imposible en el siglo XXI. Marc mantiene una teoría que él denomina *socio-física teórica* cuyo radio de acción es su propio barrio pues allí encuentra todo lo que necesita para constatar su teoría: comestibles, conversaciones banales y ropa de temporada de tergal. La pretensión de su teoría consiste en "demostrar con términos matemáticos que la

soledad es una propiedad, un estado, connatural a los seres humanos superiores ... Además, Marc ... hace tiempo que dejó de frecuentar mujeres y amigos. Sú única conexión estable con el mundo es la red internauta" (Fernández Mallo *Experience* 33). El deseo de soledad, no obstante, no se presenta en el exilio completo, sino en la interacción inmaterial con el mundo a través del vehículo online, reflejo de un cambio en el comportamiento humano producto de su condición tecnológica.

Tenemos que construir ambientes nuevos que sean, simultáneamente, producto e instrumento de nuevas modalidades de comportamiento. Para llevar esto a cabo, tenemos que utilizar de una manera empírica, inicialmente, las actividades cotidianas y las formas culturales que ya existen en este momento, incluso cuando les negamos cualquier tipo de valor inherente. (Debord en Levin 113)

El ansia de soledad de Marc no busca el aislamiento total, sino el físico, pues su obra escapista, su tinglado en la azotea, es co-dependiente de la labor invisible de otros, la producción de objetos y productos generadores de basura que él aprovecha y da nueva significación.

Paradójicamente, su actitud se convierte en una crítica a la soledad total, pues busca la compañía de Josecho, el poeta transpoético cuyo deseo de escape le ha llevado a

habitar una caseta semejante en la azotea del edificio Windsor de Madrid. El poeta quien también promulgaba la soledad como forma de vida y de creación artística, resulta ser una pose resultado del miedo a la soledad imperante en este ambiente tecnificado y sistematizado. Su proyecto conceptualista de crear una obra que surgiera de la relación entre su literatura, su performance comercial y el espacio físico donde se colocaran las vallas publicitarias con su imagen, resultó ser un intento de vencer, precisamente, esa soledad que promulgaba.

Quedó impresionado por los versos: *la valla publicitaria es otra cosa: no hay/ soledad en un mundo ocupado por un solo objeto*, y entendió que ésa era una perfecta vía posible para salir de su monacal encierro, porque ... en contra de las apariencias, en contra de lo pregonado por él mismo, no amaba la soledad ... Estaba claro que, como decía aquel verso, la valla publicitaria era otra cosa: no podría haber soledad en un mundo ocupado por un solo objeto. Y fue a por ello. (Fernández Mallo *Experience* 89)

Sirviéndose de las herramientas del mismo sistema que le obliga al aislamiento, busca la respuesta a su soledad, aunque "soledad" en esta instancia tiene un significado bastante peculiar. La metáfora vuelve a realizarse y salta de la retórica a la plasmación publicitaria. Sin embargo, la respuesta artística ante su problema no da los

resultados deseados y se vuelve a manifestar el fracaso de este tipo de acciones performativas dentro de un sistema que todo lo abarca y gana para sí. Habitar el mundo único de la valla publicitaria es una respuesta inútil ante la soledad y Josecho muere abrasado en el incendio de la torre Windsor.⁴⁴ "Se encontraba escribiéndole a Marc por primera vez en año y pico, dándole explicaciones del porqué de su silencio, contándole que, en realidad, no quería ser un solitario, sino un tipo normal, cuando comenzó a oler a quemado" (Fernández Mallo *Experience* 157). Con él muere el deseo su eliminar la soledad tanto en el lenguaje público de la valla publicitaria como en su experiencia privada: "Vio perfectamente cómo a aquel rostro que le sonreía se le quemaba la montura de las gafas mientras sentía que en su

⁴⁴ La Torre Windsor de Madrid, construida en 1979, era uno de los principales centros financieros de España. En 2005 fue destruida por uno de los peores incendios de la historia madrileña y se ha convertido en un curioso referente pop en la actualidad. En 2010 *El país* hablaba incluso de la "Generación Windsor" como una nueva tribu urbana. "Es un tiempo nuevo, incluso una generación nueva si hacemos caso a Popy Blasco. "Todo empezó con un incendio", dice. "El icónico edificio Windsor de la *movida* madrileña ardía en llamas. Era el fin de la especulación y nosotros, la generación posWindsor." Según esta interpretación estamos en la cuarta ola de la noche en Madrid. La primera fue *la movida*, en los ochenta. Después, la *culturahouse* de los noventa con el Morocco de Alaska. Con el cambio de siglo llegó la escena *indie* que todavía sigue en forma" (López Palacios). Movimientos culturales aparte, el incendio también ha dado pie a relatos como la novela blog *Yo quemé el edificio Windsor* (2011) por el que se dice ser "un personaje de novela," Paul Fernández de Areilza (<http://yoquemeeledificiowindsorsinquerer.blogspot.com/>), o *Torres de fuego* de la periodista Gabriela Cañas (Roca editorial, 2011).

piel se derretía el plástico de las suyas" (Fernández Mallo *Experience* 157).

El comportamiento de Josecho y Marc es intrínseco a las formas culturales que ya existen en este momento, reflejo de la vida del internauta. Es un sentimiento de no pertenencia a nada y de ser producto de todo, como se aventuraba con la identidad bastarda de la época del altermodern. El poeta está en negociación constante con los estímulos que lo rodean e influyen y se propone que "No hay referentes claros a la cultura propia, porque no existe una cultura "propia" y, si la hay, se solapa y entra en un mismo nivel de competencia con otras remotas —que fueron remotas; ya no" (Fernández Mallo *Postpoesía* 184). Si bien el artista toma cualquier elemento a su alrededor para componer la obra, no puedo estar de acuerdo con la afirmación de Fernández Mallo acerca de la falta de referentes claros a la cultura propia, pues él mismo se vale de un claro referente de la cultura capitalista en España, la torre financiera Windsor, para proponerla como fin a los deseos de comunicación social de Josecho. Del mismo modo, recoger el instante del derrumbe de la torre que fue símbolo del desarrollo de los 80, el éxito de la

Transición, y movimientos como la *movida* madrileña, marca el fin de una etapa concreta en España, abre la puerta a posibilidades nuevas y quema lazos con el pasado; sienta las posibilidades del cambio, el comienzo de otra era económica y cultural, pero indudablemente todavía española. Lo que sí parece rescatable es el ambiente de pragmatismo que busca este movimiento, "Los estilos se pervierten en continuas heterotopías y heterocronías. El artista se vale de aquello que hemos llamado *pragmatismo* para componer obras en las que los signos multiplican sus significados, no se busca una identidad sino la espontánea multiplicación y dislocación de la misma" (Fernández Mallo *Postpoesía* 184).⁴⁵

⁴⁵ Y, precisamente, yo creo que dentro de este abandono de una identidad, es donde reside una identidad muy definida, en la multiplicidad y el reciclaje de cualquier tipo de elemento que remita a un mismo campo semántico, ese que todavía —y siempre— está en proceso de autodefinición y que remite a la actual identidad española. "I recycle all that information from low and high culture—terms that are themselves already anachronistic—without worrying about what material I'm using or its spatial and temporal origins, or, of course, its prestige" (Fernández Mallo "Topological" 57)

Mil macetas: las raíces rizomáticas del universo Nocilla

La dislocación y multiplicidad de la identidad, sin embargo, parecen tener una consecuencia no tan positiva en la normalización de la soledad y sus distintas manifestaciones, ya sean personales, identitarias, o creativas, como he avanzado a lo largo de este capítulo. Las primeras páginas de *Nocilla Dream* parecen ponernos sobre aviso: "En efecto, técnicamente su nombre es US50. Está en el Estado de Nevada, y es la carretera más solitaria de Norteamérica. Une las localidades de Carson City y Ely atravesando un desierto semimontañoso. Una carretera en la que, hay que insistir, no hay nada" (Fernández Mallo *Dream* 16). Una carretera que atraviesa la soledad y el más inhóspito abandono. Una carretera donde nada recuerda la existencia de vida humana más allá de "los cientos de pares de zapatos que cuelgan de las ramas del único álamo que allí crece, el único que encontró agua" (Fernández Mallo *Dream* 16). Una imagen sin duda poderosa del desierto como epitoma de la soledad donde un misterioso árbol de zapatos, simbiosis perfecta entre lo orgánico y lo artificial, consigue erguirse solo.

Esta preocupación y su intento de superación a través de la experimentación literaria, según lo que aquí estoy proponiendo, están en relación directa con el tema que preocupa a nuestro escritor. La soledad y la incomunicación dentro de una época tecnológica se presentan, en aparente contradicción terminológica, como resultado del proceso de la globalización. Éste, gracias a la cantidad de medios de comunicación y vías de información que sostiene y lo sostienen, parece haber confinado al individuo a la soledad y el aislamiento dentro de la multitud, desde donde el sujeto se ve forzado al silencio dentro de una cacofonía de caótico ruido informativo.

Fernández Mallo, ofreciendo variaciones contradictorias de diferentes historias y presentando a cientos de personajes de todo el planeta que interactúan entre sí como autómatas, sin relación aparente, es capaz de reproducir en el lector de sus novelas la paradójica alienación que siente el sujeto moderno dentro del ambiente tecnológico en el que se mueve. Vimos ejemplos de aislamiento en los personajes de *Nocilla Experience* y no obstante, la sensación de angustia que tal alienación supondría en cualquiera de nosotros, en el universo de la

Nocilla aparece matizada, sustituida por un sentimiento casi de aceptación. Todos los personajes de Fernández Mallo son retratados como si estuviesen desprovistos de pasiones humanas, relacionándose del mismo modo con una lata de conservas que con un compatriota humano. Christine Henseler, empero, encuentra un valor positivo en esta "desconexión" humana reconsiderando el establecimiento de relaciones con otros elementos del entorno del individuo. "Mallo erases aggression and bitterness from his characters minds and instead centers his work on human disconnection through inner tranquility and acceptance. Rather than constructing and remaining in a cold and uncaring environment, Mallo uses objects that are material and objective to develop thematic connections and emotional warmth and growth between the characters" (Henseler *Spanish* 182). Ciudadanos y objetos se relacionan sin dependencia jerárquica dentro de un campo emotivo dentro del cual está suspendida la novela, reflejo una concepción más amplia del saber donde la misma novela y la información contenida en ella se convertirían en mero elemento más, y, como he insinuado antes, esta concepción de la información

novelística repite un patrón aprendido de los medios tecnológicos.

Esta tendencia al flujo horizontal y a la falta de jerarquización también ha llegado al modo de construcción del conocimiento ... la organización misma de los archivos también tiene su importancia, porque toda obra cultural, en alguna fase de su existencia, se constituye como un archivo. Por eso es importante seguir las tendencias en cuanto a la organización informática de ficheros, archivos y base de datos: dan muchas pistas sobre cuál es la consideración de nuestros logros. Y la tendencia actual parece dirigirse hacia la ausencia de jerarquía archivística y el fomento de su condición horizontal e igualitaria. (Mora *Lectoespectador* 29)

Mora sugiere que los modos de organización de archivos digitales tendrá un impacto en los modos de comprensión —o explicación— de la información del mundo, idea que yo comparto. La fascinación por lo moderno es, por tanto, un factor a tener en cuenta a la hora de considerar un cambio epistemológico en del saber humano, y es, sin duda, aparente en la forma organizativa de *Nocilla Dream* donde llega a dirigir la relación entre individuos, fragmentos y elementos literarios. El individuo, su vida y su cuerpo se pone al mismo nivel metafísico que su virtualidad o su entorno material, cada concepto se convierte en un puerto de la red conceptual amplia de la novela.

Dentro de la entrega principal *Nocilla Dream*, el árbol de los zapatos danzando al viento se convierte en un símbolo biológico y *material* perfecto de esta propuesta que establece una curiosa relación entre el hombre y un mundo mediado por la tecnología que parece estar desintegrándose en una virtualidad inmaterial. Un mundo en expansión global cuyo santo y seña sería, como estoy sugiriendo, la globalización que se propaga gracias a su correlato virtual, el Internet y dentro de él, la World Wide Web: la red de redes como herramienta de homogeneización donde todo queda traducido a dígitos y pulsiones energéticas donde encapsular el mundo, sus habitantes y los procesos intermedios. Mundo, ciudadanos y procesos que en esta primera novela giran, en modo simbólico a veces y de claro contenido explícito otras, alrededor de este leitmotif vegetal cuya relación con las historias de la novela parece, en un primer momento, tan aleatorio como la relación entre los zapatos que cuelgan del álamo y que cuando sopla el viento se ven sometidos a un extraño movimiento pendular:

Visto a cierta distancia es, en efecto, un baile caótico en el cual, pese a todo, se intuyen ciertas reglas. Se dan fuertes golpes los unos contra los

otros, y súbitamente cambian de velocidad o trayectoria para finalmente regresar a los puntos atractores, al equilibrio. Lo más parecido a un maremoto de zapatos. (Fernández Mallo *Dream* 23)

La estética de la novela —que es repetida en *Nocilla Experience*, pero diferente en *Nocilla Lab* donde volvemos a una estructura narrativa más causal y de menos líneas argumentativas, aunque con un giro transmediático alternativo que analizaremos posteriormente— es similar al baile y la distribución de los zapatos: rápida y caótica, pero finalmente accesible. Esta estética permite al lector saltar de un relato a otro, de un personaje a otro, de una “vida” a otra, gracias a la existencia de ciertos elementos repetidos que me parece que actúan como nódulos de intensidad, como puntos calientes, en la gran red que sería la novela y, dentro de ella, sus símbolos perfectos serían un zapato de tacón tirado sobre el asfalto (18), unas botas de escalada (32) unas zapatillas de tenis (91) o unas botitas de bebé (212). Así, palabras anodinas y comunes como ‘árbol,’ ‘galleta’ o ‘zapato’ se convierten en puntos de energía directos o puertas a campos semánticos donde se establecen relaciones simbólicas o directamente semánticas como la hiperonimia o hiponimia (como es el caso de los

diferentes tipos de zapatos o árboles) que conectan diferentes historias y que, repito, a primera vista no mantienen mayor relación. Estos puntos calientes sobresalen de la narración general y nos permiten comprenderlos simultáneamente de modo aislado y contextual relacionándose con los elementos estructurales que no me parece descabellado comparar con la distribución que un internauta encontraría en una base de datos digital, donde cada puerto de entrada, cada dato, actúa como punto caliente o nódulo semántico. Nuestro escritor, por tanto, parece haber establecido una deuda importante entre la relación estructural de la Red y el modelo digital que su novela sigue, ya sea más o menos consciente de las consecuencias organizativas que esta influencia organizativa presenta. "Even when my works do not directly discuss the Internet, the Web is implied in them because it's integrated into my life, as it is in everyone's; it is our landscape" (Fernández Mallo "Topological" 59). Este paisaje es reflejo de la organización del mundo que permite la estructuración de la información de una base de datos, un tipo de estructura único a nuestro momento histórico, y por esto mismo, único a este grupo de escritores a la cabeza de

la vanguardia estética que crean artefactos literarios desde y para la sociedad desarrollada, aunque entendida como fenómeno global. Hiroki Azuma, en su libro *Otaku: Japan's Database Animals*, encuentra en la base de datos la estructura subyacente tras múltiples productos comerciales/artísticos japoneses cuyo consumo corresponde a un impulso animal esencial para entender la nueva sensibilidad postmoderna (y en el caso de su estudio, de la sensibilidad de los otaku en Japón). Él explica cómo esta base de datos responde a la desaparición de las Grandes Narrativas de la modernidad imponiendo un consumo de elementos de simulacro.

From the end of the 18th century to the mid 20th century in modern countries, various systems were consolidated for the purpose of organizing members of society into a unified whole; this movement was a precondition for the management of society. These systems became expressed, for instance, intellectually as ideas of humanity, reason, politically as nation-state and revolutionary ideologies, and economically as the primacy of production. Grand Narrative is the general term for these systems. (Azuma 28)

No obstante, Azuma continúa, ya no podemos seguir hablando de una narrativa subyacente en la capa más profunda de las diferentes obras y productos. En el entorno multimedia de los años 90 son solamente los personajes los que unen los diferentes tipos de productos y obras. El

consumidor, conocedor de este hecho, es capaz de moverse cómodamente entre distintos proyectos narrativos (cómic, anime, novelas) y proyectos carentes de narrativa (ilustraciones, objetos y figuritas). "Here, the individual projects are the simulacra and behind them is the database of characters and settings ... Each character is merely a simulacrum, derived from the database of moe-elements" (Azuma 53).⁴⁶

Azuma afirma que la producción artística japonesa, siempre hablando de mangas y animes, no tanto de la novela, ha abandonado la trascendencia de una Gran Narrativa y se centra en la producción de "pequeñas narrativas" que serán consumidas como productos encarnando el deseo satisfacible, pues es material –en contraposición con el deseo lacaniano del deseo por el deseo del Otro, que jamás llegará a ser satisfecho. La interpretación de la "base de datos" como "narrativa" de Azuma es diferente a la utilizada en este ensayo en lo que respecta al uso del simulacro, además, de contraponerse a las ideas de resistencia ideológica o, a menor escala, trauma tecnológico que vemos en algunas de

⁴⁶ El "moe" es un tipo de satisfacción emocional experimentada tras el consumo de estas ficciones manga o anime muy particular al consumidor japonés.

instancias de novelística española del siglo XXI perpendicular al "vacío" animalístico que Azuma propone, pero es un ejemplo más del impacto incuestionable de la Red y su estructura de base de datos en la producción artística a nivel global, abriendo aún más el diálogo creativo a fenómeno universal.

Tal y como avancé en la introducción, es posible afirmar ahora, y como proponía Lev Manovich, que si cada época precedente había privilegiado una forma expresiva, aceptando que la novela y el cine habían convertido la narrativa en forma primordial de expresión cultural de la edad moderna, en la época de la información presente, la base de datos debería tomar ese lugar.

¿Cómo funciona una base de datos? "In computer science database is defined as a structured collection of data. The data stored in a database is organized for fast search and retrieval by a computer and therefore it is anything but a simple collection of items" (Manovich "Database" 81).

Existen, además, diferentes tipos de bases de datos que utilizan diversos modelos para organizar la información, de entre los que cabe destacar aquellos de relaciones jerárquicas donde la información aparece organizada en

forma de *árbol* estructural que establece diferentes relaciones entre los objetos "colgantes": "Object-oriented databases store complex data structures, called 'objects,' which are organized into hierarchical classes that may inherit properties from classes higher in the chain" (Manovich "Database" 81).

Parece que la elección del árbol de los zapatos de Carson City como leitmotif principal de la novela de Fernández Mallo, simbiosis perfecta entre la base biológica como origen de la vida que da sustento a multitud de objetos artificiales y creados por el hombre, va más allá de la mera coincidencia y permite al escritor indagar en la relación del sujeto y la tecnología dentro del contexto en el que habita. El árbol cuyo signo lingüístico "árbol" actúa como vínculo entre diferentes historias sin relación aparente, se desdobra en diferentes multiplicidades que le permiten albergar y establecer relaciones que van más allá de la mera dependencia jerárquica. Algunas relaciones son directas (asociaciones y menciones sobre el mismo objeto) como cuando, por ejemplo, diferentes personajes visitan el árbol *físico* en sí. Otras son indirectas pero existentes dentro del mismo campo simbólico que, inevitablemente,

remiten al primer álamo original, conjunción de lo orgánico y lo inorgánico, del hombre y la tecnología, del cuerpo y la mente virtual. Ejemplos serían el árbol con huesos colgando que un investigador de la universidad de Arizona encontrará en una llanura de Mozambique “de las ramas colgaban, atados por una especie de lianas, multitud de huesos de algún animal que nunca identificó” (Fernández Mallo *Dream* 52), el ginkgo-bilova milenario que crece extrañamente en el patio de una prisión de Pekín convertido en una escatológica escultura que presenta “excrementos secos atados con hilos de seda” (Fernández Mallo *Dream* 70) o, más relacionado con el simbolismo principal de la novela “una red de información que hibridaba lo orgánico e inorgánico, a la que, como si fuera un árbol, se le iban colgando las historias de cada habitante” (Fernández Mallo *Dream* 100. *La cursiva es mía*).

En su libro teórico sobre poesía Fernández Mallo hace un énfasis especial en la concepción de la sociedad contemporánea como un cúmulo de redes, datos, y objetos contenidos en listas, similar a esta propuesta de narrativa como base de datos.

Todo nuestro entorno es un gran conjunto de redes superpuestas que en ocasiones se conectan entre sí y otras veces conviven sin llegar a verse. Las relaciones personales por ejemplo, constituyen una red en la que los nodos somos cada uno de nosotros, los enlaces vendrían a ser los distintos tipos de lenguaje, y lo que intercambiamos son, básicamente, afectos e información. (Fernández Mallo *Postpoesía* 141)

Fernández Mallo propone que este hecho encierra en sí mismo el concepto de *lista*: "aquello que permite obtener información sin tener que recuperar para ello otros fragmentos" (Fernández Mallo *Postpoesía* 120). Compartiendo el razonamiento de Lev Manovich y su propuesta de cosmovisión contemporánea, Fernández Mallo comprende que la lista es a día de hoy la única unidad coherente para organizar y ver el conjunto de nuestra realidad. Ante posibles objeciones acerca de lo limitada que parece, la lista es "mucho más rica que la información secuencial, pues nos permite leer de izquierda a derecha, de abajo a arriba o a saltos, y esa "proximidad virtual" de elementos alejados permite crear cada vez un discurso nuevo originando prácticamente infinitas combinaciones y posibilidades" (Fernández Mallo *Postpoesía* 120). Proponiendo un tipo de lectura similar a la paragramática

poética de León Roudiez que exploré en el primer capítulo en relación a las violaciones estructurales de Vicente Luis Mora y sin duda semejante a la combinación de elementos en la narrativa Otaku.

Esta estructura pivotal aleatoria es semejante a la del rizoma deleuziano que Fernández Mallo discute en relación con la organización interna del poema pospoético, borrando fronteras entre cómic, novela, y poema: respuestas todas a una nueva forma de estructuración y acceso a la información del mundo contemporáneo. Este orden ya no busca una lógica cronológica y nos basamos en estructuras casi rizomáticas deleuzianas, que yo he comparado a los puntos de entrada de una base de datos. Un rizoma se describe como:

A rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, inter-being, *intermezzo*. The tree is filiation, but the rhizome is alliance, unique alliance. The tree imposes the verb "to be," but the fabric of the rhizome is the conjunction, "and... and... and..." This conjunction carries enough force to shake and uproot the verb "to be." ... *Between* things does not designate a localizable relation going from one thing to the other and back again, but a perpendicular direction, a transversal movement that sweeps one *and* the other away, a stream without beginning or end that undermines its banks and picks up speed in the middle. (DeLuze y Guattari 25)

En este tipo de narrativas, el rizoma se entiende como nodo caliente, como punto de entrada en una base de datos y, volviendo al leitmotif arbóreo, como "ese tipo de planta que no echa raíces sino que se desarrolla en un plano bidimensional, sin las clásicas jerarquías y estructuras de poder fundamentadas típicamente en un núcleo" (Fernández Mallo *Postpoesía* 173). No se trata de un árbol cuyas ramas den frutos dependientes, más bien, se trata de comprender cada elemento como un injerto en su propia maceta independiente, conectadas, relacionadas, accesibles, pero autárquicas: las mil macetas del universo Nocilla. La estructura postpoética ocupa un mapa, semejante a la meseta deleuziana, es un mapa abierto y múltiplemente conectado.

Su formación se debe a todo tipo de influencias, externas e internas al corpus teórico, y una vez terminado no es atrapado por un atractor convencional, sino que entra en una zona *no estable*, "rebota" y fluye por diferentes puntos del sistema, caóticamente o describiendo trayectorias imprevisibles, fractales, de dimensiones no enteras, hasta que en virtud de alguna atracción exterior, de algún ámbito extraño a la propia poesía, es expulsado de nuevo al espacio sociocultural contemporáneo, donde comenzará de nuevo otro proceso de formación de otro poema. El *atractor caótico* no se interpreta, no debe interpretarse, como sinónimo de desorden, sino como una zona de *máxima complejidad* y por tanto de *máxima información*. (Fernández Mallo *Postpoesía* 170-71)

En la altermodernidad o posmodernidad tardía, la mezcla de temas, espacios y tiempos se reúne en diferentes nódulos enmarcados bajo un sólo punto, la obra que se presenta "fragmentada pero no por ello arbitraria: más bien, errante" (Fernández Mallo *Postpoesía* 189). Esos desplazamientos fragmentan la obra de arte y Fernández Mallo se ha servido de ellos sin otro propósito que "el flujo natural de mis referentes personales sin discriminantes" (Fernández Mallo *Postpoesía* 189) como venía observando.

Este tipo de relación entre redes superpuestas que en ocasiones se conectan, gana visibilidad si pensamos en el formato de nuestras novelas, pues son capaces de saltar de la página textual a la novela gráfica, radicalizando esta concepción de lectura fragmentada según "viñetas," nódulos o fragmentos. El pragmatismo no discierne en cuanto al origen de las fuentes que inspirarán la obra o en cuanto a su disciplina, permitiendo la convergencia de diferentes formatos y poniendo en diálogo distintos medios artísticos. Esta aproximación creativa fue ya propuesta por los conceptualistas norteamericanos que propusieron anteriormente como Craig Dworkin quien promulgaba "a theoretical based

art that is independent of genre, so that a particular poem might have more in common with a particular musical score, or film or sculpture, than with another lyric" (Dworkin "Introduction").

De la letra a la imagen: literatura transmediática

Como venía diciendo, una de las ventajas de servirse de la estética web como lo hace Fernández Mallo en sus novelas, además de la libertad de contenido que facilita – donde todo cabe porque no es necesario enmarcar ninguna historia más allá de su "nódulo" o punto caliente– es ofrecer una mayor libertad temporal y espacial dentro de la novela, pero que tan sólo es comprensible gracias a la contextualización de lo que está ocurriendo fuera de la novela, en el origen *material* de esta estética, en su referente dentro de nuestra realidad de carne y hueso. Como escritor, uno es libre de publicar desde cualquier lado – desde su casa y su portátil, su smartphone o su ipad– y exponer el producto ante una audiencia global que recibirá el producto –web en este caso– dentro de un contexto material diverso. La multiplicidad de plataformas donde

recibir el producto, ya sea la pantalla de nuestro ordenador en la oficina, o la del teléfono móvil mientras caminamos por la calle, influencia y repercute en nuestra percepción dimensional sin atarnos a un confín espacial. Esta libertad que parece desafiar las leyes de la temporalidad y el espacio es algo que parece estar reflejado en la estética de estas nuevas novelas tal y como he analizado gracias a la comparación con la base de datos, se ve de igual modo, en su propia temática, ya que esta desubicación circunstancial parece permear a los personajes y las escenas de estas novelas que buscan definición genérica. Volviendo a las características formales del Realismo del que nos hablaba Ian Watt en su canónico *The Rise of the Novel*, los individuos y situaciones parecen estar desplazados de este "physical setting" necesario durante los comienzos de la novela hace más de cien años creando una nueva relación con el contexto, una relación que este estudio considera poética. La forma de la novela hibrida géneros literarios y muta plataformas haciendo necesario redefinir las clasificaciones genéricas sobre la novela realista.

Compartiendo el espíritu ecléctico de esta nueva generación, y para explicar de qué se trata esta definición poética entre espacios y realidades que vemos, es necesario volver al New Criticism de Cleanth Brooks en la que la metáfora se establece como la principal herramienta poética de la poesía moderna: "One can sum up modern poetic technique by calling it the rediscovery of metaphor and the full commitment to metaphor" (Brooks 729). Esta característica moderna ha sido heredada por esta nueva generación de narradores que, curiosamente, también son poetas, siendo el caso más destacado el de Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora. Según Brooks, lo poético del verso consiste en su ubicación y su relación con el contexto: "The memorable verses in poetry –even those which seem somehow intrinsically "poetic"– show on inspection that they derive their poetic quality from their relation to a particular context" (Brooks 730). Aquí tenemos que entender que al haber abandonado la calidad psicológica de los personajes reduciéndolos casi a avatares, es decir, a objetos, ellos y sus situaciones son reducibles a formas: formas poéticas. Éstas han sido desubicadas y desplazadas presentando un desorden de

contextos con los que mantiene una relación explícitamente poética, pues su unión crea una situación nueva y estéticamente hermosa, desfamiliarizante –para seguir recordando a Shklovsky– que nos permite “desautomatizar” nuestra comprensión de las cosas, como sería, por volver al elemento clave en la primera novela de Fernández Mallo, el árbol de los zapatos en medio del desierto de Carson City y la relación que se establece entre éste y los diferentes personajes que bajo su sombra hacen el amor o calientan una lata de conservas. Estas escenas son evidentemente sugerentes y cuando hablamos del poder de la connotación nos encontramos algo muy semejante a las leyes del *détournement* acerca de la multiplicación de significados: “None of these meanings cancels out the others. All are relevant, and each meaning contributes to the total meaning. Indeed, there is not a facet of significance which does not receive illumination from the figure” (Brooks 740). Todas las connotaciones y alusiones son igualmente válidas y reales como funcionarían las connotaciones poéticas en una metáfora. Lo esencial ahora es la expansión de aquel contexto, desarrollando las premisas

situacionistas de Debord que abogaban por el collage vemos que

any new elements, no matter where they are taken from, can serve in making new combinations. The discoveries of modern poetry regarding the analogical structure of images demonstrate that when two objects are brought together, no matter how far apart their original contexts may be, a relationship is always formed. Restricting oneself to a personal arrangement of words is mere convention. The mutual interference of two worlds of feeling, or the bringing together of two independent expressions, supersedes the original elements and produces a synthetic organization of greater efficacy. Anything can be used. (Debord y Wolman 9)

Si Brooks entiende que cada parte gana sentido según su referencia con el contexto textual inmediato, aquí vemos un aumento en la textura de estos contextos, ya no podemos centrarnos en los símbolos, ideogramas o gramáticas circundantes, como se venía proponiendo, sino en la gran contextualidad que los rodea, en su medialidad como diría Johnson. El contexto inmediato de cada verso –cada oración, escena, personaje– son otros medios, otras reescrituras, imágenes, vídeos... y que no sólo se nos presentan dentro de un formato hermético como un libro, sino que se mezclan con nuestra realidad, *billboards*, *commercial breaks*, que rompen nuestra lectura diaria, estímulos constantes que se

interrelacionan con una literatura que antes permanecía aislada. Todo es parte de una gran red invisible, abierta e hiperconectada. El artista contemporáneo "puede tomar elementos de otros estilos, sí, pero nunca como "ejercicio de estilo," sino como "soluciones a problemas determinados y concretos ... lo que funciona es bueno. Y no cabe preguntarse (es retórico) por la dimensión, la magnitud o el lugar donde se ubica esa bondad" (Fernández Mallo *Postpoesía* 34). Algo similar le ocurre a la poesía postpoética y a estas novelas del proyecto Nocilla que están dispuestas a usar tanto en su praxis, sus poemas, como en su teoría "cuanta teoría o modo de pensamiento solucione un desafío poético determinado, dando lugar a nuevos artefactos y a una nueva forma de pensar la artesanía poética" (Fernández Mallo *Postpoesía* 34). Somos parte de una constata cadena de montaje, sin tiempo y sin espacio gracias a la cual se abren multitud de posibilidades poéticas donde, recordando la proposición del importante crítico sobre medios de información, Marshall McLuhan, todos los nuevos medios incluyen los medios anteriores, algo reformulado unos años después por

Friedrich Kittler, más en consecuencia con nuestra condición digital.

The general digitalization of information and channels erases the difference between individual media. Sound and image, voice and text have become mere effects on the surface, or, to put it better, the interface of the consumer ... In computers everything becomes number: imageless, soundless, and wordless quantity. And if the optical fiber network reduces all formerly separate data flow to one standardized digital series of numbers, any medium can be translated into another. With numbers anything is possible. (Kittler 32)

Gracias a la digitalización de cualquier medio, toda forma de arte o captura de la realidad puede ser integrada en otros formatos. Esto supone una relación poética como he tratado de explicar donde la idea típicamente modernista de la sinestesia habría que entenderla como una literalidad virtual, ahora sí podemos ver un sonido, tocar una imagen... "A un poeta que practique la poesía postpoética poco le importa que a un verso neoclásico le siga la fotografía de un macarrón o una, en apariencia, incomprendible ecuación matemática si esa solución *metafóricamente* funciona" (Fernández Mallo *Postpoesía* 36). Todo queda integrado y estas diferentes texturas o expresiones tienen un claro reflejo en la literatura que ya

no se basta con imitar a través de la escritura por medio de la descripción o los diálogos el formato televisivo o gráfico, ahora vemos una transformación real. Estoy refiriéndome al caso más concreto de la última de las novelas de la trilogía de Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, cuando, en la página 169, la novela deja su formato textual y se convierte en novela gráfica. Fernández Mallo decide acabar su novela y, por ende, su trilogía con un cómic que se nos presenta como conclusión –si es que estas novelas aún permiten un final cerrado– pero que, nuevamente, puede considerarse también un producto independiente de lo anterior que compartiría cierta ambientación con el resto de la producción del autor. Sería un nuevo bloque, una cadena más del rizoma estructural de la obra que ahora se nos presenta con una textura nueva. “Gracias sobre todo a una posible introducción en la poesía de elementos ajenos a la palabra hablada, y en particular gracias al uso de formas de representación gráficas, publicitarias, matemáticas, etc., ésta, la poesía, se convierte en una narración alineal, y plantea unas formas de acercamiento al texto radicalmente diferentes a las clásicas” (Fernández Mallo *Postpoesía* 84). No se trata de incluir una

ilustración al pie de un fragmento de texto, estamos presenciando la completa mutación del texto en otro medio, el salto de una narrativa a otra plataforma, similar al proceso que hemos visto en otras artes, sobre todo las visuales.

El crítico Henry Jenkins comprende como "transmedia storytelling" un tipo de narración que trasciende un medio determinado, por ejemplo, una película de cine que se desdobra en diferentes plataformas: videojuegos, películas de animación, novelas o novelas gráficas, que no reducen o copian simplemente la narración original sino que la expanden a través de la creación de un mundo nuevo comprensible por la proliferación de información relacionada con esta "narrativa" que nos permite entenderlo como un todo y que tan sólo gana consistencia por medio de la información ofrecida por los otros medios. Jenkins entiende estas plataformas como "franquicias" que sostienen esta creación de mundos narrativos consumibles, y que responden, directamente, a la sociedad neoliberal presente: "Each franchise entry needs to be self-contained so you don't need to have seen the film to enjoy the game and vice versa. Any given product is a point of entry into the

franchise as a whole. Reading across the media sustains a depth of experience that motivates more consumption" (Jenkins 96). Jenkins asocia esta mutabilidad con una motivación hacia el consumo de un producto que puede ser sacado al mercado en diferentes plataformas o medios físicos, y así maximizar su rentabilidad, quizás comparable al deseo Otaku de Azuma. No quiero descartar esta aproximación económica al proceso de mutación de medios que experimenta la narrativa actual precisamente por ser, como he recalcado antes, una narrativa nacida por y para la sociedad desarrollada, cuyo motor económico es inolvidable. No obstante, nos interesa aquí centrarnos en la productividad del término "transmediática," como una narrativa que de la letra salta a otros medios para permitir que una imagen, un vídeo o una viñeta de cómic se convierta en elemento –nódulo– narrativo. Esta nueva dimensión de la literatura otorga a la poesía nuevas formas de legitimidad, pues la oralidad o la declamación que en el pasado se han sostenido como finalidad de la poesía quedan deslegitimizadas, ya que no se puede declamar una imagen. En la novela, la oralidad que ya había sido abandonada, pierde junto con las ideas de orden, fluidez, o

narratividad que la precedían. La historia es accesible desde cualquier punto y es observable al echar una ojeada sobre la página, sin necesidad de esperar al desenlace gramatical o al orden alfabético.

La postpoética, al permitir y traer a la poesía, según convenga, el *modus operandi* de las ciencias, así como cuanto material de cualquier disciplina sea necesario, esquiva esa afectada castración (la de la oralidad y la declamación como fines únicos) ... no sólo hay palabras, también hay diagramas y dibujos sin los cuales el texto se haría totalmente imposible de comprender o, en el mejor de los casos, perdería el efecto perseguido. (Fernández Mallo *Postpoesía* 85)

Nocilla Lab se desdobra en novela gráfica al dejar de utilizar la narración alfabética como marco de acción para pasar a la distribución visual de los elementos contenidos ahí. La voz del protagonista que habla en primera persona se nos materializa visualmente como un personaje de dibujos animados con las mismas características físicas reconocibles de su autor de carne y hueso, Agustín Fernández Mallo, con sus gafas de pasta negra, sus pantalones de pitillo y sus cabello más bien largo. Le seguimos por lo que parece ser una playa y a través del mar hasta llegar a una plataforma petrolífera donde parece haber un personaje cuyos rasgos físicos coinciden con la

caricaturización del también escritor Enrique Vila-Matas quien le recibe y le invita a tomar un café en una curiosa mesita instalada en la superficie de la plataforma. Un



Figure 1
La novela se vuelve gráfica. *Nocilla Lab.*
Agustín Fernández Mallo

pequeño cuento otorgado a este escritor es también dibujado en esta sección, de nuevo, ofreciendo líneas y colores por fragmentos narrativos, entendido el diseño de página y la imagen como elementos narrativos más. Los fragmentos descriptivos se materializan directamente en los dibujos dados y la narración continúa en

este formato gráfico hasta el final de la obra, última del proyecto *Nocilla*.

Una de las condiciones casi inevitables de este tipo de producción transmediática es la colaboración entre diferentes creadores, entendido la producción de un "artefacto" como una obra de colaboración, pues diferentes artistas tendrán que participar con la producción de elementos dispares, así como hay que tener en cuenta la colaboración intrínseca que existe en cualquier tipo de producción digital, pues todo proyecto digital parte de la cooperación entre partes que reutilizan y edifican sobre diferentes protocolos, códigos, programas y hardware previamente concebidos por agentes externos y ajenos al usuario. La concepción de la originalidad y la autoría de la labor están en pleno proceso de cambio por las evidentes consecuencias de estas prácticas y sin duda presenciaremos una evolución en los métodos de trabajo basados en la colaboración en nuestro futuro más inmediato. En el caso de *Nocilla Lab*, el cómic pasa a la pluma del historietista e

ilustrador mallorquín Pere Joan de extensa trayectoria en el mundo del cómic español.⁴⁷

Si bien la tercera entrega del proyecto, *Nocilla Lab*, se trasmutará finalmente al cómic llevando la historia más allá de las plataformas textuales como analizaremos próximamente, también parece pertinente hacer un inciso sobre la existencia de una obra paralela a las novelas de Fernández Mallo, la versión gráfica publicada en abril de 2011 de una de ellas: *Nocilla Experience. La novela gráfica*, que tomando el texto original de la obra del 2008, se nos presenta visualmente, traducida al lenguaje del cómic gracias al diseño nuevamente de Pere Joan. El texto es el mismo de Fernández Mallo y las relaciones que se establecen entre los nodos son visualizables, la novela se plasma físicamente como si fuera un mapa, comparando su estructura a la del poema propuesto por la postpoética de Fernández Mallo.

⁴⁷ Pere Joan (Palma de Mallorca, 1956) ha publicado cómics en revistas como *Cairo (Pasajero en tránsito, 1984; La lluvia blanca, 1987)* o *Diario de Mallorca (Julían Velomar en una isla desierta, 1988)*. *Mi cabeza bajo el mar* (1991) obtuvo el premio de la mejor obra en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona; *Anás* (1990) y *Bit y Bat* en *El Pequeño País* (1996); *El hombre que se comió a sí mismo* (1999, obra de recopilación); *Azul y ceniza* (2004); *Duelo de caracoles* (2004, escribiendo para Sonia Pulido). En 1995 se sumó a *Nosotros somos los muertos*, revista que acogió el cómic de vanguardia internacional, hasta su disolución en 2007.

No estamos aquí ante un caso de narrativa transmediática pues la novela gráfica no expande o crea dentro del universo Nocilla, sino que plasma en otro medio las mismas redes poéticas que la obra original de nuestro poeta había delineado ya, aunque creando un producto diferente, y si no, no hay más que fijarse en el tema de la autoría que, desde la mismísima portada, recae completamente en Joan, "no en el autor de la obra literaria, (porque aquí estamos ante



Figure 2
Ejemplo de página de la novela gráfica. *Nocilla Experience*. Pere Joan

otra cosa, igual que un espejo ofrece un igual en su reflejo, pero son cosas diferentes el cristal y el objeto original)" (Beares).

La poesía postpoética es según Fernández Mallo una "red libre de escala abierta" cuyos nodos están medianamente conectados "todos los elementos que socialmente rodean al poema, pero en especial la totalidad de estéticas artísticas, científicas mercantiles, son susceptibles de convertirse en nodo, de ahí que la postpoesía sea también la poética de combinar lo que ya existe más un valor añadido. Una sinergia" (Fernández Mallo *Postpoesía* 163). Y la colaboración entre autores es parte esencial de esa sinergia y las nuevas concepciones de originalidad. Aun sin crear líneas narrativas forzosamente diferentes, las propias cualidades rizomáticas del dibujo frente a la narrativa permiten al lector crear relaciones nuevas, redes paragramáticas alternativas en la lectura "visual" de este texto.

En la página anterior veíamos cómo un personaje al que reconocemos como Julio Cortázar describe el funcionamiento de una teoría literaria que utilizaría en la escritura de una obra apócrifa paralela a su *Rayuela*, que él titula

Rayuela B o *Teoría de las bolas abiertas*, explicando una serie de relaciones muy similares a las relaciones explicadas por la rizomática. El personaje de Cortázar, tanto como el de Vila-Matas tomarán un papel importante dentro de las novelas que desentrañaremos en la sección siguiente. Aquí baste con notar las relaciones paragramáticas que se establecen en el tipo de lectura que facilita la distribución gráfica de elementos, permitiendo mover la mirada en cualquier dirección y absorbiendo todos los elementos con un vistazo, algo imposible de hacer con el régimen alfabético.

Asimismo, *Nocilla Dream*, la primera entrega del proyecto, acababa con un mapa gráfico, una "Cartografía: Universo Nocilla" que cubre el Territorio [1] y cuyos códigos son las "personas," "objetos," "ideas" y "ciudades" habitantes de este universo. Sin responder a los mismos patrones visuales de estas instancias de cómic, el mapa se encarga de representar visualmente gracias a vectores gráficos los nódulos de colores que se unen por diferentes líneas trazando caminos subyacentes a la narrativa divididos en "emocional subjetivo" y "racional objetivo."

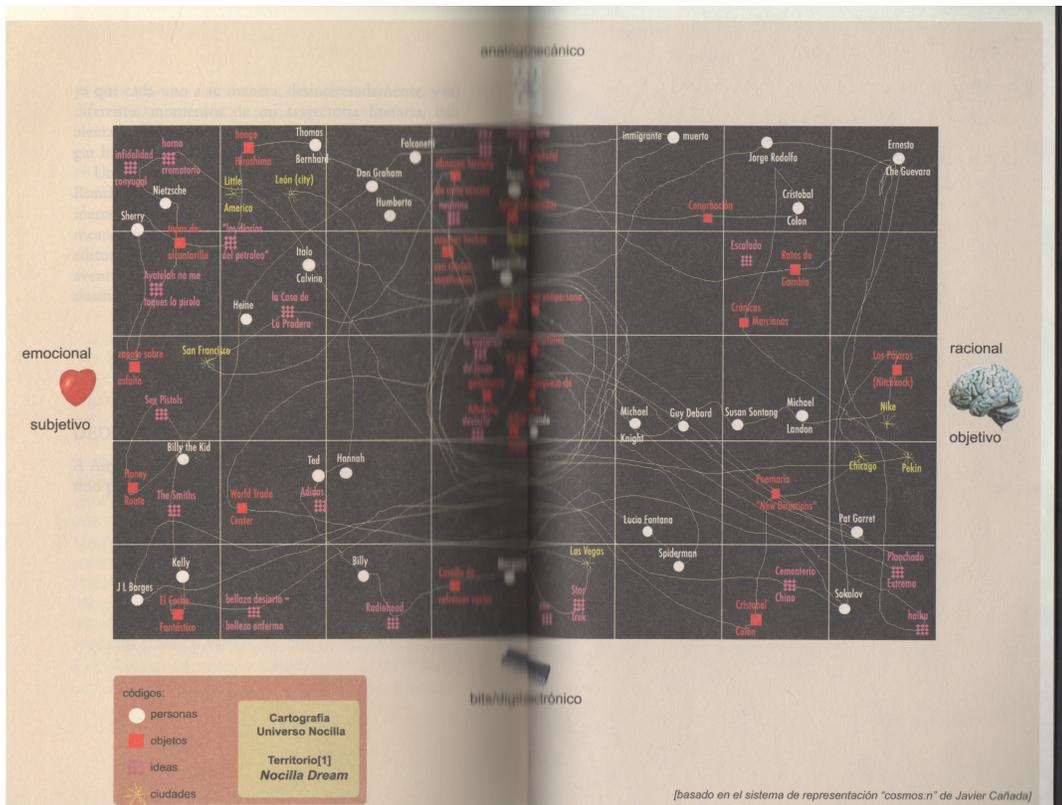


Figure 3
 Cartografía del Universo Nocilla. *Nocilla Dream*.
 Agustín Fernández Mallo

Este sistema representacional titulado "Cosmos: n," fue diseñado por Javier Cañada y es de acceso público online. En su página web se explica: "diagram is based on one assumption: everything in the User Experience field ranges between bits and atoms, and points predominantly to the brain or the heart" (Cañada). Esta es la misma creencia

que hay tras los cuatro vectores principales del diagrama de Fernández Mallo, con la diferencia de que su red de interrelaciones no representa disciplinas, individuos, grupos profesionales y disciplinas "but the people, objects, ideas, and cities that appear in his novel ... While Mallo exchanges the interior categories linked in the map, he leaves the four main axes of the digital/analog/rational/emotional in place" (Henseler Spanish 199).⁴⁸

Esta nueva aproximación al espacio tomada de la ciencia y la informática comparte elementos de la *dérive* situacionista, una especie de vagabundeo a la deriva, que permitió delinear los primeros ensayos de articulación psicogeográfica de la ciudad moderna.

Beyond the discovery of unities of ambiance, of their main components and their spatial localization, one comes to perceive their principal axes of passage, their exits and their defenses. One arrives at the central hypothesis of the existence of psychogeographical pivotal points. One measures the distances that effectively separate two regions of a city, distances that may have little relation with the physical distance between them. With the aid of old

⁴⁸La representación de todos los personajes conectados que aquí se hace evidente de modo gráfico, exacerbando esa calidad de "conexión" entre elementos como ocurre en la Red, es similar al "realismo histórico" que Mora rescata de "James Wood, que en su célebre ensayo sobre el "Realismo histórico" escribía que hay en las novelas contemporáneas una ansiedad por conectar todos los personajes, del mismo modo que la información está interrelacionada en Internet" (Mora *Lectoespectador* 142)

maps, aerial photographs and experimental dérives, one can draw up hitherto lacking maps of influences, maps whose inevitable imprecision at this early stage is no worse than that of the first navigational charts; the only difference is that it is a matter no longer of precisely delineating stable continents, but of changing architecture and urbanism. (Debord "Theory" 53)

La comprensión de Debord del espacio como algo multidimensional e indeciso, predispuesto a alterarse según relaciones inestables entre los distintos nódulos de emoción, personajes o situaciones, y la posibilidad de capturar ese momento de intersección dinámica entre nódulos y zonas pivotaes, es especialmente productivo en este momento en el que las nuevas tecnologías nos permiten un acercamiento al espacio multidimensional, a la par que somos capaces de concebir relaciones poéticas que trasciendan la plataforma tradicional alfabética. Si bien hablaba de las nuevas relaciones que surgían entre la remediación de elementos electrónicos en la obra de Vicente Luis Mora refundiendo la materialidad del objeto código y el texto recogido ahí, como una relación productiva y significativamente diferente, la relación propuesta aquí entre la plasmación gráfica de las estructuras alternativas textuales y sus relaciones retractables gráficamente, nos

permite establecer vínculos poéticos nuevos, como sugiere la postpoesía, abriendo puertas nuevas de significación entre el texto, el gráfico y el detonante de significado entre ambos.

De igual modo, la representación alternativa del universo Nocilla en *Nocilla Experience. La novela gráfica* permite crear vínculos nuevos en la frontera misma entre la yuxtaposición de imágenes, viñetas significativas, pivotes de información, accesibles como las listas poéticas que Fernández Mallo proponía. Tanto el mapa gráfico como la novela cómic y la deriva gráfica de la segunda entrega que refunden y yuxtaponen fragmentos de las novelas encapsulados en el marco de la viñeta responden a la función iconoclasta de la metaficción que se encargaba de violar la representación física del libro y que se establece como una de las victorias del periodo presente donde se combinan gráficos y literatura constantemente.⁴⁹

⁴⁹ "Recordaba Barthes que era una falacia histórica considerar que estamos en una civilización de la imagen, como si las anteriores no lo hubieran sido; en realidad, como bien apuntaba el pensador francés, "la oposición histórica no se establece entre la escritura y la imagen ... sino más bien entre una comunicación puramente icónica y una comunicación mixta (imagen y lenguaje), que es la de hoy en día" (Mora *Lectoespectador* 68)

La postpoética, según Fernández Mallo, permitía traer a la poesía aquellos elementos que le fueran útiles y así utilizar, según convenga, el "modus operandi" de las ciencias.⁵⁰ El lenguaje científico, la fórmula y la matemática, son utilizados como elementos narrativos indispensables dentro de este universo chocolatero en el que nos movemos y donde todo vale. "No se trata ahora, pues, de extraer fragmentos de una teoría para insertarlos en un poema ni viceversa, sino de insertar elementos poéticos comúnmente aceptados en "recipientes" que respondan a la sintaxis y la lógica de lo científico" (Fernández Mallo *Postpoesía* 130). Podemos encontrar ejemplos de esta práctica en las novelas del proyecto así como en la poesía. Dentro de su poemario, *Joan*

⁵⁰ "Science and technology, for instance, are very influential in the work of several Mutant authors: Agustín Fernández Mallo is a physicist, Javier Moreno is a mathematician, Óscal Gual is a computer programmer, Javier Fernández is an engineer, I am a neuroscientist. Other non-scientifically trained authors are deeply interested in science and technology" (Sierra 30). Todas estas diferentes modalidades científicas —matemáticas, física o neurociencia— tienen que ver con teorías no-deterministas y relacionales. El patrón que ejercen en la obra de Agustín Fernández Mallo es, por tanto, estructural; afecta a la fundación misma del relato y comparte un aire situacionista en el deseo de "descontextualizar" el objeto: "Science starts with certain axioms that, like systems of reference, already define their limits. On the contrary, poetry starts with a more or less calculated arbitrariness in order to seek axioms that it never finds. I like to permute these operations, to invert them, making a sort of poetry out of science, and a false science out of poetry, permuting their functions to create a blurry, ill-defined artifact" (Fernández Mallo "Topological" 59).

Fontaine odisea, notamos un caso de estructuración superficial interesante. Los poemas se estructuran internamente según un orden organizativo tipo lista, típico del ensayo o el discurso científico. Así el poema 1 comenzaría con un "1" y tras cuatro estrofas el texto se tabulará y presentará bajo "1.1", como una ramificación del texto. Las divisiones varían según el poema pero todos mantienen esta organización distributiva.

81

prepoema de
preamor

81.1

poema de
amor

81.1.1

postpoema de
postamor

(Fernández Mallo *Joan Fontaine* 136)

Este tipo de estructuración se complica con el uso de fórmulas que contienen elementos o símbolos matemáticos.

10.1

en una mesa más alejada Prigogine escribe
en una servilleta
 $f_1(x)+f_2(x)+f_3(x)+\dots+f_n(x) \neq F(x)$, y me aclara,
*la suma de los versos siempre es menor
que el verso total.*

(Mallo *Joan Fontaine* 29)

El lenguaje matemático se utiliza para expresar la suma de elementos y la inmensidad del concepto total. En este caso concreto, la voz narrativa explica al lector no familiarizado con este lenguaje, la relación entre los símbolos, dando a cada "x" el valor de un verso, traduciendo, casi, al lenguaje matemático, el significado poético. No obstante, esta relación no es siempre tan aparente. En *Nocilla Dream*, vemos una instancia semejante. De boca de uno de los ganadores del campeonato internacional de surf en Tapia (Asturias), un anciano chino de 87 años, recita al recibir el trofeo:

Wave is a tree,
light particles hanging
x infinity = matter. (Fernández Mallo *Dream* 160)

Y acto seguido "traduce" al español:

La ola, hay un
punto, ahí el cuerpo
x0 = nada. (Fernández Mallo *Dream* 160)

Sin ser una fórmula matemática, nos encontramos con un razonamiento físico-lógico. Las reglas gramaticales son subvertidas y suplantadas por signos matemáticos como el signo igual. La relación entre ambos se extiende con una nota jocosa al pie que reza: "Nota: la correcta

interpretación no se obtiene con la lectura del poema o de su traducción, sino con la media aritmética de la lectura de ambos" (Fernández Mallo *Dream* 160). ¿Cómo establecer una media aritmética de una lectura? ¿Podemos traducir todo a números? La traducción digital nos dice que sí, que todo es traducible a ceros y unos y una vez hecha números, la realidad es mutable, modelable y reformulable. Fernández Mallo juega con nuestro imaginario digital y lleva su metáfora a la literalización poética, proponiendo el establecimiento de nuevas relaciones entre versos, nuevas relaciones que trasciendan los lenguajes establecidos e incluso crucen a través de lenguas diferentes como son el inglés y el español sin inmutarse, del mismo modo que relacionábamos elementos existentes en plataformas dispares, manifestando la existencia de relaciones en red en nuestro entorno inmediato.

Esa mezcla de influencias estéticas de la que hablaba antes cuya remezcla pragmática es la base de la altermodernidad a la que nuestro autor parece adscribirse se compone de elementos ya existentes como las referencias e intertextualidades, visualizables según su estructuración como viñetas gráficas, lenguajes dispares o plataformas

alternativas, estableciendo relaciones personales entre sus nodos, como venía sugiriendo.

El mapa del proyecto Nocilla:
la identidad como piedra de toque

Parece difícil definir al sujeto y su identidad, ya sea nacional o personal, dentro de esta gran base de datos o red virtual sin estipular una relación concreta con el contexto en el que se dan, esto es, al espacio y al tiempo donde se concibe la nación, por un lado, y el individuo-artista dentro de ella, por otro, precisamente porque en el caso presente que tratamos, los temas del espacio y el tiempo han perdido la estaticidad que en otros momentos históricos nos hubieran facilitado la labor contextual. Como comparación clásica de este dilema podemos pensar en la novela realista tradicional que en sus orígenes allá por el siglo XIX coincidía con las ideas de Locke que definía la identidad personal como "an identity of consciousness through duration in time; the individual was in touch with his own continuing identity through memory of his past thoughts and actions" (Watt 21). Esta concepción de la

identidad está explícitamente ligada con la idea de la causalidad pues sitúa al individuo en una línea recta cronológica que le permite relacionarse con el pasado y explicar el desenlace futuro, algo imprescindible para evaluar la validez de las teorías realistas en su relación con la ciencia determinista y el naturalismo, en su interpretación del tiempo "the modern sense of time began to permeate many areas of thought. The late seventeenth century witnessed the rise of a more objective study of history and therefore a deeper sense of the difference between the past and the present" (Watt 24). El reflejo evidente en la literatura tiene que ver con la estructura cronológica y causal de las novelas realistas del periodo hasta que la ciencia empezara a relativizarse y surgiese la fragmentación postmoderna.

Como declaraba en la introducción, aun es pronto para hablar de un verdadero cambio en la percepción cognitiva de estos autores nacidos en los 60 o 70 como si de nativos digitales se tratara en lo referente a su asimilación del tiempo y el espacio, pero es indiscutible que la presentación narrativa de ambos se demarca de tendencias anteriores. Es esencial entender la evolución del realismo

hacia las formas con las que contamos hoy en día como es el caso del proyecto Nocilla, pues el espacio ha dejado de ser necesariamente correlativo con el tiempo –como habíamos anticipado con los experimentos de la novela hipermedio en su forma más radical, alterando la ubicación del individuo. Si “putting man wholly into his physical setting” es lo que constituía la capacidad más distintiva de la forma de la novela según críticos como Allen (Watt 27), nos encontramos ante una paradoja en la actualidad virtual en la que vivimos pues “the idea that space always blended with the idea of time” (Coleridge en Watt 26) deja de ser una constante si nos referimos a las posibilidades de experiencias que nos ofrece la web u otros medios de experiencia artificial como el 3D o la realidad virtual, donde el espacio se dobla y una explicación causal de los hechos se convierte en un principio obsoleto de conocimiento. Más allá de la subversión estética de este principio por las vanguardias o las novelas experimentales y posmodernas del siglo XX, la alteración del orden cronológico se convierte en un corolario de los avances tecnológicos y del modo de experimentación del escritor a día de hoy.

Pynchon explains, "television time is no longer the linear and uniform commodity it once was. Not when you have instant channel selection, fast-forward, rewind and so forth. Video time can be shaped at will." All of which breeds the illusion, Pynchon adds, that we can control time, even escape it. (Johnson 210)

Con la televisión y la intrusión de Internet se ofrece una herramienta estética que hace posible viajar hipertextualmente en todas las direcciones posibles y controlar el desarrollo de los elementos más allá de la horizontalidad de un libro o la experiencia empírica.⁵¹ Estas narrativas, por tanto, cambian de punto de vista, de presente a pasado, de un lugar a otro, de realidad a fantasía, sin previo aviso y según la activación de estos puntos calientes o rizomáticos que hemos tratado de describir. En el caso de *Nocilla Dream* o *Nocila Experience* la narración salta de los desiertos norteamericanos de Nevada o Nuevo México a China, Reino Unido, Rusia, Australia, Kazajstán, Mozambique, España o Dinamarca, ofreciendo una visión globalizada del mundo donde todos los

⁵¹ Viajar de un modo virtual pues sigue existiendo, a pesar de todo, un tiempo interno y externo que de alguna forma coincide con el tiempo y la manera en que lo hemos entendido siempre. La televisión detiene la imagen de la narración ficticia y en cierto modo interactúa con nuestra percepción sensorial de esos eventos, pero la vida del espectador no se para, sigue existiendo un orden superior fenomenológico que es inalterable.

espacios son diferentes pero intercambiables debido a su igualdad mediática y digital. Y dentro de estos espacios se distinguen los desiertos, paradójicamente similares en sus dunas de fina arena, como resultado del *crecimiento globalizador* que lo cubre y anega todo.

El polvo que levantan las miles de construcciones que se están llevando a cabo en Pekín, obliga a sus autoridades a replantearse por primera vez la velocidad de su *occidentalizado crecimiento* ... el viento arrastra grandes masas cuasi-sólidas [sólidos virtuales, podemos llamarles] de arena y cemento que se depositan sobre el mar ... Irán cubriendo Pekín diferentes capas hasta que sobresalgan únicamente las puntas de los más altos rascacielos para finalmente, convertirse en un desierto. Y en ese momento en nada se diferenciará de un desierto de España, Marruecos, Mongolia o Norteamérica. (Fernández Mallo *Dream* 144)

En este caso, el desierto, epitoma de la soledad y la incomunicación, se encarga de eliminar las diferencias entre las zonas haciendo que todo el mundo sea un gran terreno baldío. No obstante, el símbolo elegido por Fernández Mallo destaca la incoherencia que surge de este incremento en la comunicación global cuyo paradójico resultado lleva a la incomunicación y sensación de soledad del individuo, pues continúa con el hermanamiento de la globalización y su herramienta tecnológica:

Igual que todo el agua y todos los PCs de la tierra están conectados de alguna y otra manera, también todos los desiertos son el mismo [y también por lo tanto las ciudades que sepultan, en las que habiendo desaparecido calles, plazas y autopistas ya sólo existe una dirección reconocible: la que define el vector de la gravedad que apunta al centro de una tierra cada vez más lejana]. (Fernández Mallo *Dream* 144)

Los PCs de la tierra no son peces del mar, sino puntos de acceso desde los que se surfea la Red, puntos que actúan como nódulos dentro de esta red tecnológica en la que todos están "conectados de alguna y otra manera." El desierto como resultado devastador de la globalización se concreta en algo material y terroso como la arena que se compara con su equivalente acuático de la red virtual que se crea con la tecnología. Ambos símbolos son territorios donde el individuo se siente perdido; esconden las diferencias, ya sean personales o nacionales, bajo una capa de arena y hacen imposible diferenciar las singularidades del sujeto. La comunicación sigue existiendo, pese a todo, pero la diferencia entre elementos disminuye en este campo anti-jerárquico. ¿Y España? ¿Dónde queda el sujeto ibérico?

Recordemos las instancias que Fernández Mallo nos presentaba en *Nocilla Experience*, los casos de Marc y

Josecho, representantes del aislamiento personal en la gran ciudad, habitantes del margen creado por ellos mismos en sendas casetas construidas en las azoteas de sus edificios. Ellos representaban el intento de negociar su identidad a través de un cambio en su espacio, en la creación de nuevas habitabilidades, ya fuera en la casa reciclada de basura de Marc, o en la soledad poética de las vallas publicitarias en el caso de Josecho. En ambas situaciones, Marc y Josecho eran propuestos como personajes-nodo, partes de una red superior que los conectaba invisiblemente con el mundo, convirtiéndolos en punto rizomático, independientemente de su deseo de (no)participación. En *Nocilla Dream*, Fernández Mallo nos presenta a dos personajes españoles más: uno es un hombre de negocios catalán, Josep, que establece una interesante relación con Kenny, un hombre que como en la película de Spielberg, *The Terminal* (2004), está obligado a vivir en un aeropuerto debido a un conflicto en su país de origen. El otro es Fernando, dependiente de una gasolinera en el medio del desierto entre Albacete y Almería. Ambos se nos presentan situados en espacios intermedios o no-lugares, ya sea de transición, como el aeropuerto de Josep,

o de aislamiento, como el desierto de Fernando.⁵² Los espacios de este tipo son los preferentes en la novela y el mismo Fernández Mallo, en una de sus secciones ensayísticas recoge:

Heidegger, y desde él toda la filosofía, distingue entre espacio y lugar. Lugar es un espacio que ya está habitado, hecho a la medida de su morador, impreso ya de una historia, personalidad y cultura particulares. Los filósofos posmodernos han calificado a una serie de lugares impersonales, como por ejemplo los grandes centros comerciales o los aeropuertos como no-lugares, espacios idénticos en cualquier cultura y donde quiera que te los encuentres. (Fernández mallo *Dream* 170)

Además de la presencia de espacios indecisos cuya esencia es mutable según el uso como la aproximación situacionista nos habilitaba al comienzo de este capítulo, la primera entrega del proyecto Nocilla se mueve por espacios híbridos tradicionales. No hay jamás un lugar personal pues incluso los hogares son temporales y la mayoría de los personajes parecen estar en movimiento constante o habitar estos espacios impersonales de

⁵² Ejemplos de estas zonas intermedias son: "El hotelito de la calle Washington" (31), "La cadena de hoteles Houses Of America" (25), "Un apartahotel de dos pisos de altura de la cadena Budget Suits of America" (33), "Un aparcamiento del complejo está moteado de furgonetas y casas rodantes. Han llegado a constituir un poblado," (34) "Habitáculos de chapa, casi inmodificados, que los obreros utilizaban para cambiarse de ropa y comer el bocadillo, ahora tomados por vivienda por ciento y pico personas," (124) que se destacan por su relación con la soledad: "A Payne le gustaban todos los hoteles por lo que cada piso posee de estrato de soledad" (156).

apartahoteles, burdeles, hoteles, gasolineras, o el aeropuerto donde encontramos a Josep y a Kenny. Es importante tener en cuenta la relación que se establece entre todos ellos para pensar al sujeto español dentro de este contexto de los no-lugares y el mundo globalizado y su vertiente digital. Parte y participantes de esta red global de espacios, el sujeto español aparece siempre descrito en su unicidad, en lugares aislados e inestables.

Desde un primer momento, se presenta a Kenny, fugado canadiense, como un habitante voluntario del espacio artificial pues decide quedarse incluso cuando le es permitida la salida. Kenny alaba las ventajas de la vida artificial: "lo bueno de vivir en un lugar así es que verano e invierno son idénticos, así que no hace falta pensar en la ropa" (Fernández Mallo *Dream* 183), aunque no por eso se ve Kenny libre de las modas ni mucho menos, "salvo, como Kenny, por estricto vicio; sibaritismo químicamente puro" (Fernández Mallo *Dream* 183) que sigue vistiéndose a la moda, dejando clara la adscripción al sistema de modas artificiales dentro de este mundo también artificial.

Frente a él, tenemos a Josep, un español que mantiene importantes lazos con la territorialidad nacional: "mis padres son catalanes de pura cepa, y yo y mis hijos ya ni te digo, mis abuelos eran de un pueblo de león" (Fernández Mallo *Dream* 214). Entre ellos se establece una inusual amistad que le lleva a Josep a contarle una historia "de esas de verdad, una de esas que sería imposible escribir" (Fernández Mallo *Dream* 213) en la que, adornada con productos nacionales, nos cuenta su peculiar versión de cuando el hombre llegó a la luna y el impacto que tuvo en su infancia en un pequeño pueblo catalán. Los protagonistas del mini relato son el producto que le permite recordar aquel evento, los caramelos Sugus, que aquí actuarían más allá de la referencialidad para pasar a la connotación como algo que definió a una generación y que permite redefinir y estabilizar la identidad de este grupo de escritores nacidos alrededor de los 70 en provincias. El caso de los caramelos Sugus que Josep narra con nostalgia alude a la generación anterior a la "Nocilla" y con la que se mantiene una extraña burla por su, precisamente, aislamiento nacional. "Los caramelos Sugus, de los que teníamos conocimiento por un emigrado que mandaba cartas desde

Madrid y nos contaba que se deshacían en la boca con sabor a frutas tropicales" (Fernández Mallo *Dream* 213) reflejan esa fascinación por lo nuevo que ocurría fuera del pueblo, siempre excitante y mejor. Aquí, lo que se propone como burla, acaba siendo un "destello" del trauma de dispersión frente al que nuestros escritores se encuentran y al que se trata de hacer frente gracias a la catarsis de la broma, única forma de nombrar lo innombrable. La historia, que pretende ser una burla ante la admiración que sentían ante el conocimiento científico y lo extranjero los ciudadanos españoles de los 60 aislados en los pueblos de montaña, actúa de modo inverso al precisamente rescatar a Josep de su disolución en la globalización de espacios intermedios o la red digital, pues le permiten definir su identidad como un recuerdo nacional que lo adhiere a la península ibérica.

El caso de Fernando es otro ejemplo de negociación con la identidad y su posicionamiento en la situación de globalización. Él se nos presenta como el encargado de una gasolinera que se entretiene en crear curiosos objetos de arte conceptual dedicando su tiempo a crear grandes bolas de papel que dispersadas por el desierto de Almería son una versión contemporánea y españolizada de los espinos

rodantes del oeste americano. Dentro de su aislamiento desértico, Fernando se alza como rey de Ergaland & Vargaland, una micronación que desde su concepción digital abarca territorios fronterizos de todo tipo: un territorio físico que ocupa todas las fronteras políticas nacionales reales; dos territorios Mentales: la *duermevela* y “los estados de ensimismamiento creativo experimentados en la cotidianidad” (Fernández Mallo *Dream* 110); y un territorio digital “un lugar de borde, un lugar de reunión global existente” (Fernández Mallo *Dream* 110).⁵³ La labor de él es la de dar sentido al individuo moderno dentro de su contexto digital, y se le posibilita un nuevo espacio de actuación en los márgenes, dando un sentido nuevo al no-lugar, presentándolo esta vez, no como zona de soledad, sino como nación que une a individuos aislados

⁵³ “Micronations, sometimes also referred to as model countries and new country projects – are entities that claim to be independent nations or states but which are unrecognized by world governments or major international organizations. These nations often exist only on paper, on the Internet, or in the minds of their creators. Micronations differ from secession and self-determination movements in that they are largely viewed as being eccentric and ephemeral in nature, and are often created and maintained by a single person or family group” (Wikipedia “Micronations”). Micronación sería, en nuestro mundo fuera de la *Nocilla*, pero que temo llamar el mundo real, también el Reino de Redonda, cuyo rey es Javier Marías y que cuenta entre sus duques a escritores como Mario Vargas Llosa (Duque de Miraflores) o Arturo Pérez-Reverte (Duque de Corso y Real Maestro de Esgrima) (Marías “Redondiana”).

digitalmente, y otorgando a Fernando un papel de esperanza y una posibilidad de repensar el espacio digital que tanta ansiedad ha causado en el escritor. Es un intento de reconciliación con la Red y la situación política global en la que vivimos, que da protagonismo al sujeto español, defendiendo su posibilidad de actuar independientemente dentro del mundo de la globalización.

Toda la realidad es ficción y toda la ficción es realidad:

la metafísica de la Nocilla

Volviendo a la estructura de la novela y a las diferentes funciones de las múltiples partes, encontramos aquí una herencia típicamente postmoderna, mostrando la relación que estas obras mantienen con la historia literaria, por mucho que quieran desbancarse y presentarse como algo nuevo y rompedor. Otra forma de salvarse dentro del flujo a la deriva, es posicionar la obra dentro de un contexto más amplio, aunque, evidentemente, con los cambios tecnológicos que le son propios a la época presente. Encontramos, por tanto, técnicas de collage y apropiacionismo que son tan queridas a la novela

postmoderna, radicalizadas en la práctica presente en su versión de *cut and paste*.

Existen multitud de capítulos ajenos, intra/ intertextuales, robados de otros autores y textos, tanto de ficción como de ciencia y tecnología. Estos fragmentos se presentan interrumpiendo la narración, aleatoriamente como el resto de las partes, conectados a la red de la novela como nodo más. El autor parece ser un mero filtro de la información que lo rodea. "El cuerpo es al fin receptor y emisor de todos los mensajes concebibles, una especie de tubo con una entrada por la que captamos una información que procesamos (lo único que al fin somos: un bloque de flujos de información con capacidad para compartirla) y una salida por la que emitimos" (Fernández Mallo *Postpoesía* 133). Los fragmentos no crean relaciones de yuxtaposición controladas por una voz orquestante superior como en el caso de la bibliomaquia de Mora que compartía características quizás con el montaje tradicional eisensteiniano, aquí vemos como el mismo autor se convierte en nódulo rizomático, conector entre diferentes tipos de información.

Hay extractos que relacionan la obra directamente con el mundo virtual como en el primer capítulo de *Nocilla Dream*, un extracto de B. Jack Copeland (profesor de filosofía en la Universidad de Canterbury, Nueva Zelanda) que relaciona la forma de funcionar de los ordenadores y el interés de "crear computadoras inspiradas en el cerebro humano" (Fernández Mallo *Dream* 15), llamando nuestra atención desde este primer texto a la relación entre el hombre y la tecnología de redes, virtuales y/o psicológicas, una afirmación que la estructura de la novela sin duda constata.

No obstante, las relaciones científicas –hay muchísimas metáforas físicas, pues Fernández Mallo es licenciado en física– no son todas reales. En la novela se entremezclan la ciencia computable y real con situaciones y hechos convertidos en realidad como sería la convivencia real de las micronaciones como la de Fernando, con los estados que en nuestro mundo son aceptados políticamente, que dentro de la novela se posicionan todos en el mismo nivel fictivo, dentro de la asimilación de discursos que convierte todo lo narrado en ficción artificial pues artificial es el lenguaje, que es típico de la

postmodernidad, y la postpoética, como explico en la cuarta parte de este capítulo.

Todo es ficción, todo lo es porque todo puede reescribirse y redigitalizarse y convertirse en algo nuevo, ganar nueva materialidad y por tanto autonomía al convertirse en algo existente en el mundo físico —aunque sea el del chip de silicona— pero también, y quizás como consecuencia de esto, porque toda teoría ahora es debatible y relativa. Si esto era así para la ciencia, es comprensible que la historia quede igualmente comprendida aquí. Las novelas que nos traemos entre manos, sobre todo las dos primeras partes de la trilogía de Fernández Mallo, están en la misma línea de novelas anteriores norteamericanas que dialogan con la tecnología y la información como *Gravity's Rainbow* de Pynchon cuyo carácter es marcadamente documental. Tal y como explica Kittler las novelas "essentially founded on documentary sources, many of which —circuit diagrams and differential equations, corporate contracts and organizational plans— are textualized for the first time" (Kittler en Johnson 69). Sin embargo, Johnson nota algo en la obra de Pynchon que podría aplicarse a las obras de Fernández Mallo pues

entiende que por medio de la disolución de las diferencias entre lo que es aparentemente real y los sueños, las fantasías y las alucinaciones de los personajes "*Gravity's Rainbow* often subverts the ontological status of what it depicts. This tendency is clearly motivated by an interest in what lies on "the other side" of the empirical or phenomenal world" (Johnson 69). Vemos así un nuevo ejemplo de aquello que estoy tratando de definir en este capítulo, esta búsqueda del "otro lado" más allá de, de la esencia inestable e indecisa, de la posibilidad de "détournear" las estructuras de nuestro entorno y negociar nuevas posibilidades. En este caso concreto, encontrar el reverso de los fenómenos empíricos que tal y como hemos visto estos escritores cuestionan como modo de conocimiento válido único. Intentando superarlo nos hemos servido de la tecnología, pero hemos caído víctimas de sus redes homogeneizadoras de la realidad digital.

El collage de *Nocilla Dream* incluye referencias, o inclusiones directas, calcos y reescrituras de textos no-propios de una gran variedad de autores, tanto científicos como novelistas: F.G. Healt, Luis Arroyo, Jérôme Segal, Richard P. Feynman, Thomas Bernhard, Jacob D. Bekenstein,

Daniel Arijon, Anthony Acampora, Mark Dery, Jeff Rothemberg, Félix Azua... entre otros y todos aparecen en la sección de créditos (la bibliografía) –base de datos– en la penúltima página de la novela.

Así mismo, hay citas incluidas dentro del texto o referencias secundarias o otros escritores, entre los que me parece importante destacar a Jorge Luis Borges, y sobre todo, su obra *El hacedor*, pues uno de los personajes Jorge Rodolfo Fernández es un argentino obsesionado con el escritor que “además de poeta es, como él mismo asegura, “buscador de lugares borgianos” (Fernández Mallo *Dream* 48) y esta obsesión me parece extrapolable a la obra en su totalidad. Ahí se presenta la idea de que las obras de Borges se pueden comprender como un teorema, tal y como propone Ernesto Sábato. La referencia, nuevamente, es explícita.

El argentino Jorge Rodolfo Fernández, en su habitación de *Budget Suites of America*, está leyendo repetidamente y en voz alta este pasaje de Ernesto Sábato: “Borges plantea sus cuentos como teoremas, por ejemplo, en “La muerte y La Brújula,” el detective Erik Lönnrot no es un ser de carne y hueso: es un títere simbólico que obedece ciegamente –o lúcidamente, es lo mismo– a una ley matemática; no se resiste, como la hipotenusa no puede resistirse a que se demuestre con ella el teorema de Pitágoras; su

belleza reside, justamente, en que no puede resistir." (Fernández Mallo *Dream* 133)

Esta *irresistibilidad* que se plantea en los cuentos de Borges, es algo similar a lo que se presenta en esta novela. En cuanto a su relación con el Realismo tradicional que veía un determinismo también irresistible que podía determinar el comportamiento de sus personajes dentro del naturalismo, estos personajes-teorema, se mueven por fuerzas irresistibles, que, sin embargo, no parecen ser determinables, funcionan en relación unas con otras siendo todos producto de unas circunstancias muy concretas, pero impredecibles, de tipo rizomático, pues las variables son incalculables, como los enlaces virtuales de la Red. Los personajes no tratan, en ningún momento de ser personajes completos y particulares como buscaba la novela realista, son otra de las manifestaciones estéticas traídas del nuevo contexto tecnológico que nos atañe.

En cuanto al concepto de particularidad formal realista Watt encuentra dos aspectos primordiales en la novela: la caracterización y el contexto: "the novel is surely distinguished from other genres and from previous forms of fiction by the amount of attention it habitually

accords both to the individualization of its characters and to the detailed presentation of their environment" (Watt 18). La individualización, por tanto, se convierte en un modo de acercarse a la realidad que no permite ambigüedades y uno de los principales modos de acercarse a esta realidad es por medio de la nominación, estrechamente relacionada con el estatus epistemológico de los nombres propios, o en palabras de Hobbes, "Proper names bring to mind one thing only; universals recall any one of many" (Watt 18). La profusión de nombres propios y apellidos ayudará a determinar una realidad concreta y los primeros novelistas nombrarán a sus personajes "exactly the same way as particular individuals are named in ordinary life" (Watt 18).

Tal y como recoge Jeremy Medina, los escritos de Descartes y Locke en el siglo XVII crearon un clima de opinión en el cual el individuo se consideraba un objeto importante del análisis literario. Según él, fue en este momento donde surgió la semilla de la novela realista. Sin embargo, hoy en día, la concepción del individuo ordinario parece haber cambiado, por lo que tendríamos que analizar cómo se representan éstos en la narrativa actual. En las

novelas publicadas a partir del 2000 y en la línea del movimiento de los escritores mutantes, la caracterización nominal del personaje, aunque podría tratarse aún de nombres reales, se distinguen por un mayor grado de sugerencia y mayores connotaciones exóticas que vienen a reflejar un juego con una serie de referentes de la cultura popular. Esta individualidad, si bien sí queda demarcada por otorgar a la gran mayoría de sus personajes un nombre y apellido propios, deja de asemejarse en muchas instancias a los nombres que individuos particulares tendrían en la vida ordinaria, y vienen a asimilar nombres de personajes famosos de la televisión, la música o incluso el mundo literario. Personajes con los nombres de Billy the Kid, Julio Cortázar, Ernesto Che Guevara, Michael Knight o Enrique Vila-Matas son tan sólo unos ejemplos de la diferencia de nominalidad en el proyecto Nocilla de Agustín Fernández Mallo por cuyas páginas desfilan escritores, personajes de series de televisión, líderes revolucionarios y vaqueros del salvaje oeste, respondiendo todos a una mediación digital pues más que al individuo en sí, se refleja su "personalidad" pop. El mejor ejemplo de esta técnica es la figura de Ernesto Che Guevara, cuya

heroicidad se desmitifica extrayéndolo de la Historia y atrayéndolo a esta historia nocillera donde un personaje llamado Ernesto Guevara viaja a Las Vegas

a dedicase al juego y al lujo bajo el sobrenombre de J.J. Wilson. No obstante, contra su voluntad, cediendo a las presiones de su joven novia, Betty, se plantaron allí (en Vietnam). Visitaron los lugares típicos budistas entre la multitud, pero al cuarto templo Ernesto se cansó y cambió a Betty por una puta vietnamita. (Fernández Mallo *Dream* 167)

La narración continúa y se permite un guiño irónico al lector que se sorprenderá de esta desmitificación de un héroe cuando se ofrezca dentro del mismo relato un salto de las páginas de la novela al mundo reconocible por el lector donde la figura del Che sea ya efectivamente un personaje "pop": "Le hizo gracia ver que una sola camiseta se repetía allí como en todo el planeta, la de su rostro con boina" (Fernández Mallo *Dream* 167) y para nivelar la poperización de un icono revolucionario con otros elementos claramente banales y desmitificados, Fernández Mallo termina de devaluar al "héroe" y recalca que la "nominalización" que aquí se presenta no es más que un contenido vacío de personaje, no un personaje real, haciendo que su Ernesto Guevara compre "unas gafas imitadas

Ray Ban de espejo azul, una camiseta rosa en la que pone Play Boy debajo del dibujo del conejito serigrafiado, y se deja incluso fotografiar por la puta con la camiseta" (Fernández Mallo *Dream* 168).

Otro ejemplo interesante y polémico sería la presentación de un personaje al que se describe con las características físicas de Julio Cortázar y quien reconoce haber escrito una obra llamada *Rayuela*, que vimos caricaturizado en la versión gráfica de la novela. Fragmentos de esta obra interrumpen de vez en cuando la narración de *Nocilla Experience*, participando en esa función de transmisor-canal de información. Sin embargo, el autor de esta "Rayuela" dice ser también el creador de otra, *Rayuela B* o su "Teoría de las Bolas Abiertas," que explica como "una teoría que daba cuenta en clave matemática de cada uno de sus fragmentos" (Fernández Mallo *Experience* 47). La curiosa mezcla poética-matemática aquí imita el postulado de la postpoética de nuestro autor quien reclama el uso de las ciencias para la creación-explicación artística. Es curioso que este personaje postpoético y simulado sea el único que entra en contacto con prácticamente todos los personajes que habitan el universo

de *Nocilla Experience*. Conoce a Marc, cena con Jodorkovski, interpreta la obra del cocinero Steven y viaja hasta Armenia donde conoce a Vartan –un ganadero porcino que decide instalar a sus cerdos en un bloque de apartamentos en la estepa rusa. Todos estos personajes, curiosamente, son los involucrados en la práctica de performances conceptuales, borrando la división entre sus vidas y su creación/acción artística.

Si bien en algunos casos estos personajes son versiones ficcionalizadas de los verdaderos individuos, muchas otras veces la ambigüedad sobre la identidad de los mismos es impenetrable convirtiéndose quizás en un caso de homonimia. El símbolo lingüístico de “Billy the Kid” en la página 18 de *Nocilla Dream*, por poner otro ejemplo, se convierte en símbolo homónimo, no en signo referencial, pues se refiere a un niño, hijo de un hombre llamado “Billy a secas” que, de camino a una exhibición de escalada, se encuentra ante el álamo de Carson City, y nada tiene que ver con el vaquero norteamericano del siglo XIX.

Estos casos de “homonimia identitaria” se dan en muchas de las obras de los escritores del grupo “nocillero” y a fines de este estudio, me basta con establecer este

desplazamiento del "ser ordinario" al "personaje de culto" o "personaje popular" que se convertiría en el modelo de individuo reflejado en estos nuevos tipos de novela donde el mundo de referencia y comparación entraría dentro del marco de la cultura popular. En este nuevo escenario los *mass media* han suplantado los referentes de la vida "real" y "ordinaria" con la que nos enfrentábamos en el siglo XIX, cuando los modelos de comportamiento se forjaban en este "mundo real," de las cosas materiales, frente al mundo de la sociedad neoliberal donde los referentes para crear nuestros patrones de comportamiento parecen provenir del mundo virtual o televisivo en muchos casos, —claro que los referentes de la televisión no nacen de la nada, haciéndonos obligada la vuelta al mundo donde vivimos y del que es imposible escapar, como he repetido a lo largo de éste y el anterior capítulo en relación a la doble referencialidad de la poética vanguardista.

Estos patrones descriptivos del personaje, no obstante, nos son referidos con una forma concreta que determinará su comportamiento como si de un guión se tratara, reduciendo a los personajes a meros roles o engranajes dentro de esta red superior. Las situaciones,

como explica Fernández Porta, oscilan entre la aceleración de las nuevas tecnologías “que parecen dirigirse a un futuro entendido como implosión total, y la irreductible fisicidad del cuerpo. Accidente del cuerpo, accidente de la máquina: la víctima de ambos es la concepción tradicional de lo humano” (Fernández Porta *Golpes* 23). El cuerpo, por ende, se convierte en un espacio donde se expone la dirección de la voluntad y el rumbo de la sociedad civilizada, pero funciona como mero recipiente, como forma o avatar, por tomar una metáfora cibernética, como interfaz mediadora entre el lector (o espectador literario) y el mensaje o comportamiento referenciado. Esta idea de personaje “formal” es radicalizada con la idea del personaje avatar.

[S]ólo encontramos avatares o sombras de personalidad, caracteres extremos o raros cuya esperpéntica peripecia vital está llenando la narrativa occidental contemporánea y que toman su modelo en los poco creíbles personajes “secundarios” de las series norteamericanas ... No obstante, como entiendo que *Nocilla Dream* no es una novela, esta construcción superficial no tiene por qué ser un defecto; en realidad es inherente a todo libro de textos exentos, por problemas de espacio. Lo que ocurre es que vemos que todas las renovaciones de la narrativa planteadas actualmente tienden a abandonar al personaje como referente. (Mora “El realismo aumentado” 65)

Sin reparar en la generalidad categórica de Mora, me interesa ver cómo Vicente Luis Mora, tentativo compañero generacional de Fernández Mallo, comprende que estos personajes son un reflejo de personajes televisivos, tal y como he ido avanzando en el presente estudio, y es precisamente por esta característica de "modelo" o "interfaz" vacía que no cree que puedan considerarse personajes de una novela. Contrariamente, y a pesar de la problemática que encontramos al seguir expresándonos acerca de estos personajes como si fueran personas "reales," encuentro que el deseo de crear un personaje avatárico que permita al personaje una subjetividad fluida, indeterminada, ilocalizable, es parte del deseo de globalidad novelística de estos escritores. Deseo frustrado, por otra parte, pues estos personajes acaban en la desdicha y la soledad de este mundo al que aspiran y para constatar esto no hay más que leer los relatos de *Nocilla Dream* donde la gran mayoría de personajes son seres individuales, abandonados por su familia, perdidos en el

desierto, o nómadas solitarios.⁵⁴ Opino que son, precisamente, recipientes de una carga ideológica que hace referencia a su propia ficcionalidad y que es permitida – transmitida y generada– por su medialidad que está transformando el concepto de novela, aún sin ser realmente posible una ruptura total entre personaje, mundo y medio. Para que la ruptura se diera, sería necesario contar con un verdadero cambio perceptivo asumido en una nueva subjetividad, que sabemos que no es el caso aquí por contar con esta problemática relación traumática con el mundo digital del que se nutren nuestro grupo de novelas.⁵⁵

⁵⁴ Como es el caso de Pat Garret que tras heredar una pequeña fortuna abandona su trabajo en Los Angeles y se dedica a cruzar los EE.UU de oeste a este en un viejo Mustang; el caso de Falconetti, que tras dejar el ejército se decide a emprender una empresa similar pero haciendo autoestop; el caso de Sherry, una prostituta que vive en un burdel de carretera en medio del desierto esperando en soledad a que lleguen clientes; el caso del músico conceptual Sokolov que tras una explosión de gas en Croacia pierde a su familia y se queda huérfano; el caso del argentino Jorge Rodolfo Fernández que vaga por el mundo hasta acabar en Las Vegas buscando lugares borgianos; o el caso de Hans que vive solo en Dinamarca y se dedica a crear obras de pictóricas con chicles que en su soledad cuelga en la Red, por mencionar tan sólo unos pocos.

⁵⁵ Esta es una característica similar a la que trata John Johnson en su ensayo sobre la novela de la "information multiplicity," género que comprende la obra de escritores norteamericanos como Pynchon, Gaddis, McElroy o DeLillo. En sus obras, Johnson explica cómo los personajes se convierten en lugares, "sites," donde una particular configuración de fuerzas y presiones sociales dentro de la cultura vienen a cristalizarse y responden con una serie de intereses o mecanismos reconocidos por el lector que comparte y conoce esta configuración. El sujeto, el personaje, queda entonces definido por la forma que toma siendo un lugar de recepción para el contenido ideológico y su deseo de ser digitalmente moderno.

Retomando el tema que dio pie a esta digresión acerca de la concepción de personaje como "forma" que nos permite hablar de diferentes usos de intertextualidad, volvamos al manifiesto cuasi-"filosófico" que Fernández Mallo nos ofrece al final de su *Nocilla Dream* en relación a la inclusión de estos elementos que fluctúan entre la realidad y la ficción dentro del particular *collage* que es su novela. El autor explica en sus créditos finales (ofrece una lista de referencias de los materiales que ha utilizado en la creación de la novela) su enmarcación dentro de esta concepción de la postmodernidad que entiende todo discurso como ficticio:

El resto de referencias, ya sean de origen papel o páginas web, aparecen completas y con suficiente claridad a lo largo del texto. Aunque, como sabemos, cuanto existe está hecho de ficción, algunas historias y personajes han sido directamente extraídos de esa "ficción colectiva" a la que comúnmente llamamos "realidad." El resto, de aquella otra "ficción personal" a la que solemos denominar "imaginación." Así, el lector, habrá encontrado biografías reales y públicas desviadas del original, y biografías ficticias que han ido a converger al cauce de otras reales, componiendo de esta manera la "docuficción" en la que viene a construirse *Nocilla Dream*. (Fernández Mallo *Nocilla Dream* 220)

Esta concepción de la historia como "ficción colectiva" es algo similar a lo que, hablando del asesinato

de Kennedy en la novela *Libra* de DeLillo, Johnson propone como otra posibilidad para tratar la historia: "to deploy the fictional as a way of exploring the historical, as well as the inverse: to deploy history as a way of exploring the nature of fiction and fictionality" (Johnson 186). Historia y ficción se nutren y sirven una a la otra pues su validez como discurso parece elevarse al mismo nivel.

"Lo que iguala a estas obras [aquí hablando de la postpoética], lo que las hace contemporáneas, no es el estilo particular del contenido de las mismas, sino el método de composición al que de manera espontánea cada autor ha llegado. El documental y la ficción se funden, y la narrativa no está en conflicto con la imagen" (Fernández Mallo *Postpoesía* 190). El uso en estas novelas de diferentes diagramas, *networks*, sistemas y demás materiales hay que concebirlo como una manifestación más de la multiplicidad en que la información prolifera, convirtiéndose en: "multidimensional drawings or assemblages of lines, as in a Deleuzian multiplicity" (Johnson 188). Todo discurso queda reducido a bloques de información, y los autores parecen ser conscientes de este cambio en la comprensión del mundo que,

más allá de la idea posmoderna que hacía imposible distinguir entre Arte y cultura popular pues todo se había convertido en un producto, ahora concibe todo discurso, científico, histórico o artístico como parte de lo mismo, como digitalización hecha materia, como nueva ficción. El mismo Fernández Mallo, en la sección de "créditos," explicaba el particular uso de las referencias en su novela, aclarando su utilización bibliográfica pues ya hemos dicho que se utilizan multitud de extractos o hipotextos de otras obras.

El autor de las *Nocillas* introduce aquí el término de "docuficción" para tratar esta mezcla de ficción y realidad que como él explica son tan sólo diferentes expresiones para referirse a lo mismo. La mezcla de realidad y ficción no es una técnica exclusiva de Fernández Mallo –podemos pensar en otros casos de "ficción documental" tras la postmodernidad.⁵⁶ Lo importante aquí, empero, es la

⁵⁶ E incluso antes pues la mezcla del estilo documental, la verdad histórica tipo periodística y la forma de novela es algo que se ve, por ejemplo, en los años 60 con la novela de Truman Capote *A sangre fría* (1965) que fue catalogada por la crítica como propulsora de un género nuevo: la "non-fiction novel" (novela de no ficción) aunque Capote utilice la Historia como indicio de su novela y mantenga una relación documental contrastada con los eventos propulsores de su ficción, algo diferente al impulso narrativo de Fernández Mallo que toma la Historia como evocación fictiva.

radicalización de la ambigüedad verídica y la oposición entre esta interpretación y aquella de la verdad como algo externo; frente a esta verdad relativa una verdad que en el caso de Pynchon, Johnson aclaraba, estaba determinada por una configuración específica de fuerzas políticas, agencias sociales y medios de comunicación que estaban conspirando acerca de cómo esta verdad externa debía de ser presentada.

Esta idea conspiratoria de Johnson tiene que ver con el cambio en la percepción que la nueva generación estamos experimentando debido al control de nuestra experiencia por los medios de comunicación. La literatura realista, por tanto, vuelve a la idea de realidad, pero es una realidad idealizada reflejo de la reproducida por los medios de comunicación, es una realidad puramente condicionada, es la realidad de las sociedades desarrolladas que se proponía al comienzo del capítulo, y su poética ha de convertirse en aquella de la experiencia, pero de la realidad que le es propia. La realidad se entiende a través de modelos que se confunden con las estructuras dadas por la apropiación de subgéneros literarios como la novela de espionaje o el thriller. En cuanto a esta última posibilidad, Johnson sugiere en relación a las novelas de DeLillo una

interpretación que sería extrapolable a la obra de Agustín Fernández Mallo, entendiendo la apropiación de subgéneros novelísticos no como una estrategia literaria sino como un compromiso crítico con una lógica similar a la que gobierna las replicas y simulaciones de los *mass media*. DeLillo, según Johnson, asume que ciertas formas de los medios, en particular el espionaje y el thriller como ya había sugerido, funcionan, no sólo como mero entretenimiento, sino as "*ready-mades* structuring public perceptions of complex events" (Johnson 167).

Estas características del collage y la estructuración en red de la que hablábamos anteriormente –y que en *Nocilla Dream* en particular responde mejor al modelo de base de datos– son vistas en obras norteamericanas de características mediáticas similares y fueron explicadas por Richard Poirier como respuestas "to how ways of perceiving and imagining are already embedded in current technology" (Poirier en Johnson 63). Ante esto, Johnson propone la visión de Deleuze y Guattari una vez más:

[T]echnologies always operate within and as part of a larger historical assemblage, or a multiplicity in which heterogeneous terms and relations function together in a symbiosis, or "sympathy." According to their pragmatic theory of language, writing (and the

production of statements generally) occurs only from within one side of this assemblage, the "collective assemblage of enunciation," which is linked in a relationship of reciprocal determination to a specific distribution of bodies or a "machinic assemblage." In the assemblage, all statements are collective by nature and operate as "order-words" or "incorporeal transformations"; the author of a statement simply functions as a part. Yet Deleuze draws the further distinction between an author and a writer: an author, as subject of an enunciation of statement (like any user of language), can express a feeling or belief, designate a certain state of things, or signify a relationship; a writer, on the other hand, "invents assemblages from the assemblages which invented him, he makes one multiplicity pass into another." The difficulty, Deleuze adds, "lies in making all the elements from a non-homogeneous group conspire... (and) function together." (Johnson 65)

Esta larga cita recoge la esencia de la estructuración que funciona tras estas novelas que Johnson toma como referentes en Norteamérica y que se repite, con sus particularidades, en España casi veinte años más tarde. La forma de estructurar la novela y en el caso nuestro de la reproducción estética de los elementos web, son la forma que tiene el escritor contemporáneo de tomar control sobre la situación que le angustia, la traumática relación entre la globalización homogeneizante y la defensa de la identidad propia. Los diferentes elementos, que en casos imitan el *collage* con la mezcla de narración y materiales

reales apropiados, son coordinados intertextualmente por el escritor, creando una especie de red metafictiva entre todos los conceptos, que se consideran cadenas de montaje. Las secciones de *Nocilla Dream*, que no pueden relacionarse por la trama, ni las causas, orígenes o resultados, presentan nódulos semánticos entre ellos, personajes, lugares u objetos, que los hacen relacionarse y que permiten a la narración avanzar por la cadena de montaje y, a través de representar escenarios de soledad que exponen su angustia, exorcizar el trauma y llegar, incluso, a presentar figuras positivas como la de Fernando que es capaz de repensarse dentro de esta maraña que es la web, – aunque también podríamos acusarle de escapista, por abandonar la España real y a sus habitantes de “carne y hueso” por nuevos súbditos en la dimensión virtual.

Dentro de estos fragmentos encontramos un extracto de Luis Arroyo que se relaciona directamente con la mediación tecnológica del mundo y su relación con la realidad cuya progresiva inmaterialidad parece que, a pesar de sus manifiestos estéticos pro-tecnología, preocupa a Fernández Mallo. Arroyo expone su idea de Realismo Aumentado,

complementario a la Realidad Virtual. Este concepto se explica debido a que:

El incremento del realismo en el aspecto del mundo virtual obliga a disponer de potentes máquinas que sean capaces de ejecutar complejos algoritmos de síntesis de imágenes ... en tiempo real, de tal modo que la visualización de la escena cada vez que el usuario cambia su punto de vista sea generada en tiempo real. (Arroyo en Mora "Realismo" 64)

En otro texto de Arroyo, incluido en la novela de Fernández Mallo, se habla de recuperar "la información perdida" mediante esta "combinación del mundo físico y el virtual" pues se basa en la idea de la imperfección sensorial y la superioridad de la máquina. Según Vicente Luis Mora, Fernández Mallo utilizaría este concepto de Realismo Aumentado como el modo técnico de relación con el lector (*interface* literaria) que "provoca que el efecto de lectura lleve a una percepción "visual" de la realidad *superior* a la que produce la narración convencional" (Mora "Realismo" 64). Con este objetivo, Fernández Mallo extrema los procedimientos ya existentes para la recuperación de la "información perdida" mediante nuevas técnicas narrativas o la inclusión de textos originales, informes o noticias —de las que hablábamos antes en la sección referente a la

docuficción— con la intención de recrear la realidad, aunque, estando de acuerdo con Mora, esa realidad resulta, paradójicamente, bastante *idealista*.⁵⁷

La postpoesía trabaja, entre otras cosas, con la basura informativa, con el *spam*. Entiendo por *spam*, o basura informativa, no algo que es basura en sí misma, sino aquella información que puntualmente, en un momento determinado, no nos vale para nada, no nos aporta nada ... La postpoesía utiliza esas zonas de realidad, esas informaciones, que habitualmente estaban al margen; ese trozo de conversación, esos cinco segundos de zapping, ese mosaico de latas de conserva que es un cosmos en sí mismo. (Fernández Mallo *Postpoesía* 80)

Los fragmentos perdidos de una información que nos avasalla son reciclados como la basura en el caso de las obras que nos interesan. Ya vimos como la basura era reconceptualizada como metáfora del único territorio cultural de momento ni reglado ni absolutamente controlado, como un lugar no del todo definido e intencionadamente contradictorio, que le permitía a Marc crear un espacio alternativo de existencia, a la par que lo situaba dentro

⁵⁷ Y lo que importa, en ambos casos, es la creación de nuevas historias. "Mallo's docu-fiction makes readers aware of their active role in the consumption of this novel. They can either suspend all disbelief and read the book as a fictional reconfiguration of reality, or they can sit next to a computer and expand on the novel's references to real world information, helped by a few Uniform Resource Locator (URL) addresses along the way. It is in these acts of linking that readers begin to connect the bits and pieces of material from inside and outside the book. Readers find that it is in the spaces in between the real and the fictitious that new stories are spun" (Henseler *Spanish* 20)

de una red de productos superior, pues cada desecho provenía de un productor ajeno a él. "La postpoesía, como la fotografía digital, intenta redefinir toda esa basura informativa, ese *spam*, en productos estéticos, bien sea integrándolos total o parcialmente. ¿Qué hace una fórmula científica en mitad de un soneto? ¿No es a priori, acaso, esa fórmula un *spam* respecto a la poesía?" (Fernández Mallo *Postpoesía* 81). La presentación de elementos inconexos, simbólicamente disímiles, crean obras que aunque acabadas "no terminan de lanzar señales y flujos" (Fernández Mallo

Postpoesía 184), se convierten en elementos de otras redes superiores, activadas según su acceso rizomático.⁵⁸

Las ideas de realidad de *Nocilla Dream*, por su reproducción de una estética mediada por la tecnología y sus desechos, buscan dibujar una nueva realidad que se aleja de la estaticidad de la verdad, que es inestable en esencia y a voluntad, pues todo elemento, desde el verso poético al edificio urbanístico, está sujeto a la

⁵⁸ Frente al uso del spam informativo en gran cantidad de narrativa contemporánea, Vicente Luis Mora explica que "la incorporación del spam supone un auténtico giro metafísico de la novela: la excrecencia tecnológica, social, se vuelve literaria, se incorpora también en la narración, en un intento de imitar la vida, de mimesis" (Mora *Lectoespectador* 89). Mora recoge las palabras de Peter Sloterdijk al describir la sociedad de la información en la cual las máquinas se encargarían de conversar entre ellas debido a nuestra falta cerebral para almacenar la cantidad de información producida en la actualidad. En este momento "sólo puede reaccionarse a ese desarrollo mediante la formulación de una ontología del spam" (Mora *Lectoespectador* 89). El residuo deja de ser excluido para convertirse en elemento reflejo de la realidad presente, algo similar a la incorporación del "error" digital en obras musicales "redescubriendo" sus posibilidades expresivas. En música "Such a post-digital sound, which appears to be recycled static—that is, the recycling of the remnants from the digital—represents what has been defined in contemporary music studies as the "post-digital aesthetic," an aesthetic which, in the words of musicologist Kim Cascone, functions by incorporating the "failure of digital technology" into music" (Taylor 194). La incorporación del error en lo que he bautizado como "poética del error" se ha convertido en práctica prominente en la actualidad "reminding us that our control of technology is an illusion, and revealing digital tools to be only as perfect, precise, and efficient as the humans who build them. New techniques are often discovered by accident or by the failure of an intended technique or experiment" (Kim Cascone en Sierra 25). El error como vuelta a la "humanidad," que es algo discutible desde las primeras investigaciones computacionales de Alan Turing, aquí se revela como posibilidad expresiva estéticamente productiva, como un "espacio" sonoro más.

indecisión y al cambio de esencia, al détournement creativo de sus estructuras. Una concepción de la verdad inalcanzable por la experimentación sensorial que choca directamente con la concepción de hace dos siglos y que, aunque fascina al escritor, no le convence totalmente y aún presenta momentos que remiten a esa sensación de crisis tecnológica y subjetiva. En el siglo XIX como he explicado, "Truth is conceived of as a wholly individual matter" (Watt 13) y la novela "is the form of literature which most fully reflects this individualist and innovating orientation" (Watt 13). En las obras típicamente realistas la experiencia individual por su calidad de única se refleja en las tramas de las novelas que abandonan los mitos tradicionales y se crea, inevitablemente, un género nuevo.

Defoe and Richardson are the first great writers in our literature who did not take their plots from mythology, history, legend or previous literature. In this they differ from Chaucer, Spenser, Shakespeare and Milton, for instance, who, like the writers of Greece and Rome, habitually used traditional plots; and who did so, in the last analysis, because they accepted the general premise of their times that, since Nature is essentially complete and unchanging, its records, whether scriptural, legendary or historical, constitute a definitive repertoire of human experience. (Watt 14)

Estas primeras tramas realistas que dieron pie al Realismo tal y como lo conocemos en el resto de Europa y que entonces abandonaban la estaticidad y vigencia universal de los mitos fueron en un primer momento criticadas por su "ephemeral reality" (Watt 14), una afirmación que refleja la preocupación por los cambios inevitables que estaba sufriendo la sociedad. La sociedad, cada vez más individualizada, veía su reflejo en un cambio en la literatura y la filosofía donde parecía imperar la afirmación de que "everything which exists is particular" (Berkeley in Watt 16). Esta sociedad burguesa de principios del siglo XIX no es radicalmente diferente a la sociedad neoliberal en la que vivimos ahora. Si bien es cierto que ya no podemos limitar el área de estudio a una zona concreta donde surgió la novela como sería la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX, nos es posible universalizar el proceso narrativo gracias a la presencia de la globalización. Los medios de comunicación actuales nos han permitido borrar prácticamente las fronteras que rigen el desarrollo artístico, creándose una red de influencias retroalimentaria de abarque mundial y a esta concepción global de la sociedad y el individuo es a la que

pretenden adscribirse los escritores de la altermodernidad con su concepción de identidad bastarda global. Vicente Luis Mora, en un artículo acerca de la narrativa contemporánea española utilizaba el término de Jordi Borja y Manuel Castells, "glocal," local y global a la vez, para referirse a los códigos geográficos tradicionales que "parecen haber sido vencidos, o estar en proceso de serlo, por una concepción narrativa *glocalizada*" (Mora "Narrativa glocal" 39). En el mismo artículo explica, de un modo muy positivo cómo los narradores actuales en castellano han de comprenderse dentro de su posición en el mundo y en especial en su relación con sus hermanos lingüísticos "Extraterritoriales, posnacionales, deslocalizados, no es que renuncien a su tradición, sino que suman otras a ella. No renuncian a su lengua, pero aprenden las de otro país. No son latinoamericanos, ni hispanos, ni españoles, ni iberoamericanos, sino *hispánicos*" (Mora "Narrativa glocal" 41).

Como sabemos el capitalismo que empezara con el desarrollo industrial lejos de abandonarse o superarse, ha sofisticado sus formas, redefiniendo la concepción del individuo y su relación con el entorno o con el desarrollo

científico. Las ideas filosóficas y científicas que sí han visto una evolución desde las teorías del relativismo han cambiado su relación con el sistema económico-social permitiendo una nueva serie de factores que, en vez de separarse de las ideas imperantes en el siglo XIX sobre la importancia de los particulares, han radicalizado su aplicación a la vida y el arte, –y la tecnología que actúa como creación y mediación con la realidad– y como he tratado de expresar en este largo capítulo, con consecuencias problemáticas a la hora de pensar al sujeto dentro de un contexto global. Sin embargo, esta indecisión e inestabilidad de formas que la virtualidad presente conlleva, posibilita una reconceptualización de las estructuras dadas, permitiendo al artista seguir creando desde y dentro del sistema de una forma esencialmente diferente. Vicente Luis Mora, con sus técnicas de remediación digital y materialidad permitía desautomatizar el proceso mediador de la tecnología e instigar a la concienciación ética en el lector que era dado nuevas herramientas de análisis. Las aproximaciones situacionistas de Fernández Mallo, atentan contra la afirmación del sistema como algo inalterable, alentando al cambio desde

una aproximación poética al mundo de la basura, el urbanismo y la postpoética, que den nuevo poder al ciudadano, que como propusieron los situacionistas de Debord, habiten espacios de deseo liberado y creen zonas nuevas, dentro de nuestro inigualable momento histórico. En su libro *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics* Diana Coole y Samantha Frost describen un nuevo movimiento teórico-filosófico formado por filósofos, poetas y críticos culturales que confluyen en "their insistence on describing active processes of materialization of which embodied humans are an integral part, rather than the monotonous repetitions of dead matter from which human subjects are apart" (Cole y Frost 8). Esta concepción rechaza el posicionamiento de estos pensadores dentro de las corrientes de dualismo ontológico "they prefer a creative affirmation of a new ontology, a project that is in turn consistent with the productive, inventive capacities they ascribe to materiality itself. The prevailing ethos of new materialist ontology... sees its task as creating new concepts and images of nature that affirm matter's immanent vitality" (Cole y Frost 8). Lo que esta concepción de la vitalidad material supone para nosotros es una nueva visión

única en la que todo queda concebido como un proceso emergente. Un objeto material nunca podría considerarse como un producto acabado, sino como un objeto constantemente conectado con nuevas redes y contextos abiertos, mutando y transformándose, muy similar a mi propuesta de red abierta y rizomática donde cada elemento del texto es un nódulo inherente pero indeciso y, a otro nivel, a la concepción del espacio mismo dentro del universo Nocilla, constantemente mutable y re-definible en el más puro sentido situacionista. Tal y como Coole y Frost enfatizan "new materialists are rediscovering a materiality that materializes, evincing immanent modes of self-transformation that compel us to think of causation in a multitude of interlocking systems and forces and to consider anew the location and nature of capacities for agency" (Cole y Frost 9). En vez de considerar la materia como algo estable y continuo, la materia queda redefinida como "indeterminate, constantly forming and reforming in unexpected ways" (Cole y Frost 10). Todo lo material se convierte en parte de una estructura formada de elementos, eventos, fuerzas e incluso seres que se relacionan de múltiples formas: todos los nódulos son concebidos al mismo

nivel de indecisión y mutabilidad, tan al gusto de nuestros escritores *mutantes*.

Esta nueva filosofía materialista concibe la ciencia y los fenómenos materiales no como entidades discretas sino como nodos dentro de redes porosas considerando en cierto modo las capacidades de la materia como un tipo de agencia. "The human species, and the qualities of self-reflection, self-awareness, and rationality traditionally used to distinguish it from the rest of nature, may now seem little more than contingent and provisional forms or processes within a broader evolutionary cosmic productivity" (Cole y Frost 20). En pleno proceso de mutación, la obra de Fernández Mallo, tanto en su estructura de red abierta como en su temática de afirmación sobre la inestabilidad de la materia y el espacio físico nos obliga a cuestionarnos la existencia de tal multiplicidad de fuerzas, recordando las redes de fuerzas biopolíticas que filósofos como Michel Foucault proponían y nos permite vislumbrar una alternativa artística que, si bien no sea del todo efectiva, sí permite al lector ganar consciencia de la posible existencia de

estas redes, compartiendo cierta comprensión ética del papel de la literatura.⁵⁹

Extensa Nota Final sobre AFM:

El hacedor (de Borges), Remake

A principios de 2011, la editorial Alfaguara publicaba la obra *El hacedor (de Borges), Remake*, obra escrita por Agustín Fernández Mallo que tomaba como punto de partida, tal y como se indica en el título, la obra del escritor argentino publicada en 1960. La obra de Fernández Mallo, siguiendo la estructura general de la de Borges, incluye un compendio de cuentos en prosa y poemas originales tratando los temas más diversos.

⁵⁹ Michel Foucault, en su libro *History of Sexuality*, habla de la concepción del poder como una multiplicidad de fuerzas inconexas y sin relación directa actuando en una misma dirección. Esta es una de las principales premisas del pensamiento biopolítico en cuanto a la concretización del poder, el sistema y el lugar del ser humano como cuerpo dentro de él. "It seems to me that power must be understood in the first instance as the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate and which constitute their own organization; as the process which, through ceaseless struggles and confrontations, transforms, strengthens, or reverses them; as the support which these force relations find in one another, thus forming a chain or system, or the contrary, the disjunctions and contradictions which isolate them from one another; and lastly, as the strategies in which they take effect, whose general design or institutional crystallization is embodied in the state apparatus, in the formulation of the law, in the various hegemonies ... Power is everywhere; not because it embraces everything, but because it comes from everywhere" (Foucault 93).

Además de estas secciones de inspiración original, presenta otras de intervención más directa sobre la obra de Borges, donde la re-escritura toma un cariz más literal. Tanto el prólogo como el epílogo del escritor español reproducen *verbatim* los del argentino con tan sólo unas ligeras modificaciones: donde uno habla de Leopoldo Lugones, Milton y la Eneida el otro lo hace de Borges, Benet y Joy Division. Además de estos dos textos, los cuentos "Borges y yo," y "Parábola del palacio" reproducen esta técnica de re-escritura donde la rúbrica textual general es la misma, y tan sólo se presentan pequeños cambios que aunque a nivel estructural sean mínimos —a penas una decena de palabras, i.e.: donde Borges habla de "poeta," Fernández Mallo lo hace de un "científico"— a nivel semántico suponen un cambio en el contexto general. El resto de la obra, empero, presenta un tratamiento absolutamente diferente.

El método, básicamente, salvo excepciones, fue: en los cuentos, tomo la idea final, lo que a mí me comunica el cuento de Borges, y hago, conservando el título, otro cuento acorde con esa idea, emoción o metáfora que me comunica el original. En los poemas y falsas citas ha sido diferente: rehago el texto en función del título de cada pieza, sólo del título, una descontextualización más radical. (Fernández Mallo "Esto" 33)

En el caso de los poemas, la mayoría son de carácter juguetón basados en juegos de palabras como el poema "Poema de los dones": donde Borges habla de su ceguera y su tristeza por haber perdido el don de la vista, Fernández Mallo recurre a la reproducción de una canción de un anuncio televisivo de los años 90 en España para *Lacasitos*, un tipo de grageas de chocolate recubiertas de azúcar de colores. El lector español reconocerá la estructura del poema y el ritmo de la canción permitirá la broma, absolutamente contextual y connotativa.

don, don,
ding ding don
don, don,
[toma Lacasitos]

don, don
ding ding don
[verás qué buenos están]

(Fernández Mallo *Hacedor* 129)

Este tipo de creación absolutamente alternativa a la de Borges, es la imperante en la obra presente. Otros elementos de la obra experimental como son el epílogo, el prólogo o el texto sobre "Borges y yo," y "Parábola del palacio," como advertí, reproducen las palabras del

argentino en mayor grado y pueden considerarse un tipo de "writing-through" al más puro estilo conceptualista, pues son éstos los únicos que toman y reproducen las palabras y estructuras mismas de Borges para crear sobre ellas gracias a la variación.

No obstante, y a pesar de los tratamientos que se le dieron al texto especificando su autonomía sobre la obra de Borges, el libro sufrió la censura editorial y fue retirado del mercado en el mes de octubre del mismo año de su publicación por petición expresa de María Kodama, la viuda de Borges. La retirada de la obra, oficialmente por infringir ciertos presupuestos editoriales, causó una gran polémica en el ambiente literario español, abriendo debates acerca de las ideas de originalidad y los derechos de autoría artística. "El autor de la trilogía *Nocilla*, que reconoce haber pedido permiso a Nutrexpá para usar esa marca en el título, aclara que "el 98%" de *El hacedor (de Borges)*, 'Remake' es "material original" dado que el conjunto nació a partir de las ideas que le sugería la lectura de *El hacedor borgiano*" (Rodríguez).

La polémica, no obstante, tiene dos caras. Por un lado, está la cuestión legal ante la cual, en un comunicado

oficial, la editorial Alfaguara expresó que en lo referido al alegato jurídico “nos mostramos respetuosos y dispuestos a ofrecer pruebas incontrovertibles de buena voluntad” (Alfaguara en Rodríguez) y procedieron a retirar voluntariamente los ejemplares del mercado. Por otro, está la valoración moral de las medidas legales y la vigencia de unas leyes que parecen obsoletas dentro del momento histórico en el que estamos, donde las prácticas creativas exigen una redefinición de las ideas de originalidad y derechos de autor.

La comunidad intelectual española, unida en una carta publicada en *El Cultural* del periódico *El Mundo* que expresaba el rechazo ante las leyes de copyright imperantes en España consideró que “no existe la más mínima legitimidad moral para censurar así una obra; solo existe un defecto en una ley que nunca debería dar cabida a esta clase de abusos. Una ley anacrónica, formulada en tiempos pre-digitales y ajena a la deriva del arte contemporáneo” (Espigado “Carta”).

La ley española dicta que los descendientes de un escritor pierden los derechos de sus obras pasados los 70 años de su muerte, lo que implicaba que la obra de *El*

hacedor está todavía en poder legal de María Kodama quien puede, legalmente, dictar sobre su uso y abuso, tal y como ha hecho en esta instancia. No obstante, llama la atención que "los dueños de la obra de Borges han ido mucho más lejos que él, que no hizo nada contra Guillermo Cabrera Infante ni contra el narrador argentino Fogwill cuando uno y otro publicaron, respectivamente, una imitación del epílogo de *El hacedor*, en su libro *Exorcismos de esti(1)0*, y una parodia erótica de *El aleph*, convertido en *Help a él*" (Prado).

Objeciones legales aparte, la revuelta académica causada por la retirada de *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, parece cuestionar la posición estética de la obra de Fernández Mallo, quien expresó en la revista de *El Cultural*: "Como he escrito en otras ocasiones, a mi modo de ver, lo que se está debatiendo ya no es sólo la retirada o no de un libro, sino toda una técnica —por lo demás, antiquísima, y de la que el propio Borges fue un gran exponente—, de crear objetos y conceptos estéticos" (Fernández Mallo "Carta"). La propia editorial Alfaguara comparte la visión de Fernández Mallo.

Si Borges no hubiera existido, Agustín Fernández Mallo jamás hubiera podido escribir un libro como su *Remake*. Justamente por ello, pensamos que el suyo es un gran homenaje a la persona que inventó para la literatura española este tipo de procedimientos de apropiación y juego. Borges ideó una forma de hacer literatura de la que Fernández Mallo es un heredero fiel y agudo. Como sus editores, lamentamos que este libro no se hubiera entendido en esa clave. (Alfaguara en Rodríguez)

El hacedor (de Borges), Remake, y la polémica causada, se debe más a la comprensión de la obra como ejemplo de procedimiento estético que como singularidad. El método que hoy en día se aplica de forma masiva en diferentes tipos de actividad creativa se basa en la reescritura y la cita, "a través de formas que no son más que la versión actualizada de un principio rector de la cultura y el conocimiento: lo nuevo siempre se construye a través de lo viejo, y de lo ajeno" (Espigado "Carta"), postura compartida irónicamente por el mismo Borges, recordemos, irónico autor de Pierre Menard.

La práctica no es nueva. La reescritura, apropiación o copia de textos es habitual en la obra de poetas como Ezra Pound o T.S. Elliot, influencias principales de los poetas norteamericanos conceptualistas como analizo en el capítulo 1. La creación a partir de la obra ajena, por otra parte,

también ha sido habitual en la literatura en español desde sus orígenes, y si no, no hay más que recordar a los discípulos e imitadores de Cervantes desde Alonso Fernández de Avellaneda y su falso segundo tomo del *Quijote*, hasta Andrés Trapiello quien en 2005 publicaba *Al morir don Quijote* en la misma línea de revisión de un clásico.⁶⁰

Desde los orígenes de esta práctica, el "reworking of material from mass media can be seen as a form of parody (in the eighteenth century sense), or as a postmodernist form of pastiche, or as a form of Bakhtinian reenvoicement mediating between imitation and creativity" (Kinder 60). Sin embargo, las condiciones del nuevo siglo han cambiado ligeramente esta concepción, estableciéndola como práctica habitual, y convirtiéndonos en testigos de un cambio

⁶⁰ "Lo que ahora se llama "estética de la apropiación" tiene por otro lado una historia muy larga, que en Occidente habría que remitir por lo menos a los centones griegos pero sin duda no ha dejado de manifestarse nunca de un modo u otro, y de la que hay ramificaciones o desarrollos independientes en otras partes del mundo. Uno de los momentos más interesantes de la poesía japonesa, definitivo en la historia de la formación del canon literario clásico aún vigente, fue un periodo, a fines de la era Heian y principios de la era Kamakura, es decir a caballo entre los siglos XII y XIII, dominado por la práctica del *honkadori*, que consistía en tomar parte de un poema clásico (en casos extremos todo el poema salvo una palabra) para crear otro en el que el aura y la resonancia de la alusión produjeran un enriquecimiento del sentido. No se trataba de una operación de plagio por una razón elemental: el propósito era crear una superposición textual, no una suplantación. Reconocimiento, relectura y, para decirlo en términos caros a nuestra época, diálogo renovador con la tradición." (Asiain)

poético. Un giro artístico que entra en diálogo con textos anteriores o con textos en otros formatos o plataformas como hemos visto en los ejemplos de literatura transmediática. Un tipo de “‘writings-through’ or ekphrases that permit the poet to participate in a larger more public discourse. Inventio is giving way to appropriation, elaborate constraint, visual and sound composition, and reliance on intertextuality. Thus we are witnessing a new poetry, more conceptual than directly expressive” (Perloff 11).

Los métodos de apropiacionismo, citación extensa, copia o reproducción, han sido elementos centrales de las artes visuales desde hace décadas; podemos pensar en la obra de Duchamp cuya creación completa consiste en la copia de elementos ya dados, o en la fotografía de Andy Warhol, Christian Boltanski, o Cindy Sherman. “In the poetry world, however, the demand for original expression dies hard: we expect our poets to produce words, phrases, images, and ironic locutions that we have never heard before. Not words, but My Word” (Perloff 23).

El uso de texto de apropiación, material de archivo, documentales, manuales informativos, y cada vez más, el

discurso del Internet, desde el hipertexto, al blog o a la base de datos, con sus características de disyunción, conjunción y su interpretación del origen y la destrucción propios, son centrales a la poética del siglo XXI, según Marjorie Perloff. Ella, y repitiendo el término de Antoine Compagnon de *réécriture*, cree que esa práctica es “the logical form of “writing” in an age of literally mobile or transferable text –text that can be readily moved from one digital site to another or from print to screen, that can be appropriated, transformed, or hidden by all sorts of means and for all sorts of purposes” (Perloff 17). El texto se basa en la reinterpretación, la recontextualización de materiales concebidos como inestables e indecisos como adelantaban las nuevas concepciones de materialismo, haciendo necesaria la práctica de nuevas aproximaciones literarias.

La reescritura de *El hacedor* de Borges, si bien tomando este marco general, crea sin duda una obra nueva al recontextualizar la del argentino. Si a nivel textual lo hace por la intervención del texto según reglas de modificación de contenido, citas desplazadas de contexto o juegos de palabras con la obra en sí, el texto de Fernández

Mallo va más allá. Además de la versión de *El hacedor* (de Borges), *Remake* en papel (y de la correspondiente versión digital), existe –o existía– una versión digital enriquecida disponible para leer en dispositivos que permitan la inclusión en la misma pantalla de vídeos, sonido o enlaces a Internet. Esa versión del libro tiene enlaces directos a blogs, páginas web y a diferentes materiales disponibles en Youtube, además de incluir vídeos confeccionados para el libro a los que no puede accederse por la red pública. “Todos estos añadidos no son necesarios para la lectura del libro en papel, pero sí creo que, unidos a éste, conforman una segunda obra” (Fernández Mallo *El hacedor* 171), compartiendo las ideas que se han propuesto sobre relaciones dinámicas entre plataformas y respondiendo a leyes más generales de montaje y yuxtaposición.

Aunque no están incluidos en la obra de papel, se ofrece una descripción del contenido de los vídeos en la sección del epílogo. A algunos se añade un enlace a Youtube como en el que acompaña el texto “Borges y yo,” vídeo de casi 8 minutos en el que Agustín Fernández Mallo “vigila” sus libros, colocados junto a los de Eloy Fernández Porta

en una librería de Buenos Aires. En el vídeo —que a día de hoy sigue siendo accesible a través de Internet aunque el libro acompañante haya sido totalmente retirado del mercado — Fernández Mallo explica que por “vigilar” se refiere a ver qué clientes notan interés en su obra y otras de Eloy Fernández Porta que ha tomado como referentes para demarcar una zona en la librería. También destaca otra serie de libros que le han parecido interesantes cuya distribución delimitaría otra zona supra-incluyente creando un campo de fuerza que rodea o libera, “acecha o acota,” los seis libros que se dedica a vigilar. Al paso de unos minutos el autor que va narrando su “vigilancia” y nos ofrece sus comentarios a través de su voz en off, toma un momento para hacer una digresión acerca de la soledad que conlleva la “videovigilancia,” que supone un extrañamiento de la mirada sobre el mundo, una soledad en la separación que le permite observar algo lejano y ajeno. El personaje autor de los libros, Agustín Fernández Mallo se separa del turista que vigila los libros de Agustín Fernández Mallo, repitiendo una relación similar a la de Borges y su “otro Borges” en “Borges y yo.” La pequeña digresión retoma temas analizados ya en relación al proyecto Nocilla y la obra general de

Fernández Mallo, y es un ejemplo del tipo de vídeo que *El hacedor (de Borges)*, *Remake* ofrece en conjunto con el texto escrito.

La obra de Borges, por tanto, sirve como punto de partida para la creación y la inspiración en este caso concreto, sin violar cuestiones de originalidad. En cuanto al tratamiento del texto, se trata de un caso más claro de Writing-Through. El original de "Borges y yo" de Borges lee:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson. (Borges 61)

El "Borges y yo" de Fernández Mallo reza:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo, AFM, camino por Isotope Micronation y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de una cúpula hormigonada o el icono trebolado que señala: Radioactive Zone. De Borges tengo noticias por el correo, y veo su nombre en una terna de ilustres en algunas webs o en un diccionario de aquellos biográficos que aún conservo, y que usábamos antes de vivir en este laberinto bajo tierra. Me gusta la música de Esplendor Geométrico, los mapas pixlelados, las imágenes de grano grueso, el sabor del Cola Cao y

la prosa nipona del siglo II. (Fernández Mallo *Hacedor* 127)

Parecidos en formato, notamos la originalidad de Fernández Mallo en el tratamiento único que le da a su obra. Fernández Mallo crea un juego de intertextualidades con la obra de Borges pero vuelve a recontextualizarla en el momento presente y dentro del eclecticismo de la altermodernidad. Trae el texto de 1960 al siglo XXI compartiendo con Perloff la afirmación de que una vez que aceptemos que las actuales prácticas artísticas tienen su particular "momentum" e "inventio," "we can dissociate the word original from its partner genius. If the new "conceptual" poetry makes no claim to originality—at least not originality in the usual sense—this is not to say that genius isn't in play. It just takes different forms" (Perloff 21). Diferentes formas de originalidad directamente influenciadas por las posibilidades tecnológicas y la concepción mutante de la materia, la autoría, los seres y las redes cuyo efecto real en el público ha sido el deseado por Fernández Mallo: crear una obra nueva que sirva de homenaje al maestro argentino y permita "una relectura del original, *El hacedor*, que

durante las últimas décadas ha tenido menos circulación y lecturas que otros libros más conocidos de Borges, como *Ficciones* o *El aleph*" (Espigado "Carta"). Como en el caso más tradicional de experimentación artística y desfamiliarización, la recontextualización del original, gracias a la creación de un artefacto nuevo, nos devuelve acceso al mundo anterior con una nueva mirada, en este caso, el mundo de Jorge Luis Borges a través de la mirada contemporánea de nuestro escritor español.

Capítulo 3:

Nos sobra el espacio. Alternativas narrativas en los viajes de Jorge Carrión

"The man who writes his own journey, is under the
necessity ... of making himself the hero
of his own tale" (Ive vii)

Edward Ive. *A Voyage from England to India.*

Ensayo en movimiento: literatura hecha viaje

Un aspecto fundamental de los proyectos vanguardistas históricos fue el *dépassement de l'art* que buscaba la disolución de las barreras entre el arte y la vida. Si la obra "mutante" de Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora, como se ha visto en los capítulos anteriores, se ha encargado de cuestionar la esencia artística de objetos comunes en la cultura mediante su uso en contextos creativos haciendo un énfasis especial en el espacio, en la obra del último de nuestros escritores relevantes, el catalán de orígenes andaluces Jorge Carrión, nos encontramos ante una aproximación artística-espacial

diferente. Carrión, más que borrar las fronteras entre la vida y el arte, convierte su obra artística en una herramienta de aproximación al concepto del espacio actual —en este caso, “en movimiento”— convirtiendo el espacio y su relación —relato— en métodos de conocimiento y comprensión de la vida propia: los orígenes de su identidad personal y el pasado.

La obra de Jorge Carrión, como la de la mayoría de los escritores de este grupo generacional, se divide entre la crítica literaria —recordemos que es doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra, donde da clases de literatura contemporánea y escritura creativa— y la creación de autor. Dentro de sus textos creativos encontramos una segunda división de obras de ficción que podríamos llamar “clásica” al recrear mundos y personajes autárquicos e independientes de la realidad como es el caso de la obra que analicé brevemente en la introducción *Los muertos*, y una subdivisión de obras centradas alrededor de la tradición viajera, una colección de textos que el autor mismo trata de distinguir de la ficción más típicamente novelística para acercarlas a aquel tipo peculiar de “novela de no ficción” —“Yo quería hacer una novela en la

que todo fuera verdad, del tipo de *A sangre fría* ... el cómo narrar el viaje y cómo la emigración permite hacer un discurso sobre el pasado" (Carrión "Más sobre Australia")— que se acerca al *récit de voyage* tradicional para contextualizarlo dentro de nuestra era informática y servir así un propósito nuevo que ayude a nuestro autor a lidiar con su función personal como individuo y creador dentro del contexto informático presente.⁶¹ Jorge Carrión, en las obras principales que analizaré aquí *La brújula* (2006), *GR-83* (2007), *Australia. Un viaje* (2008) y *Crónica de viaje* (2009), así como el relato breve "Búsquedas (para un viaje futuro a Andalucía)" (2007), utiliza los medios digitales como nuevo tipo de narrativa que le permita reconstruir tanto el género literario tradicional como la identidad propia.

⁶¹ Novelas: *Los muertos* (Mondadori, 2010); Ensayo *Teleshakespeare* (Errata Naturae, 2011) y *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W.G. Sebald* (Iberoamericana, 2009); Libros de viaje: *Crónica de viaje* (Autoedición 2009), *Australia. Un viaje* (Berenice, 2008), *La piel de La Boca* (Libros del Zorzal, 2008), *GR-83* (Autoedición, 2007) y *La brújula* (Berenice, 2006); y la novela corta *Ene* (Laia Libros, 2001); Prólogos y Ediciones: *Madrid/Barcelona. Literatura y ciudad (1995-2010)* (Iberoamericana, 2009), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción* (Candaya, 2008) y *Amor global* (Laia Libros, 2003). Sus crónicas sobre América Latina han sido recopiladas en *Norte es Sur* (Debate Venezuela, 2009). Fue miembro del consejo de redacción de la revista *Lateral* (2002 - 2005) y del consejo de dirección de la revista *Quimera* (2006 - 2009). Colabora como crítico cultural en diversas publicaciones españolas e hispanoamericanas (*ABCD*, *Cultura/s*, *Prodavinci*, *Perfil*, *Letras Libres*, *Quimera*, *Revista de Occidente*, *Otra parte*, etc.)

La literatura y el viaje son elementos inseparables dentro de la obra (vida) de Jorge Carrión. Viajero incansable, reconoce la existencia de una dialéctica productiva dentro de sus viajes, pues especifica que el relato resultante es una combinación intertextual del viaje "real" y la documentación literaria. "Todo viaje escrito es el resultado tanto de un mapa como de unas lecturas" (Carrión "mi biblioteca"). La literatura se pone al mismo nivel de la experiencia empírica a la hora de crear precedentes e influencias en el desarrollo del relato, pero innegablemente, también del autor contemporáneo, cuya experiencia se compone de eventos físicos y lecturas virtuales:

Quizás todos mis viajes han querido ser lecturas ... Viajar es atentar contra las mitologías. Pero aquel diciembre de 1999, en un tren que avanzaba hacia la frontera con Francia, no lo sabía ni quería saberlo. Llevaba *Rayuela* en la mochila y la lista de cafés cortazarianos. Releí la primera parte de la novela en trenes, metros, cafés, la cama del albergue, la mesa del desayuno, los bancos del Sena. La segunda parte la reservé para tres años más tarde, para un avión hacia Buenos Aires ... El segundo [viaje] estuvo marcado por los pasajes surrealistas de André Bretón y Walter Benjamin; el tercero, por el puente suicida de Paul Celan; el cuarto, por la estación de Austerlitz y la Biblioteca Nacional que describió Sebald. (Carrión "Bookmarks" 13)

Carrión se traslada a los referentes reales que dieron origen a las ficciones de Cortázar o Sebald, busca el rastro físico tras las narraciones novelescas y crea, en su búsqueda, un relato nuevo. El escritor reconoce la literatura como formación y como ímpetu tras muchos de sus viajes, y acepta el género como uno construido esencialmente gracias a la textualidad precedente "si se tiene en cuenta que se trata de un tipo de literatura especialmente modelado por la tradición. En ningún otro género –en el caso de que lo sea– encontramos tantas alusiones explícitas a escritores que precedieron al autor de turno en la región que éste visita" (Carrión *Viaje* 17). Percy Adams, llega a afirmar incluso que "el viaje" como argumento, ya sea real o alegórico, es quizás "the most nearly basic in imaginative literature. And yet the fictional journey of whatever sort surely came after and, for its inspiration, depended heavily on those prior real journeys experienced vicariously or directly and passed on orally by the earliest forms of humankind" (Adams 148). Fiel al género, la literatura anterior y su estructura permea la de Carrión convirtiéndose en parte del diálogo casi bibliomático (vemos aquí elementos similares a la

"bibliomaquia" en la poesía de Mora) engranado en la estructura y las referencias temáticas al recordar constantemente la obra de autores consagrados y relatos de viajes canónicos. Si bien la intertextualidad es evidente y como vemos, casi esencial al género, la manera de reflejarla es original en la obra del autor.

La brújula (2006), primer relato de viajes de Carrión, es la obra que se mantiene más fiel a este deseo de intertextualidad que la ampare dentro del género literario, si bien presenta una estructura dividida en dos capítulos principales –"Fragmentos de una vuelta al mundo" y "Los emigrados"– más un texto a tipo de prólogo "Mi pistola mexicana" y una especie de epílogo "Desnorte," que lo alejan de la estructura única lineal del relato de viajes tradicional, donde la narración nada más incluye la descripción de una trayectoria física. El texto recuenta el viaje personal y las impresiones del autor ficcionalizado tras su vuelta al mundo, situándolo dentro de la conciencia europea de la que parte. Incluye, además, una segunda sección de artículos críticos del autor real, Jorge Carrión, que se desmarcan de la anterior sección sobre su

experiencia personal, centrándose en la crítica literaria.⁶² Su imaginario total, empero, se nutre de las lecturas de autores a los que trata de poner en contexto: "Quisiera comenzar este texto invocando dos que lo precedieron" (Carrión *Brújula* 11). Los paratextos que se yuxtaponen al comienzo de cada sección hacen referencia a sus paladines literario-geográficos: encontramos a Luis Cernuda precediendo una sección sobre viajes mexicanos, o artículos críticos sobre la literatura de Bolaño en el capítulo que dedica a los exiliados en España, estableciendo una nueva conexión entre ambos lados del Atlántico.

La sección del texto dedicada al ensayo literario, "Los emigrados," recopila cuatro artículos previamente aparecidos en otras revistas literarias, que analizan la obra de Roberto Bolaño, Américo Castro, Saul Bellow y Edgardo Cozarinsky en relación a su calidad de desplazados

⁶² "In *La brújula* (2006), a collection of travel chronicles and essays-in-motion, I tried to trace a possible, extremely fragmentary and incomplete map of Latin America, insisting (without being entirely aware of it) on what later I would call counter-space (the traveler travels against a certain political conception of space, inherited from his culture of origin), through non-fiction stories that incorporate the traveler's body, his sexuality, his autobiography, elements that are almost always absent from the literary tradition of travel." (Carrión "bicephalous" *Hybrid Storyspaces* 16)

—geográficamente— de su país de origen. El reciclaje de estos artículos que son convertidos aquí en material literario, pone de relevancia cómo la contextualización de un texto puede cambiar su naturaleza y su comprensión, llamando nuestra atención hacia la situación y contexto lector, hacia el lugar de ubicación, otro tipo de espacio (literario). Así mismo, esta “reutilización,” corregida y ampliada, comparte características indudables con el tipo de *work in progress* que destaqué en la obra de Vicente Luis Mora, haciéndonos repensar la práctica escritora y la concepción del producto literario como algo siempre revisitable y mutable, jamás finalizado, aspecto tan propio a la altermodernidad y a los cambios filosófico-ontológicos de nuestro contexto informático presente. “Los textos aquí reunidos se ubican en esa tierra de nadie. Sin ficción. Pero con un grado de trabajo de la lengua literaria que es imposible de alcanzar en la urgencia vertiginosa de la esfera periodística. El libro, a estas alturas de la historia escrita, es más que nunca una antología” (Carrión *Brújula* 143). Los artículos producidos de un modo concreto para la publicación periodística, son tratados con esmero y publicados literariamente como la obra mutada presente.

A nivel temático dentro del libro, la inclusión de estos artículos críticos tras la sección "Fragmentos de una vuelta al mundo" que recoge la experiencia personal del viajero ficcionalizado, sitúa la voz narrativa del viaje dentro de esta contextualización del escritor como un "desplazado" y sienta la clave de lectura de su obra. Postura lectora que podemos extender a la totalidad de sus *récits de voyage*, una situación de desplazamiento en busca de la ubicación (la contextualización) propia y adecuada. En relación con la obra de Cozarinsky, repite las palabras de Cabrera Infante: "Escogió el exilio como forma geográfica de la nostalgia. Nadie lo perseguía, salvo tal vez él mismo" (Carrión *Brújula* 133). El desplazamiento de Carrión pertenece a este tipo de exilio personal, la desubicación responde al traslado resultado de la búsqueda de una identidad que parece escapársele de las manos.

El momento histórico presente definido como flujo, "modernidad líquida" según algunos, reclama una expresión artística igualmente líquida y mutante en la que los géneros se permeen y nutran para recoger el viaje como mutación, en su concepción ontológica, pero también literaria. "Nació así el meta-viaje o lo que Eloy Fernández

Porta ha llamado, a propósito de otros autores, el ensayo-en-movimiento. ... obras de altísimo nivel estético e intelectual –alimentadas por el motor del viaje– cuya naturaleza formal es mutante” (Carrión “¿Hacia?”). El ensayo-en-movimiento de Fernández Porta recoge un tipo de crónica periodística que ostenta la osadía de la novela. “El narrador se sabe siempre viajero y aunque la narración esté muy presente, el lector se queda con la duda de si no fue un ensayo lo que estuvo leyendo. Ensayo en doble movimiento: el de los pasos por el paisaje; el de la mente por lecturas e ideas” (Carrión “¿Hacia?”). La tesis acerca de la hibridez o interrelación entre la novela y el relato de viaje –obras de calidad literaria novelística alimentadas por el motor del viaje– no es nueva, si bien lo que se propone ahora es el paso del relato de viaje al ensayo, pasando, tal vez, por la novela. Percy Adams en *Travel Literature and the Evolution of the Novel* (1983), establecía la relación entre ambos géneros, concluyendo en su imparable e indefinible mutabilidad e influencia: “Finally, the *récit de voyage* cannot be a literary genre with a fixed definition any more than the novel is; it is not even *sui generis* since it includes so many types both

by form and by content. For, like other forms just as amorphous, it evolves and will continue to evolve" (Adams 282). Su evolución, en este caso, ha tomado el derrotero del ensayo, del ensayo-en-movimiento movido por el motor del viaje. Pero este motor viene alimentado por la influencia literaria, sin duda. Las lecturas de Carrión, posible discípulo de Edward Said, repiten la tesis de *Orientalism*; el viajero ve lo que ha leído. "El viajero escribe sobre los estratos escritos de los que le precedieron; la suma no sólo da "lo oriental," también da "lo patagónico," "lo veneciano" o "lo mexicano," por citar otros *topos* ampliamente visitados por la literatura de viajes" (Carrión *Viaje* 17).

La conciencia de la tradición literaria como elemento esencial del relato de viajes como género se convierte en motor, razón y estructura rebatible en la evolución en el caso particular del desarrollo artístico de Jorge Carrión. Vemos un deseo de transgresión de un género antiguo, que se remonta a la edad media, y que ha sido condenado a muerte

más de una vez.⁶³ Lévi-Strauss, mediante la certificación de la muerte del exotismo, como explicaría en *Tristes trópicos* (1955) ha sido uno de los últimos en asesorar la extinción del género y su práctica. "Y, sin embargo, todos los escritores siguen viajando" (Carrión *Viaje* 17). Lo que muere, lo que se agota, es nuestra conciencia del entorno y nuestra forma de enfrentarnos a la realidad, no la práctica del viaje ni su escritura en textos que lo sigan explorando.

Para seguir explorando un género que parece trillado, Carrión –siguiendo la obra de J. Goytisolo y W. G. Sebald– propone crear una distancia irónica derivada del concepto de *post-turista* de Rojek: "la distancia irónica que el viajero establece consigo mismo y con sus expectativas, en una búsqueda que se sabe, desde el principio, contraria a la del turismo de masas y diferente de la del viajero de la Ilustración, el Romanticismo, el Imperialismo decimonónico

⁶³ Pensemos, sólo en el caso de España, en tres viajeros que dejaron una huella imborrable en el desarrollo de la literatura de viajes entre los siglos XIII y XV y que son un buen ejemplo de la práctica del género según motivos diferentes y siguiendo tradiciones diversas: el viajero judío Benjamín de Tudela quién recorrió las principales rutas comerciales medievales y cuyo itinerario es lectura predilecta y reconocida de Carrión ("mi biblioteca"), el viajero musulmán Ibn-Batutta que recorrió el territorio musulmán del medievo, y un embajador cristiano de Enrique III, Ruy González de Clavijo, cuya embajada a Tamorlán es una de las primeras crónicas del género.

o el *Modernism*" (Carrión *Viaje* 26). Este concepto no cubre el proceso de la escritura ni la reescritura de viajes, por lo que para hablar del caso de nuestro escritor tendríamos que hablar de "post-viajero" o "meta-viajero." Un tipo de viajero que observa con ironía la tradición histórica que lo precede y que, además, hace explícito en sus relatos esta intertextualidad mediante técnicas autoconscientes como las entradas de diario o emails que utiliza Carrión en *La brújula* así como segmentos metaliterarios sobre su propio proceso de escritura intercalados en la redacción del trayecto, algo compartido por escritores tan diversos como Susan Sontag, Martín Caparrós, W. G. Sebald o Juan Goytisolo, todos influencias del autor catalán.⁶⁴ Cada texto sobre su viaje personal incluye, además, digresiones sobre temas diversos, asemejándose a aquella noción de la literatura enciclopédica o del escritor como canal-filtro

⁶⁴ Las declaraciones sobre el proceso literario son constantes en la obra de Carrión: "Me había levantado antes de las seis, en el momento exacto en que el insomnio había colmado mi paciencia. Me lavé la cara e hice que todas aquellas páginas que había escrito el día anterior desfilaran ante mis ojos enrojecidos, movidos por el cursor de la pantalla, como una película escrita, una película de escritura ante mi mirada agotada de sueño" (Carrión *Brújula* 41), "Teclear, redactar, reproducir palabras, oraciones, sintaxis, como si la escritura no fuera más que mera combinatoria: la verbalización de una matemática" (Carrión *Brújula* 45). La impronta del proceso digital en el proceso de escritura es algo que analizaré en la sección siguiente sobre *GR-83* y *Crónica de viaje*.

de información (Johnson), mezcla genérica a veces incontrolada e involuntaria que vimos radicalizada en la obra de Agustín Fernández Mallo. El caso de Carrión es el de una intertextualidad y una voz ensayística muy cuidadas que se encargan de crear esta distancia irónica necesaria en el "meta-viaje" visto como solución ante la extenuación del género.

Nevertheless, as with the novel, one may argue that travel writing is an exhausted literary form. One possible argument is that the twentieth century has developed so many visual means of communicating travels –Jaques Cousteau and *National Geographic* on television– that people now turn from books to screens. Another argument –this one a paradox– may be that we all travel so much now that we do not need accounts of travel by other people. Again, however, the evolutionary process may be expected to take over. As means of travel expand, writers are inspired to travel more; they thus exercise their imagination more and acquire more information; and they write more books. (Adams 282)

El meta-viaje, por tanto, se propone como el relato de viaje de la altermodernidad, que ha de seguir mutando si quiere sobrevivirla. Y no sólo eso, se sirve de aquellos alegatos pro-exterminio para reciclarlos e incluirlos en su técnica narrativa. El miedo ante las pantallas sobre el que nos advertía Adams se convierte en elemento narrativo al incluir las pantallas como elemento estructural remediado

como explicaré en la siguiente sección. El viaje en su forma turística se ha convertido, por su parte, en una poderosa industria global: los medios de transporte han aumentado su velocidad y rebajado sus precios con la aparición de compañías de bajo coste. “Y sobre todo Internet ha metamorfoseado la percepción del espacio, cotidiano y periódico (el viaje: antes, durante y después de su realización física)” (Carrión *Viaje* 168).

Es necesario reconceptualizar tanto el libro de viaje como el papel del escritor viajero que ha de tomar riesgos y transitar destinos alternativos. “Obviamente, se puede ser un escritor viajero ... y no moverte de tu casa” (Carrión *Brújula* 13). El deseo de transgredir una forma “agotada” y las capacidades tecnológicas con las que contamos en la actualidad le permiten a Carrión contestar esta extenuación del género. “Paso más tiempo mirando inmóvil y leyendo ensayos o memorias sobre la propia ciudad que recorriéndola físicamente. No me erotiza. No hay poesía. Sólo datos, hechos, proyectos” (Carrión *Brújula* 58). El viaje más allá del traslado y movimiento físico.

Al principio de este capítulo me atrevía a sugerir que Carrión propone el viaje como método de conocimiento y

aproximación a su realidad personal. Y sin embargo, el viaje aquí se desenvuelve como una experiencia vicaria y mediada por la tecnología, ¿Es posible acceder a lo Real a través de esta medialidad viajera?, ¿Puede el relato de viajes comprendido dentro de esta situación tecnológica marcada por “datos, hechos, proyectos” convertirse en una aproximación válida al mundo que rodea al escritor? Y si es así y estamos ante un género nuevo de meta-viaje “remediado” digitalmente, ¿Puede esta práctica literaria dar respuesta a la sensación de “desplazamiento” que acusaba el escritor y que parece compartirse con aquella sensación de desubicación personal-nacional que se vislumbraba en la obra de otros escritores *mutantes* como Fernández Mallo? Las obras de creación de autor *Crónica de viaje* (2009) y *GR-83* (2007) parecen dar respuesta a estas incógnitas.

La nueva narrativa boleana: La imagen como narrativa en

Crónica de viaje y GR-83

Ambas obras son proyectos editoriales del autor, de tirada limitada y edición muy cuidada, que sobrepasan el

formato tradicional del libro para convertirse así en objetos preciosos, valorando la materialidad de cada uno de los ejemplares. *GR-83* (2007) de tapa dura y negra tiene forma apaisada que recuerda a la pantalla de un ordenador o, como viene a descubrirse después, particular caja negra —pues las cajas negras de los aviones son curiosamente naranjas—, que se convertirá en uno de los leitmotifs del relato como recolector de memoria. El libro es una obra collage que presenta 57 imágenes, fotografías, cuyos extensos pies de página/foto constituyen todo el texto de la obra.

La obra está dividida en partes al estilo de *La brújula*, cada una tratando un tema diferente, pero manteniendo relaciones significantes con las otras partes. La primera cuyo título "(El ámbar es una resina fósil de coníferas extinguidas, color caramelo translúcido: piedra preciosa)," como todos los demás títulos aparece entre paréntesis, —siendo estos títulos los únicos textos que no se subordinan a ninguna imagen pero sí se relacionan con las imágenes a las que preceden— recoge el testimonio artístico y personal del artista multimedia catalán Francesc Abad. El narrador reproduce el recorrido que

hicieron juntos hasta el museo de su obra, ahora a la sombra de la edificación de un instituto de enseñanza secundaria. El homenaje a la obra y trayectoria artística de Abad se intercala con digresiones acerca del método creativo de ambos artistas, cumpliendo con aquella función del ensayo-en-movimiento. La segunda parte, "(Los cuatro nacimos en 1976 y durante toda la ruta amenazó lluvia)" cubre el viaje de un grupo de amigos del narrador siguiendo el Camino del Norte. Este viaje por zonas que recorrieron exiliados republicanos tras la Guerra Civil, servirá al mantenimiento de la memoria histórica, al devolver a aquellas zonas la presencia de los exiliados de la Guerra. La tercera, "(La imagen de un tren nocturno penetrando en un túnel: la literatura atravesando una noche doble)," cubre el viaje personal del autor ficcionalizado en su asociación de viaje y literatura como se aventuraba en *La brújula* y que vemos es característica crónica de la obra de Carrión. Viajes de distinta naturaleza y compañía, todos sirven como piezas del rompecabezas histórico-personal que permitirá a nuestro autor retroceder en el tiempo mientras

avanza en el espacio en pos de una memoria que parece extinguida.⁶⁵

El título del relato, *GR-83*, corresponde al nombre dado al Camino del Norte o del Canigó, la ruta senderista GR-83, que une la ciudad de Mataró (Cataluña, España) con la ciudad de Prades (Languedoc-Rosellón, Francia). Tiene una longitud de 213 kilómetros y recorre el macizo del Canigó, "una cordillera con una gran carga simbólica para los catalanes y ensalzada por el extraordinario poeta Mossèn Cinto Verdaguer(1845-1902)"(Gronze). La obra, como *récit de voyage* que esencialmente es, avanza según el narrador se mueve por el espacio y nos lo describe. "Nor do travel writers follow a psychological line in time, as certain fiction writers do, so much as they follow –or try to follow– a space line drawn on a chart" (Adams 279). Sin

⁶⁵ Carrión explica que el ímpetu tras *GR-83* fue el de crear una obra experimental que demostrara que no es necesario, ni quizás eficaz, utilizar estrategias realistas de reconstrucción histórica para recuperar –narrar– el conflicto de la Guerra Civil española, tema principal de la obra "I tried to create various parallel planes, such as the Civil War, the history of Europe in the twentieth century, the work of the conceptual artist Francesc Abad, the world of the German writer W. G. Sebald, and the disappearance of the industrial dimension of Catalunya constituted superimposed spheres, in the heart of a book that subverts the conventions of travel literature and the historical narrative through the inversion of the relation between image and text (the book is the sum total of the footnotes to the photographs), the inclusion of bilingualism (Spanish and Catalan), and the changes of narrator" (Carrión "bicephalous" 17).

embargo, el trayecto aquí no es solo espacial, pues según los excursionistas avanzan por el Camino del Norte, retroceden en el tiempo y se adentran en el pasado. El tiempo se mueve según el motivo y no al revés y van recordando el paso de la posguerra que no vivieron hasta el presente en el que viajan pasando por la Transición –época en la que nacieron– gracias a los elementos físicos que se encuentran en su camino y que sirven como objetos cargados de memoria. Retroceden hasta el principio de la Guerra Civil al llegar a un camping rural.

En el camping de Vilamala un anciano nos dijo que de aquellas cosas sólo sabía su yerno. ... Todos los pósteres eran del primer tercio del siglo XX: sindicatos anarquistas, bibliotecas populares, propaganda anti-fascista ... Pero el anciano no sabía nada, escudado en su sonrisa de póquer: esa historia no va conmigo, parecía decirnos. (Carrión GR 50)

Este avance temporal-espacial corresponde a la naturaleza del camino mismo. La historia del sendero comienza en los años 80 con el deseo de crear una ruta que enlazara el Mediterráneo, el Montseny y el Canigó – territorios con una historia, cultura y lengua similares–, aunque no se homologa como ruta oficial hasta el 2004. Políticamente, podemos hablar de un simbolismo histórico

que tiene su origen en el exilio republicano tras la Guerra Civil española que tomó el Camino del Norte hacia Francia —“Por el collado de Malrem, el paso fronterizo de nuestro Camino de Norte o del Canigó, pasaron a pie más de 5.000 refugiados” (Gronze)— sirviendo como marca geográfica del exilio, del desplazado, tema que sabemos es esencial a Carrión. La búsqueda personal toma aquí matices nacionales, la identidad del escritor dentro de una nación de exiliados.

Geográficamente, parte del recorrido del camino entre Mataró (ciudad donde Carrión ha permanecido la mayor parte de su vida) y el Canigó concuerda con un meridiano geográfico que une los dos destinos. Seguir el Camino del Norte se literaliza exactamente en “buscar el norte,” avanzar hacia el sentido geográfico y personal del escritor. La búsqueda del pasado en esta obra de collage fotográfico se estructura a partir de esta línea simbólica y el viaje en este *récit de voyage* adquiere connotaciones tanto físicas como metafísicas. La búsqueda en *GR-83* consiste en recorrer un camino con el objetivo de reconstruir un pasado mediante su materialización y documentación física a través de fotografías, crear una

memoria fotográfica del trayecto, que enlazará con la labor de una "caja negra." "Quizá, algún día, todos llevemos una caja negra microscópica implantada en el corazón. Mientras tanto sólo nos queda la aproximación, el viaje que nos propone la ruta de la caligrafía o la tipográfica: sus raíles impresos: estas líneas" (Carrión GR 6).

Si el diseño de GR-83 se sirve del collage fotográfico como herramienta mnemotécnica que facilite la búsqueda del pasado, *Crónica de viaje* (2009), textualiza la idea de "búsqueda" al subordinar todo el texto al proceso de "búsqueda" online que llevaría un usuario internauta. El diseño del libro imita en cada "página" de papel la "página" virtual del buscador Google, eso sí, "remediada" al papel en blanco y negro.

La página principal de búsqueda, que actúa como portada del libro, reza "Crónica de Viaje" imitando la tipografía de Google y establece el tema de la obra al utilizar los elementos de diseño del buscador como elementos de significado: la barra de búsqueda se reconceptualiza como herramienta retórica de búsqueda y el campo de búsqueda en el que se lee "Jorge Carrión" establece el tema de este relato de viajes como viaje

metafísico; no nos encontramos ante un movimiento espacial, sino ante un traslado simbólico a través de la Web para encontrar algo, en este caso concreto, la identidad del autor del relato.

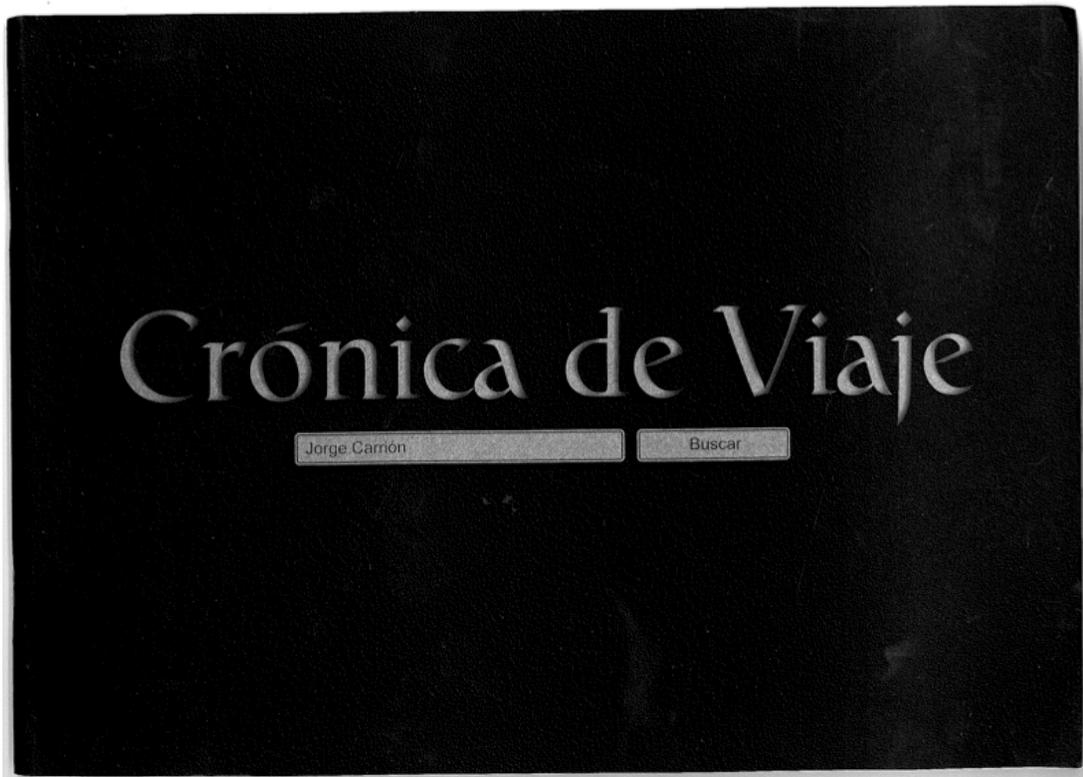


Figure 4
Portada. *Crónica de viaje*. Jorge Carrión.

Escribe Lev Manovich, "Si para Proust y Freud la subjetividad moderna estaba organizada como una narrativa – la búsqueda de aquella singular, privada y única experiencia de la infancia que ha definido la identidad del

adulto—, la subjetividad en la sociedad de la información puede funcionar más como un motor de búsqueda" (Mora *Lectoespectador* 46).

A partir de ahí, se nos presenta una simulación de búsqueda que copia la estética física del diseño web, que recuerda a la sentencia de Giselle Bieguelman acerca de la categoría de imagen del texto en Internet y que refleja el cambio de sensibilidad que Vicente Luis Mora ha analizado en su libro *El lectoespectador*. Respondiendo a la carencia de términos críticos que se refieran a las prácticas creativas presentes, Mora propone el término de "pantpágina," para referirse a este tipo de texto visual que se compone de palabras e imágenes y en el que el texto recogido no se limite a su condición ecfrásica, es decir, a la descripción de la secuencia/ imagen visual, sino que actúe al mismo nivel informativo que la imagen, que ya no se explica, se yuxtapone. La "pantpágina resume los términos *pantalla* y *página* y también enfatiza el prefijo *pan*, palabra griega que significa todo" (Mora *Lectoespectador* 110), que según él responde al cambio en la sensibilidad de muchos creadores contemporáneos que

comprenden que la página se ha convertido en una pantalla diseñable.

Se escriben páginas teniendo clara su condición de imagen (desde Sterne o desde Simmias, según los siglos o milenios que queramos echarnos atrás), pero en nuestros días esa imagen ya no apela (como en Sterne o en los golpes de dados mallarmeanos o en los caligramas de Apollinaire), a la imagen estática de la pintura, sino que se refiere a la imagen construida, temporal o dinámica proveniente de los medios de comunicación de masas. (Mora *Lectoespectador* 109)

Este cambio en la "escritura" según Mora respondería también a una variación en nuestras prácticas lectoras: leemos la página cómo si fuera una lámina electrónica, "nuestro cerebro antes de comenzar a leer la primera línea procesa *brevísimamente* la página entera, por si de la información visual completa pudiera desprenderse algún tipo de mensaje o código ideográfico complejo o de conjunto" (Mora *Lectoespectador* 101). Ya en la introducción a este proyecto comentaba la posibilidad de que realmente nos encontremos ante un cambio en la cognición del sujeto presente a la hora de aprehender la información circundante, virtual. Sin llegar a este extremo, sí considero y comparto esta teoría mutante de variación lectora influenciada por la práctica de otros tipos de

lectura, en este caso, la gran cantidad de texto digital que nos rodea a todos.

Volviendo al caso de *Crónica de viaje*, vemos cómo el autor, (re)creando páginas en émulo de calco del buscador web Google –reflejo también del cambio lector y ahora también creativo– nos presenta los resultados de dos tipos de búsqueda por palabras clave –“catalunya andalucía literatura migración”– y por imágenes y vídeos –aunque sólo se ofrecerán capturas de éstos, pues estamos en el reino del papel– entorno a la inmigración de su familia andaluza a Cataluña y su propia identidad –“Jorge Carrión.” “Signos de viajes y migraciones con los que se podrían construir las crónicas de muchos otros, pero sobre todo la suya. No creo que Carrión se proponga hablar de la Historia, sino de su historia” (Fernández Mallo “Carrión”). Carrión nos ofrece un narrador que parece ser el autor ficcionalizado cuya narrativa parece coincidir con la propia del Carrión de carne y hueso, flirteando con la idea de la autobiografía que analizaré más adelante.

Se establece la relación de este proyecto con el relato de viajes como género establecido como ocurría con *La brújula* al insistirse en el título que vuelve a aparecer

en la primera página, esta vez como elemento de búsqueda “crónica de viaje” y al presentarse una serie de elementos yuxtapuestos que inciden en este deseo de clarificación sobre la clasificación.

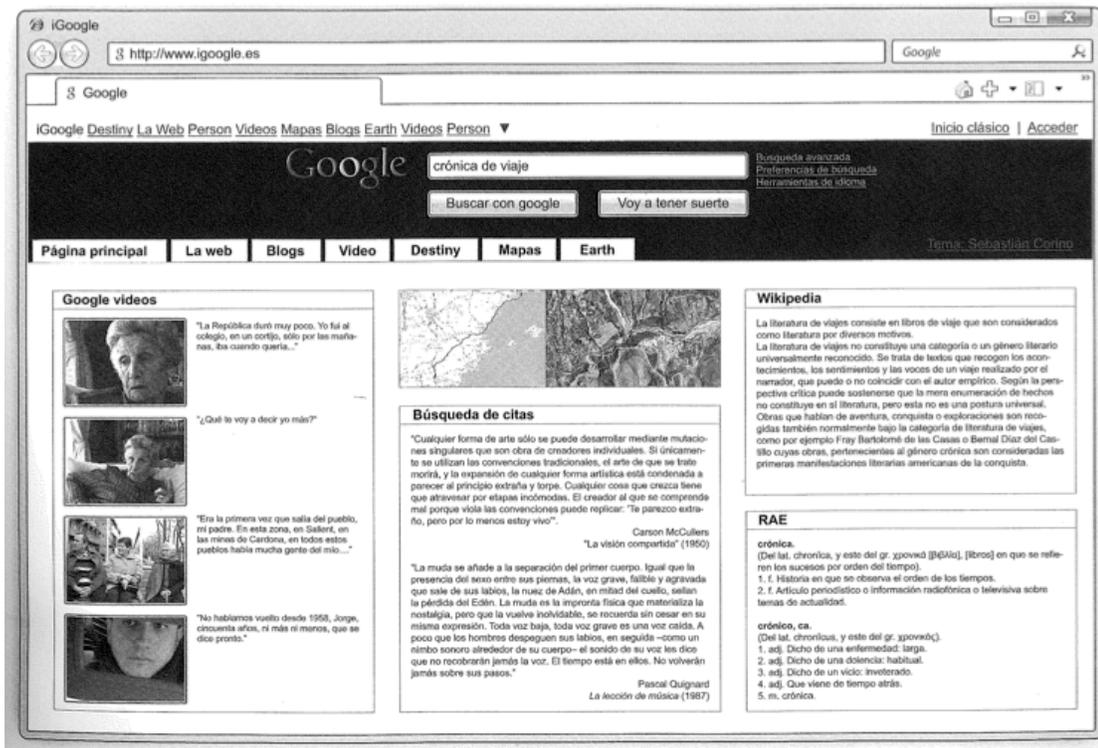


Figure 5
Remediación de Google al papel. *Crónica de viaje*. Jorge Carrión.

En esta primera página –pantalla, pantpágina– una ventana nos muestra una página manipulada de “Wikipedia” en la que se da una definición de “literatura de viajes,” inmediatamente debajo vemos una entrada de la Real Academia

Española que define "crónica" como el sustantivo al que nos estamos refiriendo frontalmente – "1. f. Historia en que se observa el orden de los tiempos. 2. f. Artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad"– pero también como el adjetivo que da carices traumáticos a la búsqueda, como algo inevitable: "1. adj. Dicho de una enfermedad: larga. 2. adj. Dicho de una dolencia: habitual. 3. adj. Dicho de un vicio: inveterado. 4. adj. Que viene de tiempo atrás. 5. m. crónica." Así, la búsqueda que Carrión se esfuerza en definir toma matices de acción irreversible e inveterada.

La búsqueda se convierte en parte esencial de su definición identitaria y la yuxtaposición de elementos es clave en la función narratológica. Como ya ocurría con el cómic y otros ejemplos gráficos que hemos visto en la obra mutante, esta opción narrativa permite al lector vislumbrar un campo de significado amplio cuyos nodos son accesibles a voluntad. La narración se convierte en plasmación física de

otra forma de leer –leer pantallas– “remediada” al extremo.⁶⁶

La remediación de *Circular 07. Las afueras* de Mora buscaba llamar la atención ante la invisibilidad de ciertos marcos digitales que se habían vuelto invisibles en nuestro uso diario de diferentes medios tecnológicos. Aquí, la remediación se convierte en elemento intrínseco a la forma de contar y de leer, que, pertinentemente, se sirve de estas estructuras para dar sentido a la yuxtaposición total. Un método de lectura al que está habituado el ciudadano de la era de la información, acostumbrado a procesar información proyectada en pantallas. El *récit de voyage* ya no teme a la influencia de la pantalla como sugería Adams, sino que la incluye como elemento estructural intrínseco a la forma de narrar contemporánea.

[L]a clave es el papel. Para mí era muy importante que *Crónica de viaje*, mi libro en formato Google, fuera un libro impreso y en blanco y negro, para que estableciera una cierta tensión con lo digital, que es su origen ... El contexto de esos proyectos es el de la literatura impresa que incorpora, con normalidad, imágenes; el de los relatos digitales hipertextuales;

⁶⁶ El término “Remediation” de Botler y Gruisin está siendo usado aquí, como ya hice en el capítulo 1 en un sentido inverso al de sus creadores, pues ellos hablaban de inclusión de medios anteriores en medios nuevos, y yo lo utilizo para explicar como los nuevos medios se plasman en medios precedentes. Es un tipo de “remediación invertida” lo que aquí trato.

el de los debates literarios en blogs y redes sociales; el de las novelas o relatos más o menos clásicos que insisten en un motivo concreto, como una fotografía o un video, posiblemente por influencia de ciertos instantes de lo real que han sido repetidos hasta la saciedad por los canales de televisión; etc. (Carrión "Teleshakespeare")

Aparte de las secciones de texto y definiciones de la RAE o la Wikipedia, se nos ofrece también una pequeña sección de vídeos –capturas de vídeo en imágenes– que sirven como detonantes semánticos del pasado, tanto personal como nacional, *liason* que tanto interesa a este escritor.⁶⁷ Vemos cuatro imágenes superpuestas. Un primer plano y un plano medio de una anciana. Junto a ella, se recogen dos citas: "La República duró muy poco. Yo fui al colegio, en un cortijo, sólo por las mañanas, iba cuando quería" (Carrión *Crónica* 1) y "¿Qué te voy a decir yo más?" (Carrión *Crónica* 1). Debajo de ellas, dos capturas de vídeo más, un plano medio de tres personas, la misma anciana y una pareja de mediana edad y una cita que reza

⁶⁷ Laura Borrás, profesora de la Universitat de Barcelona, añade "It also allows an intergenerational dialogue between a grandmother and her grandson, a dialogue that appears even more shocking because it is confronted by two different ways of seeing the world. One represents the past, the orality of storytelling, of the illiterate, and the other is the world of the present, dominated by the Internet, new devices, apps and software and the new orality that Internet represents" (Borrás 175).

sobre la inmigración a la zona catalana. La última captura, un primer plano del autor del relato, fuera de encuadre, y una cita "No habíamos vuelto desde 1958, Jorge, cincuenta años, ni más ni menos, que se dice pronto" (Carrión *Crónica* 1). Aun con los peligros que supone asociar la identidad del autor con la voz narrativa y orquestante del relato, las semejanzas entre la vida de Jorge Carrión (autor) y la voz narrativa que aquí se presenta, vuelven a hacernos pensar en un tipo de relato de viajes que combina una narrativa pseudo-biográfica.

A través de estos materiales, y otros, como búsquedas en Google Earth de la casa familiar (rastros de la "familia Carrión en La Alpujarra"), o fotogramas de una entrevista, en vídeo, a su abuela, con la transcripción de sus estremecedoras palabras a pie de fotogramas, o el mapa de carreteras de España con la ruta Barcelona-Granada señalado y la narración de ese viaje, o el también viaje, con los padres, acompañado de fotografías, a una vieja colonia textil, con fotografías de sus barracones, viviendas, puertas y bocas de alcantarillado, o la búsqueda de sí mismo en imágenes de Google, que muestran la historia a través de signos y huellas, incluida una foto de su pene con la huella de la operación de fimosis, y todo ello, en un estilo completamente desafectado, documental, que produce un efecto de bisturí conmovedor. (Fernández Mallo "Carrión")

Esta obra, se convierte en una pieza más del puzzle que nos permite reconstruir la identidad biográfica del Carrión narrador y, aunando la información personal que hemos recolectado de otros relatos, podemos inferir que, efectivamente, los personajes retratados en estas capturas de vídeo son los familiares directos de Jorge Carrión, aquí representados como avatares representantes de la inmigración andaluza al norte de España.⁶⁸ La asociación entre las diferentes ventanas todas en la primera (pant) página del relato-objeto: la definición de "Crónica" y "literatura de viajes," la inclusión de un par de citas de Carson McCullers y Pascal Quignard acerca del desarrollo artístico —"El creador al que se comprende mal porque viola las convenciones puede replicar: 'Te parezco extraño, pero por lo menos estoy vivo'" (McCullers)— y el crecimiento adolescente —"Igual que la presencia del sexo entre sus piernas, la voz grave, falible y agravada que sale de sus labios, la nuez de Adán, en mitad del cuello, sellan la pérdida del Edén. La muda es la impronta física que

⁶⁸ "el escritor contemporáneo no sólo busca información a través de Google (y lucha por no trasladar fácilmente esa información a su novela), no sólo utiliza las herramientas de Word como mecánica de escritura, también se busca a sí mismo en Google, de modo que establece una relación nueva como sus lectores. Pasiva o activa, paranoide y constructiva, pero nueva" (Jorge Carrión en Mora *Lectoespectador* 47).

materializa la nostalgia, pero que la vuelve inolvidable, se recuerda sin cesar en su misma expresión" (Quignard)—, las capturas de los vídeos y un par de mapas que recogen la representación física de la costa levantina y sobre ella marcado el trayecto entre Granada y Mataró, así como una región montañosa que parece ser la Alpujarra granadina, crean un campo semántico sobre la página que nos permite reconocer el tipo particular de búsqueda que Carrión se propone. Sin salir del entorno virtual que nos presenta remediado al papel, utiliza un diseño manipulado que copia las estructuras narratológicas de la Web, para presentarnos un particular tipo de *récit de voyage*. La voz del narrador se pierde, el "yo" no aparece como signo gramatical por ninguna parte, pero su presencia queda marcada en la orquestación cuidadosa tras la reorganización y selección de elementos significantes dentro de la página. La identidad aquí se separa de la voz gramatical "yo," invisible, pero el referente real tras el símbolo es un fantasma que se vislumbra en la organización general. Algo semejante a la comprensión del narrador de una novela como la interfaz de un programa de software.

La proximidad de la idea de la interfaz (como sistema operativo que media o intermedia entre el hombre y la máquina) y el narrador (omnisciente, omnisciente limitado, falible, homodiegético, heterodiegético, etc.) de una novela o un cuento. El símil es hacedero por cuanto las novelas son máquinas de narrar ... y el narradores es quien media entre el lector y el libro, el que nos abre las puertas de la historia. (Mora *Lectoespectador* 64)

La interfaz como narrador invisible, actuaría del mismo modo que la estructura subyacente encargada de la mediación tecnológica que nos rodea y hacia la que es necesario volver nuestra mirada. Reconocer la existencia de esas estructuras es importante a la hora de asentar el poder organizativo de éstas en la sistematización de la información a la que tenemos acceso. Google se convierte en una forma, por tanto, de acceso la información, pero no es el conocimiento *per se*. Las estructuras invisibles de la red organizan el conocimiento actual, median entre la ontología y la epistemología presente y, del mismo modo que el DJ aparece detrás de cada orquestación musical, el fantasma de Carrión actúa como esta interfaz-narrativa en el caso de *Crónica de viaje*.⁶⁹

⁶⁹ El "yo," sin embargo, será retomado en *Australia. Un viaje* y en fragmentos de *GR-83* a los que dedicaré una sección aparte, pues servirá para estrechar los lazos entre el género de viajes y la posibilidad de hablar de autobiografía que parece ser inevitable en estas obras que estoy tratando.

La selección y reorganización de las diversas partes tomadas de fuentes externas es parte de lo que Goldsmith y Dworkin proponían como marca de estilo de la nueva poética conceptualista. Es a partir de estos materiales conseguidos gracias a la Web que Carrión se encarga de formar un relato innegablemente personal y único tanto al autor como a su ficcionalización. Este método de producción coincide con los postulados de la postproducción que ya avancé en el capítulo anterior sobre la reutilización de materiales en la obra de Fernández Mallo y que hace hincapié en la necesidad de colaboración entre este grupo de artistas. “Google Earth, por ejemplo, se puede observar como un relato espacial colectivo, como una obra de arte en movimiento de autoría global” (Carrión *Viaje* 169). Bourriaud, en *Postproduction* (2005), habla de este movimiento artístico que se basa en la manipulación de productos como creación.

Postproduction is a technical term from the audiovisual vocabulary used in television, film, and video. It refers to the set of processes applied to recorded material: montage, the inclusion of other visual or audio sources, subtitling, voice-overs, and special effects. As a set of activities linked to the service industry and recycling, postproduction belongs to the tertiary sector, as opposed to the industrial or agricultural sector, i.e., the production of raw

materials. Since the early nineties, an ever increasing number of artworks have been created on the basis of preexisting works; more and more artists interpret, reproduce, re-exhibit, or use works made by others or available cultural products. This art of postproduction seems to respond to the proliferating chaos of global culture in the information age, which is characterized by an increase in the supply of works and the art world's annexation of forms ignored or disdained until now. (Bourriaud 13)

Según Bourriaud el arte después de los 90 es complementario al cambio social, por lo que se implica una visión ética sobre la traducción de plataformas y medios en una época dominada por el caos y la proliferación de información y productos; la yuxtaposición de imágenes y

texto.⁷⁰ En este caso, la atención al diseño del libro que se convierte en un objeto –“new media object”– compagina elementos que crean significados dinámicos. En el caso de *Crónica de viaje*, estructurado tras el software del buscador de Google –una serie de herramientas de diseño de autoría de partes diversas y ajenas al autor–, vemos cómo la narrativa se subordina al método de búsqueda booleana de Google y como la búsqueda es una metaforización de la “búsqueda” metafísica de los orígenes andaluces del narrador.

⁷⁰ En cuanto a la colaboración entre artistas hay que decir que ha existido desde siempre pero que la comprensión del proceso cambió con la influencia romántica y el énfasis en el genio del autor como único creador por motivos, entre otros, de presiones de copyright y demás consecuencias de la generalización de la imprenta. Como José Enrique Navarro demuestra: “It would seem that the romantic reification of the author gave credence to the fallacy of the end of writing as collaborative act ... The role of the reader transcends the mere reception of a story, and even surpasses the condition of recreator, which is to say, the possibility of becoming a future narrator” (Navarro 126). Navarro continúa explicando como, según esto, el declive de la literatura como acto colaborativo debería deberse a la aparición de la escritura y la imprenta y, sin embargo, “This could not be farther from the truth, as Ricardo Senabre points out: an author “cuenta a menudo con el público antes de fijar la forma definitiva del texto” ... The Spanish scholar makes reference here to the circle of friends, family, agents, publishers, editors, and proofreaders that read and propose changes to a work before it is published ... In this way, the classical and presumptive hegemony of the singular author leads to a “multiple authorship,” a collaborative authorship of writings usually considered the work of a single author (Stillinger 22)” (Navarro 126).

En GR-83, en cambio, Carrión utiliza objetos fotografiados al estilo de un montaje einsteniano más clásico, donde la yuxtaposición de imágenes diversas crea un sentido metafórico general. Por ejemplo, en la página 7 vemos dos imágenes: la portada del libro *Sobre la historia natural de la destrucción* de W. G. Sebald y el del catálogo de la exposición *La línea de Portbou* del artista multimedia Francesc Abad, cuya obra en este catálogo es un homenaje a Walter Benjamin, rey de la yuxtaposición en obras como su *Arcades Project* que ya analicé en relación con la yuxtaposición de Vicente Luis Mora en el capítulo 1. La obra de Abad, con una fuerte y estrecha relación con la memoria y su representación, ciñe el lazo que engloba la obra de Sebald, Carrión y Abad, haciendo sobresaliente la importancia de la recopilación de la memoria libre de un discurso homogéneo y oficial. La falta de una voz narrativa que enlace y organice los fragmentos, permitiendo su acceso inmediato y global, y otorgando al lector la libertad de enfocarse libremente en cualquiera de los objetos y participar en una narrativa propia, recalca la relación entre la ética historiográfica de Carrión –rechazando una

historia fija y oficial— y su propuesta de diseño narrativo estético.

La cita a pie de página asociada al catálogo de Abad actúa como guía de comprensión ante el método estructural de la obra, método compartido por Abad. "Aquest procés que integra i complementa les diferents parts fa que el resultat global de la seva producció done com a resultat un conjunt associat que podríem definir com a assaig/textual" (Carrión GR 7). Sin especificar su procedencia o su autoría, tan sólo se distancia de la voz del narrador por su demarcación gráfica según las comillas y por estar en catalán como especificaré después. Parece ser, precisamente, la voz de Abad acerca de la obra de Benjamin, pues actúa como nota a pie de página de la portada del libro sobre la exposición de Abad en honor al autor alemán.

El libro presenta diferentes fragmentos acerca del método "collage," "montaje," o yuxtaposición que parece ser el defendido por esta obra. "'Com fem un collage amb les paraules, l'ordre sempre ve després, a posteriori, amb l'edició de la memòria i del pensament.'" La persecución de un método. Pasos a seguir: propuesta, proyecto,

documentación, conocimiento, obra: imagen y texto. En
tensión" (Carrión GR 27).⁷¹

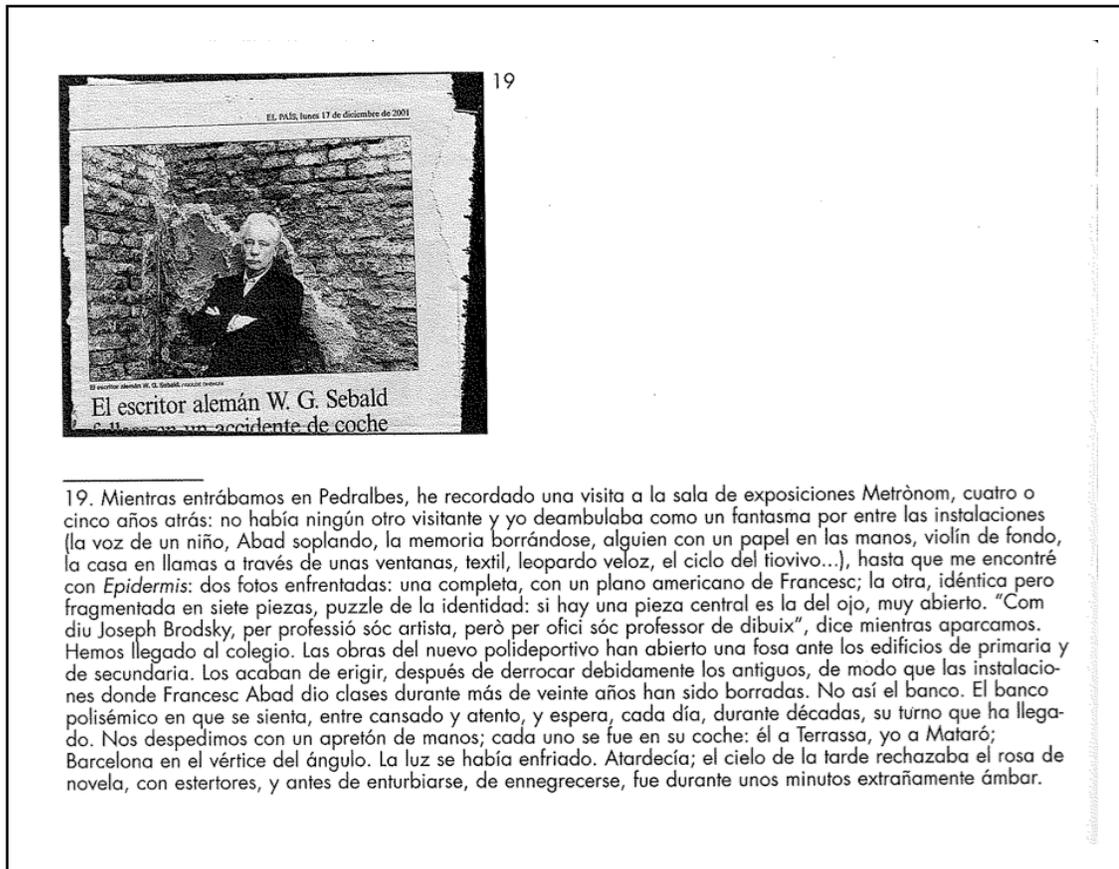


Figure 6
Página 32, yuxtaposición. GR-83. Jorge Carrión.

⁷¹ Un buen ejemplo de cómo funciona el montaje-metáfora gráfica de Carrión se ve en la página 32 del libro donde presenta una fotografía de una página del periódico español *El país* que recoge la noticia de la muerte de Sebald en un accidente de coche. Sin comentar sobre ella, la nota a pie de página que le pertenece recoge la despedida entre el autor ficcionalizado y Francesc Abad cuyas memorias han acompañado el recorrido del narrador. La pieza habla de la desaparición artística de Abad, cuya obra parece irse borrando según el paso del tiempo.

En estos casos de montaje, de yuxtaposición manipulada de imágenes, más afín al tradicional de las vanguardias, veo resurgir una interesante paradoja que es un buen reflejo de la tensión que existe en el deseo mutante de trasladar una "mente digital" al medio analógico, cuando el propio ente pensante se vislumbra a medio camino entre ambas realidades.

[H]ay una voluntad de homenaje fatalmente unida a cierta ansiedad de liberación psicológica: el deseo final es poner orden, eliminar la carga emocional mediante la reunión sistemática y fría del archivo. El medio de agrupación, el montaje ... vuelve a reproducir, como ya precisara Sergei Eisenstein hace un siglo, el milagro del nuevo orden visual: "una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador". Eso es lo que las obras de arte pangeicas, sean literarias o plásticas, tienen en común: que el lectoespectador aprecia de manera inmediata que han sido creadas a partir de lo que sus componentes (textuales, fotográficos, materiales, digitales, estructurales, simbólicos) tienen de dinámicos y fluctuantes. (Mora *Lectoespectador* 125)

En este caso concreto, Mora habla del caso de la novela de Leanne Shapton, *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Leonor Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry* (2009),

y vemos nuevamente como la yuxtaposición es clave narrativa para la comprensión dinámica del texto producto de la negociación de significado entre el lector y los materiales. Ahora bien, se trata de presentar "objetos" – secciones de texto, imágenes, lo que sea– liberados de la castración semántica de la narración tradicional para que el lector comparta una autoridad activa en la producción del significado, pero, y he aquí la tensión paradójica, manteniendo aún la presencia de una sombra invisible de control, aquel narrador-interfaz que guiará la lectura total. El deseo final, curiosa reminiscencia traumática de la organización narrativa omnisciente tradicional, es el orden. Definir ese orden, sin embargo, nos resulta todavía problemático.

La tercera parte de *GR-83*, "(La imagen de un tren nocturno penetrando en un túnel: la literatura atravesando una noche doble)," siguiendo este diseño de fotografía y pie de foto, vuelve a hacer hincapié en la fuerte relación intertextual que existe en toda la literatura de viajes, estableciendo esta obra dentro de un movimiento cíclico, como buscaba *La brújula*, ahora facilitado por el desarrollo tecnológico "Internet nos hace más textuales que nunca;

también: cíclicos" (Carrión GR 61). Además, se repite la idea de viaje literario, de interacción fundacional de la literatura en la identidad del autor que incluye sus lecturas en su formación personal, algo que será motivo principal de análisis de la última sección de este capítulo. "cada una de mis visitas a París se había correspondido con un escritor. J.C. y el Barrio Latino. W.B. en los pasajes y bulevares bretonianos. P.C. en la rue Émile Zola y el Pont Mirabeau. W.G.S en la Biblioteca Nacional y en la Gare d'Austerlitz" (Carrión GR 61).

La literatura como influencia del meta-viajero y el meta-viaje como respuesta a la evolución del género. Si en *La brújula* Carrión se refería al acto de escribir, a la metaliteratura, como aproximación al género, en GR-83 estas referencias se radicalizan y enfatizan la naturaleza digital de la práctica escritora de Carrión. "[Nombre del archivo desde 2003 hasta 2006: aseald.doc]" (Carrión GR 3); "cerrar el documento de Word que fue cuaderno que está siendo libro" (Carrión GR 85); o "Edición/ Seleccionar todo/ Formato/ Fuente/ Futura 11. Ninguna opción es buena, pero algunas son mejores. Hay que optar: posicionarse" (Carrión GR 88). Esta narración de "baring

the devices" del proceso de escritura que presta atención a detalles gráficos como son el tipo de fuente y su tamaño, comprendiendo que la imagen de la letra podrá otorgar sentido al producto-objeto final, tendrá una importancia grandísima a nivel temático en *GR-83* en cuanto a la relación entre el tipo de letra y la libertad que eso permite. Diseño, ética y estética. Al final del libro se ofrece una explicación acerca del tipo de letra usado en esta edición: "en tipos Futura 11pt ... La letra futura fue creada por Paul Renner, quien la diseñó entre los años 1924 y 1926. Renner publicó un folleto en el año 1932 titulado "Kulturbolschewismus" en el que criticó la política cultural de los nazis" (Carrión *GR 89*). Prestar atención al diseño de la página y al tipo gráfico es una característica novedosa en la literatura del periodo actual que comprende al libro como objeto precioso. Esta aclaración actúa como puente entre la ética y la estética que se manifestaba a lo largo de la obra, se establece una conexión entre el autor y la postura de Renner: una postura en contra del discurso establecido y oficial. Asimismo, se propone un tipo de letra alternativo a aquel que denunciaba la homogeneidad de

tipo durante los años formativos del autor que promulgaban un discurso único.

las pupilas comienzan a ignorar las fotografías, los documentos, las fechas, porque se difuminan los contornos de todo lo que no sea la letra sin significado, el diseño, el contorno de la letra: su tipografía. En aquellos años (ochenta) ... una tipografía nos era impuesta. La misma para todos los alumnos de todos los centros de educación secundaria de toda Madrastra, transnacional. La misma caligrafía mecánica en los millones de trabajos sobre nuestros abuelos, nuestra familia, la guerra civil y el franquismo; narrados con el mismo tipo y cuerpo de letra, con las mismas fotografías, con la misma interlínea: los límites mismos. (Carrión GR 70)

Parece imposible encontrarse dentro de esos límites impuestos y Carrión se dedica a continuar la búsqueda transgrediendo esas barreras, los límites del formato papel, de la grafía única. La transgresión física que se atenta en *GR-83* se radicaliza en la remediación de las pantallas en *Crónica de viaje*. Pero no comenzó ahí. La selección de descriptores de *Crónica de viaje* —"catalunya andalucía literatura migración"— que se proponían como respuesta a la búsqueda personal de los orígenes del narrador, son los mismos usados en un texto anterior, "Búsquedas (para un viaje futuro a Andalucía)," cuento incluido en *Mutantes. Literatura española de última*

generación (2007). Este relato corto parece haber actuado como apuntes para la obra ambiciosa que vendría después. Igualmente, podemos hablar de obra expandida y reformulada pensada como mutante, como *work in progress*. En "Búsquedas," empero, la remediación es más humilde: los elementos se proyectan respetando la estructura de una página de libro códex tradicional, —en vez del diseño apaisado y formateado de *Crónica*— y aunque contiene los mismos elementos y resultados manipulados de la simulación de búsqueda, respeta los márgenes y las convenciones de maquetación de un libro típico manteniendo la misma tipografía que el resto de textos dentro de esta compilación de cuentos y eliminando los marcos generales de ventanas, buscadores online y software. *Crónica de viaje* va un paso más allá, como hemos visto, y subyuga el cuerpo del libro material total a la reproducción en papel de una pantalla de ordenador. Cada página del "libro" se subordina a la captura de pantalla de un ordenador, reflejando la complicada red de marcos digitales en su estructura de cajas chinas: el buscador de Microsoft Explorer, la página de Google dentro de él, la búsqueda ejercida dentro de Google y las entradas dentro del buscador. La remediación

es llevada a cabo al extremo gracias a esta violación gráfica que actúa como un particular medio metafictivo de nuestra era de la información y actúa como respuesta ante la extenuación del género creando esa distancia irónica que Carrión proponía. La organización narrativa propuesta es la voz de Google que parece imponerse como aquella expresión cultural triunfante en la época de los ordenadores, tras abandonar la narrativa de la modernidad que nos vaticinaba Lev Manovich. Google se convierte en modelo organizativo

la voluntad narrativa de entender el mundo como un Todo conectado que puede verse a vista de pájaro mecánico, con el ojo de dios del Google Earth, o desde abajo, a pie de calle, transitando el recorrido con el ojo del hombre. Su literatura es una curiosa y singular mezcla de las dos cosas a la vez, un trayecto sobre el trayecto donde el recorrido personal intenta ser desubjetivizado y objetivizado mediante diversas operaciones. (Mora "Australia")

Google se entiende como heterotopía subjetiva, reflejo, a su vez, del sujeto como parte de este conglomerado de conexiones, de imágenes, de fragmentos que es compartido en la realidad que experimenta, en su práctica internáutica y su propia psique. "El gran buscador funciona en estos momentos como cerebro y corazón de la Red. Google es la fuerza electromagnética en la Red. Los

algoritmos de búsqueda en Google sobre hipervínculos se trazan y entrelazan como una metáfora genial y espectacular de las sinopsis cerebrales” (Miñana). Según Luisa Miñana, lo que ha convertido a Google en este gran buscador es precisamente la pertinencia “generalmente válida” de los resultados, así como la multiplicación de las variantes de esos resultados que podrían equivalerse a la multiplicación de caminos personalizados. Si bien en el caso de *Crónica de viaje* estos resultados hayan sido manipulados según el genio creativo y la necesidad del autor, es innegable que Google y su capacidad de búsqueda se convierte en metáfora principal del gran viaje de Carrión, origen y medio de búsqueda.

Además Google tiene el poder de poner al instante en nuestras manos multiplicidad de fuentes y materiales, que se convierten en nuevos puntos de partida ... gramática que organiza los discursos a través de herramientas como la contigüidad (de conceptos y enunciados), o las elipsis entre esos mismos enunciados: una técnica que no sólo tiene que ver con el lenguaje de la pantalla, sino también con la ordenación documental de los resultados que obtenemos en Google al aplicar nuestros (más o menos complejos) algoritmos de búsqueda. Una ordenación que al cabo recuerda a la actitud inocente (antes de que medie la jerarquización conceptual típica, heredada de la tradición filosófica heleno-cristiana occidental) en que el viajero recibe y organiza las impresiones y los conocimientos que va encontrando en el transcurso de su periplo: Google a menudo parece servirse de

nuestras empatías, de nuestra inteligencia emocional.
(Miñana)

Carrión emprende una búsqueda de su identidad personal dividida entre aquella andaluza de sus padres inmigrantes y la suya propia como primera generación nacida en Cataluña. Las entradas Web, creando una red de relaciones yuxtapuestas según esta nueva gramática booleana orquestada por la voz de Carrión que la ha organizado cuidadosamente, establece el contexto de la inmigración andaluza a Cataluña en los años 50 y 60 y su representación catalana en la Transición y el momento presente. La misma investigación se repite en "Búsquedas," GR-83, *Crónica de viaje* y en cierto modo, *Australia. Un viaje*, al recogerse aquí su viaje a Australia en busca de sus familiares que inmigraron a aquel continente. Vemos un deseo de contextualización global del autor, de fijar una identidad que parece diseminarse por todo el globo. Y éste queda reflejado en la red internauta y es registrado por Google.

Búsqueda personal, memoria colectiva y digital

El escritor emprende una investigación sobre su identidad y su pasado. Emprende un viaje virtual y se sirve de Google como medio de transporte. Y como todo todo viaje, virtual o no, comienza con una búsqueda.

Freud believed that 'if one motive for traveling is curiosity, a stronger motive is that which impels adolescent runaways.' Although it would be difficult to show that the runaways outnumber the curious wanderers, the fictional hero's call does indeed often come only after some kind of rejection. That is, he is driven from home or forced to take flight from an unbearable situation. (Adams 152)

La situación ante el desconocimiento y la falta de definición personal, la sensación de "desplazado" o "exiliado" dentro del entorno conocido se hace insostenible e impulsa al viajero Carrión a emprender una búsqueda, en este caso, separándose de la visión romántica del viajero que huye el maltrato familiar o la traición conyugal. Percy Adams distingue siete tipos de "búsquedas" dentro del género de viajes que son compartidos con la novela, relación aquí interesante porque aunque haya calificado como relato de viaje la obra de Carrión, es sin duda un tipo de relato que comparte elementos novelísticos:

búsquedas alrededor de la religión, la guerra, una utopía social o dorada, la exploración, la ganancia monetaria, una persona, o conocimiento sobre el mundo o uno mismo. "Some of these, however, are found more often in one of the literary forms than in the other; and as with real travelers, the goals of fictional protagonists vary through the centuries with historical or literary fashions" (Adams 153).

Y algunos de estos aparecen intercalados en diferentes relatos de Carrión: vemos un deseo de búsqueda de elementos físicos que contengan rastros del pasado histórico en el camino republicano del exilio en *GR-83*; acompañamos a Carrión en la rememoración del pasado personal y artístico de Francesc Abad, evolución artística que se entrelaza con el desarrollo del propio escritor, también en *GR-83*; compartimos el camino literario que Carrión emprende siguiendo el rastro de sus lecturas predilectas, que lo llevan a París y Buenos Aires tanto en *La brújula* como en *GR-83*; y somos testigo de su desarrollo adolescente y su trayectoria familiar, compartiendo la historia de la inmigración de su familia andaluza a Cataluña en "Búsquedas" y *Crónica de viaje*. Finalmente, la lectura de

Australia. Un viaje nos trasladará a las Antípodas en el último viaje de Carrión en pos de los rastros exiliados de su familia, en una búsqueda literaria cuya narración parece novelística. "The search for a person –a father or other relative, a sweetheart, someone lost– is perhaps the only quest more common to fiction than to the literature of travel, which has few accounts of missing parents or lovers separated" (Adams 157).

Australia. Un viaje (2008) recoge mes y medio de viaje por Australia que Carrión emprende para conocer a sus familiares que emigraron allí durante la llamada Operación Canguro que entre 1958 y 1963 implicó la llegada de 800 españoles a este país y que él recuenta a posteriori pero manteniendo la verosimilitud que el formato tipo diario personal le permite. La narración está basada en los apuntes que Carrión tomó durante su viaje por el continente, pero la redacción de los eventos siempre será desde un futuro tranquilo desde el que recordar, compartiendo elementos con la novela realista decimonónica a los que voy a dedicar un pequeño análisis más adelante. Sin embargo, el viaje, aunque con la excusa de buscar familiares, vuelve a responder al deseo de encontrarse a sí

mismo, respondiendo al modelo de búsqueda de información personal tradicional del *récit de voyage*. "Finally there is the quest for knowledge or wisdom, for oneself, for happiness ... plots in which the hero is a Grand Tourer or a Bildungsheld" (Adams 157). Carrión se busca a sí mismo en las huellas de sus antepasados y trata de reconstruirse utilizando las piezas de su rompecabezas. Construye su propio ser.

porque pensar en ellos era pensar en mí, porque escribir sobre mí era escribir sobre ellos, porque rastrear su itinerario vital por el este de Australia era de algún modo perseguir el mío, en un mapa que aún está por definir. Los lugares son como las personas: deben conocerse por miembros: la mirada, el cerebro, el corazón, la piel, las piernas, el alma que no existe: cada parte es diferente y sólo tras la suma te harás una composición de lugar que se acerque a la verdad espacial o humana. Mapear es mapearse. (Carrión *Australia* 267)

El viaje se compara a la escritura y ésta se convierte en récord de eventos y espacios: se crea un mapa de significado como reacción ante la inestabilidad del conocimiento que, a pesar de los avances tecnológicos, sigue siendo de escurridiza determinación.

Se queda tanto fuera de estas líneas que el adentro pierde su sentido. Porque se trata de buscar sentido. Ese ejercicio de escritura, quiero decir. Buscar sentido en los puntos de lectura, en la memoria, en la

pantalla o en la letra... Supongo que esa es la confianza última del viaje: que todo tu cuerpo sea capaz de encontrar sentidos, cuando en realidad se trata –tal vez– de generarlos. (Carrión "Bookmarks")

La búsqueda se convierte en la respuesta misma y el producto literario, el libro (objeto) se convierte en récord mnemotécnico, en la caja negra que se proponía en *GR-83*. El método no es sólo la palabra, sin embargo, son otros los medios de narrar. La imagen, el diseño, la lista... El método narrativo presente que actúa como caja negra, permite recoger el pasado y practicar un tipo nuevo de historiografía.

El momento tecnológico presente posibilita la aceptación de una memoria mecánica: híbrida entre la psicológica (biológica) y la material (mecánica/ digital). La narración, tradicionalmente ha sido un método de "fijar" la impresión memorística, ahora entendida como "external hard drive." En estos libros, el viaje se convierte en parte del proceso de grabación, es el procedimiento de acceso a la "memoria." El libro, en este caso, objeto precioso y cuidado, se convierte en memoria externa de este particular tipo de procedimiento narrativo-mnemotécnico en

oposición al olvido. El texto, que ya no es inmaterial, puede fijar una versión "material" de la historia.

Curiosamente, la fecha de publicación de *GR-83* coincide con el año de aprobación de la Ley de la Memoria Histórica de España "por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura" (B.O.E Ley 52/2007, 26 de diciembre de 2007). Y la obra presente contesta el tratamiento que a la Guerra Civil se le ha dado en España. "En esta ciudad (en este país) la tradicional ausencia de memorialismo se ha visto compensada por el exceso de estatuas. La mnesia, sinónimo de dismnesia (el prefijo "dis-" es sinónimo a su vez de "anti-" y de "mal-", negación o anomalía. Así, todo —una víctima cualquiera— acaba por encajar)" (Carrión *GR* 29). Las estatuas representan un método obsoleto e infructuoso de recuperación memorística. El acceso al pasado ha de estar mediado por la tecnología presente. La tecnología, sin embargo, aunque permite pensar desde ella, presenta también un tipo particular de censura estructural al tan sólo admitir crear dentro de los parámetros según los cuales funciona. Todavía no podemos hablar de libertad

plena, pues la tecnología se encarga de modelar el modo de comprensión del individuo hacia el pasado, que es, al fin y al cabo, un tipo de narrativa. No se trata de negar la existencia de esta narrativa, sino de adecuarla al momento contemporáneo para que sea coherente con los métodos de aprehensión y comprensión de los individuos de la era informática a la que Carrión parece pertenecer.

El problema era que no había un Linux o un Mozilla para la memoria histórica; no, no lo había, era un hecho que todos imaginábamos el pasado mediante búsquedas en el Google o descargas del Internet Explorer, que todos describíamos el pasado en documentos de Word (con su limitado número de tipografías), que todos visualizábamos lo pretérito abriendo y cerrando ventanas de Windows. Programas, licencias, software de pago, peajes. La memoria colectiva: una paradoja. (Carrión *GR 48*)

Del mismo modo que la tecnología crea un sistema de representación limitado, el sistema social en sí crea un sistema similarmente restringido. Carrión utiliza la metáfora de la lluvia –pútrida– como ese sistema invisible que lo configura todo.

Faltan programadores que vayan por libre, piratas informáticos, una red que permita pensar y recordar y crear desde afuera de la llovizna, sin pisar los charcos de músculos podridos y carroña carroñada, dijo alguno de los nuestros. Pero nuestros padres y nuestros profesores y nuestras niñas y nuestros presentadores de televisión y nuestros dibujos

animados y nuestros payasos de la tele y nuestros juguetes y nuestros biberones y nuestras papillas estaban empapados, con agua de pozo, hasta la médula, concluyó el último, y no hay sol ni sistema de drenaje que pueda secarlos. (Carrión GR 48)

El pasado ha sido secuestrado y permanece retratado de forma intacta en la historia oficial. Y es un pasado secuestrado porque se mantiene aislado del acceso público que pueda ser revisitado y alterado, "postproducido," mutado. Estamos ante una paradoja: la necesidad de grabar una memoria para evitar su olvido, y los problemas de consenso que esta grabación supone, creando, inevitablemente, un tipo de memoria "estable," homogénea. "La mirada de dios es un proyecto de ojo universal que se aguza, progresivamente, hasta que llegue el día en que cualquiera podrá seguir a cualquiera, en que no habrá espacio sin techar que no sea público, siempre. La mirada de dios es falsamente objetiva y falsamente democrática: su pupila pixelada nos consensúa" (Carrión GR 11). La mirada pixelada, la memoria grabada digitalmente es homogénea, vuelve todo número y consenso, y nos recuerda a esa imagen del desierto como resultado de la globalización en la que Fernández Mallo situaba a sus personajes aislados según los

límites de los parámetros tecnológicos. Y a pesar de ello, parece ser preferible a la memoria historiográfica oficial. La memoria grabada permanece, empero, en contra a la memoria no digitalizada en peligro de desaparición y el consecuente olvido —“imágenes de archivo no digitalizadas, apenas sobrevivientes en algunos cerebros humanos en vías de extinción” (Carrión GR 11). Carrión decide confiar en la mediación tecnológica: desconfiar de la memoria propia y depender de la máquina como prolongación mnemotécnica del cuerpo (al estilo de las propuestas del posthumanismo de la posmodernidad), lo cual es paradójico porque la memoria digital, como ya ha quedado establecido, es material pero inestable, está en flujo y mutación constante por lo que la memoria puede revisitarse y alterarse. Pero es material, al fin y al cabo, y existe. El uso que se haga de ella, de esta tecnología material, depende del individuo. “Al proyecto de una mirada falsa de un falso dios le opongo ésta: la mirada de una cámara digital que me ayudará (me ayuda) en su registro de la voz y sus entornos. A tantos proyectos que proliferan le opongo éste: una caja negra de voces ámbar. No confío en mi memoria, aunque de ella dependa” (Carrión GR 14). La necesidad de recuperar el

pasado queda clara, el proceso será la escritura, el medio, sin embargo, dejará de ser individual y fijo como era el récord guardado en una narrativa tradicional de papel. La concepción historiográfica cambia y vemos una aceptación de diferentes versiones revisitables y colectivas como memorias válidas, en consonancia con los cambios ontológicos posmodernos de los que hablé en la introducción.

El perfeccionamiento de los almacenes de memoria artificiales ha sido paralelo a la progresiva imperfección de la memoria humana, cada vez a más corto plazo, cada vez más ligada al espacio individual y menos al tiempo colectivo ... La agonía de la memoria es real, al contrario del fin de la historia, que no es más que un discurso. Desaparece la memoria casi biológicamente: son diferentes las sinopsis que establecen los cerebros de este principio de siglo, disminuyen sus capacidades para retener, porque el modo como éstas trabajan y se estimulan, en nuestro mundo tecno-audiovisual, atenta contra la duración. (Carrión GR 78)

Aceptando que es este contexto tecnológico el que tras habernos permitido relegar parte de nuestra capacidad cerebral a la máquina –suponiendo en cierto modo un cambio en el sujeto, aún sin poder hablar de nativos digitales– Carrión recurre a un método anterior y antiguo, a la escritura como archivo, pero aceptando que los únicos

archivos válidos hoy en día son también digitales – paradójicamente materiales. “Mi memoria es mala, insisto; tal vez por eso escribo” (Carrión GR 63). El individuo de la era informática acepta esta mediación digital que parece existir en todo el ámbito existencial. Vemos una mediación mecánica en zonas tan íntimas como la memoria del sujeto, y a la par, vemos una humanización de la tecnología. Críticos como Mora o Luisa Miñana comparaban a Google con un gran cerebro o un corazón. Carrión subjetiviza la “caja negra” que es su objeto-libro mnemotécnico. “Las cajas negras son de color naranja. El negro está en el interior, en el corazón del artefacto, donde se encuentran la placa de memoria y sus circuitos integrados. El corazón –siempre– memoria” (Carrión GR 5). Esta memoria física, que como el cerebro material guarda una memoria mental (inmaterial) producto de sinopsis electrónicas, también mapeables físicamente, es esencial a la concepción casi posthumanística que Carrión presenta: “Es un híbrido de datos mecánicos y de testimonio humano” (Carrión GR 5).

El viaje se presenta como método de conocimiento y fuente de comprensión. En cierto modo, la documentación online que Carrión lleva a cabo acerca de los lugares que

va a visitar, su visita y su posterior relato, no le conceden acceso a la historia verdadera pero le permiten recrearla "como si" pudiera asimilarla. Del vacío traumático de esta falta de pilares identitarios nace un deseo de "ubicación" que él realiza a partir de materiales diversos.

Una caja de cartón sin etiquetas ni orden. De ese material mínimo nació *Crónica de viaje*, donde he reconstruido la historia de mi abuelo en un híbrido de imagen y texto, en formato Google... Del vacío materno surgió *Australia*. A partir de esas ausencias, en fin, quizás he ido construyendo mi obsesión por el registro, la necesidad de almacenar todo lo que escribo y publico, mis álbumes de fotografías, mis *backups*, los muchos años que le he dedicado a la no ficción, mis colecciones diversas. (Carrión "Bookmarks")

El proceso de escritura parece responder a algo más allá del mero deseo de explicación historiográfica y toma tintes de literatura terapéutica, en tanto que se propone como método de aproximación a la realidad personal.

"Literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely

meet" (Caruth 3). El trauma de Carrión, no obstante, y pensando en la narrativa más historiográfica de *GR-83* o de Francesc Abad, toma carices de trauma nacional en cuanto al olvido obligado de una Guerra que el autor no vivió pero cuyo recuerdo inefable aún parece sobrevolar España. Sin haberlo experimentado directamente, el trauma del conflicto reaparece a lo largo de la escritura de estos escritores ibéricos, incapaces de comprender su pasado. "[I]n its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena" (Caruth 11). El evento no vivido se experimenta a partir del duelo real que persiste y que es tan solo accesible a partir de objetos, fotografías o lugares que sirvan como detonantes memorísticos y a los cual es posible subyugar una historia. Crear una narrativa. "Porque la muerte deja en el instante de serlo, al cabo de un segundo ya es ausencia, duelo, voluntad de venganza, juicio, fosa, herencia, putrefacción, huesos, pesadillas, fotografías, libros, viaje, cualquier cosa menos muerte. Ante las lápidas o las imágenes de los desaparecidos, como

en rebobinado, intentamos caminar hacia atrás" (Carrión GR 56). Intentamos remontar el camino que ha sido anegado por el olvido y la homogeneización de un discurso único. Carrión propone la literatura como alternativa de memoria, en este caso digital, y la creación del relato como respuesta terapéutica del mismo autor para poder enfrentarse a una realidad traumática. Así explica David Aberbach que "The struggle for mastery over grief-ridden trauma is particularly evident among survivors who use creativity to confront and bear witness to the past and to find meaning in continued life" (Aberbach 2). En el caso de la obra que nos ocupa, no se trata de un problema de pérdida entendida como la muerte de un ser querido sino de la desaparición de un origen, de una pérdida de ubicación. De un exilio emocional. En cualquier caso, "Through creativity, the artist may confront and attempt to master the trauma on his own terms" (Aberbach 3) y Carrión se siente responsable del olvido y se propone éticamente reconstruir la historia no contada, (re)crear un pasado que le permita pensarse dentro de su nación y su historia. "[C]ada anécdota y cada hijo y cada experiencia, que tú vas anotando a ráfagas que se convertirán en líneas, en relato,

con la certidumbre de que eso, que nadie ha hecho antes en tu familia, es necesario. Preguntar y registrar. Viajar y escribir: la historia no contada" (Carrión *Australia* 54).

Aun sin haber sido testigo presencial del origen del duelo –la Guerra, el exilio, la inmigración–, Carrión se compromete a contarnos una historia que nos (le) permita crear una narrativa que dé sentido a la experiencia presente y contextualice la aflicción. El mismo discurso se repite en *GR-83, Australia* y *La brújula*.

Ésa es la característica más interesante y terrible del presente: su capacidad desconcertante para convocar el pasado. Quizás escribimos para eso: para que el acto de escribir sea la dilatación del presente, a la caza de la iluminación de lo pretérito. O dicho de manera menos solemne: para entender lo que vivimos absurdamente. Para ordenarnos. Desgraciadamente, a posteriori. Más tarde, siempre. (Carrión *Brújula* 87)

Cuando el narrador y el autor coinciden:

Del *récit de voyage* a la autobiografía

La necesidad de reconstruir, de unir los puntos en la red para crear una narrativa propia, aunque alternativa a cada lectura, que se considere válida se convierte en un compromiso ético del autor contemporáneo en la obra de

Carrión. El autor toma el papel del narrador comprometido que ha de cumplir con la labor informativa. "He tenido que releer cien veces los apuntes... para comenzar a entender ese viaje —este viaje— que fue, que ha sido, que está siendo escritura, desde el momento en que asumí mi papel de usurpador de unas historias que si no las cuento yo, posiblemente no lo hará nadie" (Carrión *Australia* 267).

Carrión se convierte en dueño de la narración y su misión narrativa es comparable a la utilizada en el Realismo decimonónico en cuanto a la confianza que se ponía entonces en la verosimilitud de la novela. Un ansia por la verosimilitud que podemos rastrear incluso antes.

As early as 1610 an anonymous author of a love story attacked "affected diction" because it "destroys belief"; George Mackenzie (1660) discoursed at length on four kinds of style before commenting on his own; Robert Boyle (1682) defended his dialogue as being derived from the historians; Perdou de Soubigny wrote an apologia (1671) for French rather than classical names; while Mrs. Manley begged for "sweet" sounding rather than "barbarous" names, and almost every bourgeois first-person narrator in an age of such narrators defended or extolled a simple, homely way of writing, that is, *the voice of "plain truth."* (Adams 18. La cursiva es mía)

Extraño anhelo de verdad en una época en la que parece asumida la imposibilidad —e irrelevancia— de acceder a

ella. No obstante, Carrión lleva a cabo un proceso de reformulación interesante en *Australia. Un viaje*. Sin detenernos por el momento en el "desdoblamiento" gramatical que Carrión lleva a cabo en este proceso, algo que analizaré en su debido momento, observemos un ejemplo de este deseo de verismo. Carrión nos relata un viaje en autobús hacia el norte de Australia. Primero vemos cómo el narrador parafrasea los eventos resumiendo y organizando la información que él, como narrador experto, está más habilitado para contar que el anciano con el que tendrá la conversación originalmente. Resume y traduce: "Sorprendido, le das conversación, aunque te pierdes la mitad de lo que dice por su acento cerradísimo. Comienza con una disquisición sobre los once primeros colonos libres que llegaron después de los convictos" (Carrión *Australia* 233). Después, reproduce un diálogo en modo activo, sin mediación del narrador, pero su espectro sigue controlando un diálogo que se nos presenta traducido del supuestamente "original" en inglés. Además, tenemos que recordar, que *Australia*, según confesión del narrador, se compuso después del viaje, por lo que no sólo estamos presentando un ejercicio de traducción, sino de memoria. "—Sólo he salido de aquí

durante la guerra. Estaba en un jodido buque, nunca desembarcamos para combatir, porque nuestra función era el aprovisionamiento de la munición. Pero nos cayeron bombas cerca, ya lo creo que sí, y cada jodida bomba que caía me ponía el culo así de estrecho" (Carrión *Australia* 30). La expresión presenta giros que imitan el lenguaje que estaríamos dispuestos a oír en boca de un veterano de guerra, esquema que para el lector español vendría de la televisión, y la interpretación de Carrión cumple con ese esquema mental y variaciones lingüísticas asociadas –*jodido buque, jodida bomba*: traducción directa del inglés que no se diría en español, pero que se escucha en las traducciones televisivas– respetando así las leyes de la "verosimilitud." Si bien en otros instantes mantiene ciertas palabras en inglés para dar ya sea color o verismo a la historia, en este caso Carrión se comporta como un narrador guía tradicional.

En otro momento, retomando la historia de Rosendo Salvado, arzobispo de Nueva Norcia, escribe: "y anotas tú lo que mucho tiempo después copiaras aquí actualizando la ortografía (apropiándote de ese modo de sus palabras, un siglo y medio después)" (Carrión *Australia* 220). La

verosimilitud parece ir aparejada con un estilo simple y "actualizado" y este es el estilo canónico del *récit de voyage*.

There were many reasons why after 1500 so many travelers and their publishers claimed a simple language. One is that unadorned, clumsy, hurried prose –untampered with– was offered as evidence of truthfulness. Another is that some travelers either lacked the education to be ornate or, more often the case, while on their journeys lacked the time to do little more than record facts periodically. (Adams 248)

No obstante, Adams continúa, con la evolución de la novela y su intromisión en el género de viajes, los viajeros contaban con multitud de modelos en los que inspirarse "not only to publish their accounts but to write them well and attractively. And the variety of their style is great, perhaps, as with other prose writers, because of differences in their background, their personality, their audience, or the territories they traveled in" (Adams 256). En el caso de Carrión, su experiencia personal y lectora y su personalidad hacen que su prosa, aunque a veces caiga en la paradoja de apropiarse del discurso ajeno y "recontarlo" se adapte al movimiento mutante y se enriquezca con elementos de hibridez de las nuevas tecnologías, incluyendo

en la prosa elementos digitales o el uso de métodos narrativos no alfabéticos que se alejen del “estilo simple.”

Este pacto con el lector que parece establecerse tras el deseo de verismo, empero, lleva al autor a narrar a través de un narrador en primera (o segunda) persona en los casos de relato que contengan una voz estructural como serían *Australia. Un viaje* o *La brújula* pues la voz narrativa en *GR-83, Crónica de viaje* y “Búsquedas” es algo que he tratado aparte. Con la narrativa en primera persona volvemos a cumplir con el deseo de cumplir con el género. “Nevertheless, while there is no typical travel account any more than there is a typical novel, for many readers the first-person journal or letter, that pristine document, is still the archetypical form for the *récit de voyage*” (Adams 164). La narración en primera (y ya veremos cómo en segunda persona) crea un pacto de verosimilitud en la intimidad que permite, al mostrar aspectos de “lo humano.” “Wisdom in the contemporary novel is more likely to be retrospective, intimate-sounding. The vulnerable, self-doubting voice is more appealing and seems to be more trustworthy. Readers crave the display –the intrusion– of personality; that is,

of weakness. Objectivity is suspect; it's thought to be bogus or cold" (Sontag 16). Así mismo, la primera persona que vemos muchas veces surge, precisamente, a partir de estos elementos metaliterarios que defendía Carrión como actos "autoconscientes" esenciales de su propuesta de evolución del género: el narrador nos cuenta desde un email, una entrada de un diario... actos de escritura que se asocian con la recolección de un evento pasado, con la memoria.

While a narration conducted in the third person can create the illusion of a story happening now, freshly told, a first person narrator's story is inevitably one from the past. Telling is retelling. And where there is self-conscious retelling, witnessing, there is always the possibility —no, the likelihood— of error. A first-person novel with anything to mourn on its mind will be a fest of reflection on what makes that backward look so error-prone: the fallibility of memory, the impenetrability of the human heart, the obscuring distance between past and present. (Sontag 17)

Susan Sontag encuentra, nuevamente, la verosimilitud en la asociación del lo humano con el error. Los humanos erran —afirmación interesante en comparación con la suposición general, aunque no necesariamente cierta, de que la máquina no se equivoca— y aquí radica lo atractivo de la narrativa, la identificación lectora con la voz narrativa.

No obstante, "la literatura debe perseguir la verdad. Una verdad. La suya" (Carrión *Brújula* 97), aunque "sin artificio literario no se puede descubrir el secreto de una persona" (Carrión *Brújula* 109). El artificio literario, la manipulación, es necesaria para conseguir la dichosa sensación de verismo. El autor, que en este caso se sirve de la literatura como aproximación a la verdad, decide ficcionalizarse y emprender la búsqueda de su historia. "Y no hay mejor historia que una biografía" (Carrión *Brújula* 108).

Efectivamente, todo tipo de ficción se ha nutrido de la vida de sus autores, pues cada detalle de cualquier obra ha de ser respuesta de un deseo, observación, preocupación o pregunta que se haya hecho el autor antes de construir una narrativa que no ha de ser, por esto mismo, autobiográfica en lo más mínimo. Sin embargo, "Many first-person narrators are endowed with enough traits to make a pleasantly self-regarding resemblance to their authors. Others are there-but-for-the-grace-of-God creations, what the author believes (or hopes) he or she has escaped being" (Sontag 26).

En el caso del *récit de voyage*, vemos una tradición que une el género autobiográfico con el mismo. "Batten ... not only argues that "the recognized generic objectives of travel literature" required its practitioners to avoid extensive autobiography but also demonstrates that by the end of the century (the 18th) sentimentality and landscape description, as well as more subjectivity, were important elements of the form" (Adams 162). Percy Adams nos recuerda que Georges May defendía que la autobiografía comenzó en el siglo dieciocho debido a la secularización de la sociedad, la extensión del razonamiento inductivo, la nueva noción de que la verdad es subjetiva y el consiguiente deseo de combatir el racionalismo. En segundo lugar, Lawrence Formo sugería que la ficción larga es una evolución del género de memorias auténticas (La Roche-foucauld) a las pseudo-memorias (Courtilz) hasta llegar a las memorias novelísticas (Lesage). Y finalmente "travel writing, it is often claimed by students of belles-lettres, is not itself a branch of literature but a form of memoir writing or autobiography" (Adams 165).

Autobiografía o no, ¿qué ocurre cuando el "yo" y el autor comparten el mismo nombre y circunstancias vitales

como parece ser el caso de Jorge Carrión? Nuestro escritor busca crear una narrativa propia pero manteniendo el "equilibrio entre la ficción y el testimonio" (Carrión GR 19). Y este equilibrio se consigue gracias al "secreto" compartido en muchos de estas narrativas. "Actually, secretiveness –which might be called reticence, or discretion, or withholding –is essential to keeping these anomalous works of fiction from tipping over autobiography or memoir. You can use your life, but only a little, and at an oblique angle" (Sontag 26). Carrión nos cuenta sus viajes y aunque parece revelar muchos aspectos de su vida íntima, no podemos caer en la ilusión de la autobiografía. El deseo de problematizar ese "yo" conduce al escritor – gran admirador de Juan Goytisolo– a alternar, en el caso de *Australia* la primera y la segunda persona, como una forma de desdoblamiento que permita un distanciamiento con la narrativa, una especie de suspensión de la identidad del autor que se encuentra desubicado, fuera de contexto.

Gran parte del libro está escrito en segunda persona. El yo entre paréntesis, circulando por el carril contrario, por el zurdo, llevando un diario de viaje en yo que era otro: tú. Como aquellas personas que convertí en personajes: Michael, que debe de seguir soñando con cocodrilos de mar en las Kimberley Mountains; Stephanie, que probablemente haya muerto;

Antonio, que murió; el amor romántico entre la hermana Escolí y el hermano Sanz —que probablemente descansen en paz. (Carrión "Australia Again")

Si bien se propone encontrar la verdad tras su descontextualización personal, el fracaso de la autobiografía es una forma de seguir alimentando esa verdad traumática inalcanzable. "To edit your life is to save it, for fiction, for yourself. Being identified with your life as others see it may mean that you come eventually to see it that way, too. This can only be a hindrance to memory (and, presumably, to invention)" (Sontag 27). Carrión "edita" su narrativa alejándola de la autobiografía aunque mantenga su identidad y la búsqueda de sus orígenes como foco, creando una narrativa en constante tensión. El obstáculo que esta "edición" presupone para el acceso a la memoria parecía salvarse gracias a la documentación que Google posibilitaba gracias a la pertinencia de sus resultados de búsqueda como sugería Luisa Miñana. Y sin embargo, sabemos que las entradas que Carrión nos ofrece dentro de sus relatos no son más que émulos de facsímil, simulacro de búsqueda. Las posibilidades ejercidas aquí por las cuales Carrión es capaz de presentarnos información

como si fuese una impresión de la Web, nos hace replantearnos nuevamente la autoría y la veracidad tras cualquier tipo de búsqueda y material encontrado en una red que no discrimina en cuanto a autores. ¿Cómo podemos confiar en la autoría de cualquier tipo de información? y más allá ¿cómo asegurarnos de la veracidad de la información ahí dada? Y si no podemos confiar de la Web, ¿Cómo vamos a confiar en un autor que se sirve de ella como método de aproximación a la verdad?

Parece ser que las teorías posmodernas sobre la importancia de considerar un texto como objeto independiente a su autor, por un lado, y la falta de importancia de la verdad única entendida siempre como relativa, por otro, encuentran su praxis perfecta en la práctica online. Este tipo de campo indeciso parece ser el ideal para ejemplificar la problemática identitaria y personal que busca, inútilmente, definición y verdad. "La identidad es líquida" (Carrión "Búsquedas" 272), no es necesario confiar ni en el autor, ni en la narración, ni en el método porque somos herederos de la relatividad del conocimiento posmoderno, radicalizado, como he demostrado, en la Red. Experimentamos un cambio en la jerarquía de las

fuentes de conocimiento que queda ejemplificado en la aproximación a la "verdad" de Carrión. Primero recurre a la Red y se documenta según su virtualidad e inestabilidad de la verdad. Después viaja: pasa a la comprobación empírica. "Antes del viaje que algún día haré, para vivir en La Alpujarra y para descubrir quién fue en verdad José "Pepe" Carrión, el Rojillo, tengo que navegar todavía por la red, y por los libros, y por mi memoria, para encontrar una respuesta" (Carrión "Búsquedas" 272). La documentación física, la memoria digital de la Red y la lectura como métodos de conocimiento válido. Todos son discursos, como proponía quizás la postpoética y su presupuesto de que el discurso científico y el poético eran equiparables.

Y todos son métodos para dar respuesta al ímpetu primigenio de la búsqueda: la identidad personal del autor que aparece aquí puesta en jaque. "¿Qué es ser catalán? ¿En qué momento uno deja de ser andaluz y empieza a ser catalán? ¿Es posible serlo? ¿Tiene sentido ser eso u otra cosa parecida? ¿Lo tiene? ¿Alguien me puede decir si realmente lo tiene?" (Carrión "Búsquedas" 272). La ansiedad sobre su definición gentilicia es una constante en estos relatos de viaje. Tanto en "Búsquedas" como en *Crónica de*

viaje se considera una identidad a medio camino entre las dos, o mezcla de las dos, cuya ambigüedad toma tintes peyorativos. En uno de los fragmentos yuxtapuestos como búsquedas online –repetido en ambos relatos– se define la palabra “charnego” según el Gran Diccionari de la Llengua Catalana. En la definición que viene a significar “hijo de una persona catalana y otra no catalana” se subraya la acepción de “tipo de perro mestizo” que crea un tipo de referencia intertextual dentro del cuento, relacionando las diferentes entradas. En una de las entradas de corte más personal se lee “Me definen desde dentro y desde afuera: en Catalán (dentroafuera) soy perro e hijo de perros –errantes –, adaptado lingüísticamente, pero perro” (Carrión “Búsquedas” 268).

La negociación entre ambas identidades tiene un origen fuertemente ligado al lenguaje que en la obra de Carrión entrelaza el catalán y el castellano. En *GR-83*, por ejemplo, la voz del narrador se distingue de la de Abad por contrarrestar el español suyo al catalán del artista, aunque sepamos que entre ellos las conversaciones recogidas (y así se muestran en el relato) ocurrieron en catalán. La crisis del autor radica en la nominalización. “Un poco

después me di cuenta de que en mi DNI figuraba Jorge, pero que en clase siempre me habían llamado Jordi, sin mi permiso" (Carrión "Búsquedas" 271). Carrión decide usar el castellano como lengua narrativa propia en estos relatos de viaje, aunque la capacidad bilingüe le sirve para comunicarse dentro de diferentes contextos y actúa como puente entre culturas. "[M]i bilingüismo: el español/castellano que yo hablo, que yo escribo, no es imperativo, porque vincula y puentea y traduce" (Carrión GR 15).

A veces elige la traducción, el parafraseo propio que él nos presenta traducido a su propia voz (ya sea originalmente en otro idioma, o sólo en otro idealecto) o prefiere dejar el otro idioma como brecha en la escritura. Esta brecha existe incluso, y precisamente cuando la traducción se utiliza junto con el multilingüismo. "Translation is about differentness. A way of coping with, and ameliorating, and yes, denying difference— even if ... it is also a way of asserting differentness" (Sontag 339). La lengua se presenta como negociación con la identidad, pero fuertemente relacionada con la única aceptable en esta acepción del trauma identitario de Carrión, pues conlleva algo más que la posibilidad de hablarla: la necesidad de

adaptarse lingüísticamente. “[P]orque en la memoria colectiva no se borra que mis genes vienen de afuera y en tu acento no se borra la lacra (esa jota que pronuncias como la elle, la vocal neutra que se resiste, els pronoms febles a veces mal utilizados, ese pronombre que no conoces)” (Carrión “Búsquedas” 268).

El autor explica que la presencia de otras lenguas “deviene una herramienta retórica de contraste, de cambio de ritmo brutal, de síntesis incluso ... el collage lingüístico es además una técnica de realismo: los discursos de los personajes y las citas fotográficas (recortes de prensa, imágenes, postales) remiten a la movilidad idiomática del discurso en movimiento” (Carrión *Viaje* 43). La presencia del catalán, empero, en la obra de Carrión no actúa únicamente como elemento “documental” sobre la movilidad del discurso y el viaje, pues la contraposición de su voz como narrador en español se distancia de sus conversaciones como personaje, actuando nuevamente como desdoblamiento lingüístico que permite cierto distanciamiento con la historia narrada, a pesar de originarse, precisamente, en el deseo de comprensión dentro de este mundo homogéneo y consensuado de la globalización.

Si bien Carrión opta por la narración en español, España se rechaza como patria. Carrión utiliza el término "Madrastra" para referirse a España en diferentes relatos. En vez de presentarnos el topónimo establecido, lo sustituye por ese de cualidades semánticas cargadas para establecer, desde el primer momento, su sentimiento de apátrida.

No hay patrias. El espacio geográfico que otros llaman así deviene madrastra por una razón que aparece en los cuentos: ser mezquino que no cuida de los hijos que al cabo no parió, que les obliga a comer migajas en la cocina, que provoca con sus injusticias la urgencia de la huida. La realidad no es un cuento; pero los cuentos metaforizan emigraciones reales. (Carrión *Australia* 233).

La sensación de desplazado deviene amarga ahora, el exilio en el que Carrión se embarca es voluntario y debemos pensar en aquel ímpetu hacia el viaje que proponíamos al principio como impulso tradicional para el *récit de voyage* clásico, como "flight from an unbearable situation." En *Australia*, abandonando la relación entre nacimiento en un lugar y pertenencia al mismo –rechazo que viene a ser una constante en la época de la "identidad líquida" y la literatura "glocal"– se propone otra posibilidad individual, la creación de una patria personal: "constato

que el paisaje de la infancia y de la adolescencia, el de la educación sentimental, son la *matria* única, un mundo que te persigue y que nunca podrás mudar por el que te ha acogido" (Carrión *Australia* 240). En una época donde la movilidad es esencial, esta posibilidad de patria a-geográfica es portátil, la infancia y su recuerdo son claves para la definición personal y se pueden llevar y colocar donde uno quiera. "En ese sentido no existen los apátridas, a menos que no se haya vivido niñez o que los avatares políticos te hayan robado los documentos que abren o cierran fronteras" (Carrión *Australia* 243). La necesidad de recordar el pasado toma aquí tintes personales pues la posibilidad de acceder a esa esencia formativa se convierte en la cualidad de pensarse a uno mismo.

En el caso de los escritores mutantes, vemos que la "infancia," aquella instancia formada por elementos compartidos por los nacidos en los años 70, es aquello que, según Jorge Carrión, retiene la esencia, que con sus matices personales constata la identidad en un sentido amplio. La "educación sentimental" que forma la "matria" se compone, además de las experiencias adolescentes propias, de las lecturas que al principio de este capítulo proponía

como influencias, no sólo estilísticas, sino de formación identitaria. *La brújula* propone la literatura como patria única y verdadera.

La nacionalidad que figura en mi pasaporte es la española; mis padres son andaluces, nací en Cataluña; cuando era aún un niño mis países entraron en la Unión Europea y en la OTAN; *desde la adolescencia intuyo que mi patria o patria (o lo que sea) es la literatura*; todo lo que considero aceptable de lo que he escrito hasta ahora lo he escrito en suelo iberoamericano. Ha llegado la hora de ser coherentes con la convicción de que ha caducado la división nacional de la literatura. (Carrión *Brújula* 11-12. La cursiva es mía)

España, "el país que no siento mío" (Carrión *Australia* 256), se refleja a través de la experiencia personal y la práctica lectora, sin necesidad de aferrarse a la península geográfica. La concepción nacional cambia y con ella la identidad del narrador (autor): "Y me he convencido de que, al menos en mi caso, el viaje es el único vehículo para entender esa realidad y que la escritura y la lectura son formas válidas para entender ese peso y hacer algo, minúsculo, al respecto" (Carrión *Brújula* 15). Viaje cuyo relato está mediado por la tecnología y cuya "realidad" es precisamente accesible por ser tan mutable como el medio y la expresión narrativa elegidas para reflejarla.

Efectivamente, el *récit de voyage* comprendido dentro de esta situación tecnológica se convierte en una aproximación válida al mundo que rodea al escritor y se propone como un género nuevo de meta-viaje "remediado" digitalmente. A comienzos del capítulo me preguntaba si esta práctica literaria podría dar respuesta a la sensación de "desplazamiento" que acusaba el escritor y que parecía compartirse con aquella sensación de desubicación personal-nacional que se vislumbraba en la obra de otros escritores mutantes como Fernández Mallo. Habiendo concluido que la patria, o patria, o lo que sea, no depende de su ubicación física sino de una forma de sentir la experiencia estrechamente ligada con la formación literaria, me parece posible afirmar que la utilización de herramientas digitales aplicadas al relato de viaje crean una tensión entre lo digital y el papel que es extrapolable a la tensión entre el contexto propio y el individuo en la altermodernidad. Y si aceptamos que el proceso de búsqueda online y la representación de resultados de búsqueda como una lista de fragmentos yuxtapuesta, siendo esto un tipo de narrativa de base de datos, quizás, podemos concluir como lo hacía Percy Adams hace ya treinta años que "By no means,

then, have the novel and the *récits de voyage* ceased to evolve, or to evolve together; for the journey motif –real or fictional– is still the most significant, whether geographical, spiritual psychological, or intellectual” (Adams 284). El viaje y la búsqueda, ya sea geográfico o metafísico, impulsan el avance literario y personal que, al fin y al cabo, en su reflejo literario, trata de ser coherente con su contexto y sus formas dadas. Las formas de viajar, leer y pensar (el mundo y a uno mismo) han cambiado, y la narrativa tecnológicamente (re)mediada de Carrión es un ejemplo perfecto de la apuesta contemporánea para reflejar ese cambio.⁷²

⁷² Este proyecto ha sido escrito en “Courier,” tamaño 12, una tipografía con remates monoespaciada creada por Howard “Bud” Kettler en 1955 para una nueva serie de máquinas de escribir electrónicas de IBM. La compañía nunca llegó a registrar los derechos de producción, lo que facilitó que se convirtiera en una fuente estándar en la industria mecanográfica y su posterior extensión al mundo virtual. Courier, tipografía mensajera, es un ejemplo de remediación digital: se pensó para máquinas de escribir electrónicas que imitaran la imprenta de una máquina mecánica y se ha extendido a la Web convirtiéndose en tipografía estándar para la programación de códigos fuente, listados de programación o entradas de usuario. De lo mecánico a lo eléctrico, y de lo eléctrico a lo digital que imita lo mecánico: evolución de la remediación en la altermodernidad.

Conclusión

De la GenX a la GenM(utante)

Christine Henseler en su libro *Spanish Fiction in the Digital Age: Generation X Remixed*, la única obra publicada en los Estados Unidos que recoge la aparición de los escritores que estoy tratando aquí, comprende el movimiento "mutante" como una evolución directa de la Generación X clásica. Como ya dije en la introducción a mi estudio, ella propone que los mutantes son, a fin de cuentas, una nueva oleada de "GenXers."

Henseler define la Generación X española como un grupo de escritores nacidos entre 1962 y 1977 que empezaron a publicar a mediados de los años 90 entre los que se encuentran nombres como José Ángel Mañas, Ray Loriga, Benjamín Prado, Lucía Etxebarria y Gabriela Bustelo. La académica norteamericana comprende que las novelas de este grupo apuntaban a una serie de transformaciones sociales y culturales muy relacionadas con el desarrollo de la cultura popular durante la Transición española. Estos escritores, continúa, fueron los hijos de la MTV, la telerrealidad, el VHS, el mando a distancia y el teléfono móvil, lo que les

permitted to develop a language and a perspective sophisticated enough to evaluate and consume the new media technologies. "Popular culture and media technologies served to highlight emotional states, moments in time and movements in space; they projected actions or ingested personalities; they defined worth and desire, rebellion and conformity. They intimated an ever more multimedia and fluid reality that demanded a larger set of cultural literacies" (Henseler *Spanish 2*). Henseler proposes, therefore, the existence of a critical compromise in the representation that the Generation X made of its "mediality," countering other interpretations that saw this narrative as an empty reflection of the consumer society. Sharing this spirit of "compromise," Henseler extends the label of "Gen X" to the new wave of mutant writers that I am analyzing here, understanding their narrative as a technological bifurcation of the movement.

The beginning of the twenty-first century presents a literary bifurcation point when new bits and pieces add new patterns to an established literary standard called "Generation X." The result leads to "information narratives," as Hayles would call them, which mutate previous linguistic patterns or characteristics through technological means and

techniques ... By regarding the application of new media technologies as, on one hand, a *bifurcation point* and, on another, a *mutation* of a previously existing pattern, it is possible to view the work of the *Mutantes* as born out of and mutating from Generation X. (Henseler *Spanish* 148)

El trabajo de los mutantes, por ende, se puede entender como una maduración de la perspectiva de la Gen X, y como yo he tratado de establecer, como reflejo de un cambio en la cosmovisión que se centra en la participación con las tecnologías digitales y sociales a nivel narrativo y crítico. El rechazo del término Generación X, sin embargo, por parte de los escritores mutantes, como ya se explicó, indica su deseo de alejarse de los temas típicos que asociamos a esta generación –sexo, drogas y rock an’ roll; nihilismo y negatividad– por un lado, y la búsqueda de una nueva identidad propia, por otro.

Los mutantes, como Henseler continúa, se ven como ciudadanos globales, multilingües, que viven, viajan y trabajan en el extranjero, y que aunque están bien versados en la historia de la literatura tanto española como universal, otros medios como el cine, la cultura popular, la filosofía, las ciencias, o las telecomunicaciones han influenciado temática y estilísticamente su vida personal y

profesional. La generación que Carrión reconocía como unida por una muy particular "educación sentimental," portable y fluida, es similar a lo que en la introducción yo definía como un campo semántico "pop," resemantizado gracias a una serie de condiciones sociales concretas. Este "semema" generacional se problematizaba, como ya vimos, al afirmar que es, precisamente, el haber compartido una misma "cultura popular," en vez de una experiencia vital, lo que les permitía reconocerse como grupo, a pesar de que esta misma "cultura" hubiese sido producida comercialmente y, en la mayoría de los casos, en el extranjero.

Quizás, lo que me permita, por fin, establecer el nexo entre estos individuos como colectivo es, precisamente, su relación con el medio virtual. Como ya expliqué anteriormente, los escritores mutantes han insistido repetidamente en mantener su individualidad e idiosincrasia. Sin embargo, como bien apuntaba Germán Sierra, "their nomadic wandering produced, in a non-planned manner, a networked scene that has become much larger than the sum of their books" (Sierra 34). Quizás, por eso, él consideraría legítimo describirlos como un "collective phenomenon that keeps evolving" (Sierra 34). Todos estos

escritores aseveran el beneficio de establecer y vivir dentro de una sociedad red desde la que sostenerse y comunicarse, y esto está demostrado en parte por su presencia en la blogsfera. El uso que hacen de esta nueva comprensión del mundo como "network" les habría permitido cambiar patrones literarios, tanto narrativos como de reconocimiento identitario, y más allá de esto, variaciones operacionales a la hora de establecerse dentro del panorama literario, algo que analizaré más adelante.

A nivel narrativo, este "reconocimiento" del poder de los medios les permitió subvertir sus estrategias y convertirlas en algo productivo:

[T]he self-conscious awareness of GenX'ers' position in the margins made the generation all the more conscious of the role of media technologies in selling out people's souls to homogeneous myths and stereotypes. As the first generation to have fully grown up with television and advertising, GenX'ers were able to recognize their manipulating forces. To construct personal identities in a society determined by constructs, they either adopted a language radically opposed and outside of this inartistic apparatus or they appropriated and manipulated commercial meaning-making machines for their own purposes. Generation X'ers did both. (Henseler *Spanish* 43)

El compromiso ético generacional de los mutantes estaría vinculado con esta idea de "progreso" dentro de los

medios tecnológicos, medios que se esfuerzan por reflejar en la producción de sus objetos literarios como he analizado a lo largo de los capítulos anteriores. Más allá de los medios, Jorge Carrión comprende que existe un compromiso con la "imagen," algo que Mora ha hecho evidente con su último ensayo crítico, *El lectoespectador*.

Cada vez más superado el compromiso con un partido, queda el compromiso con una cierta idea de progreso ... Y sobre todo puede verse un compromiso con el análisis de la imagen, de las cortinas de humo, de las realidades virtuales, de los constructos socio-políticos, y de todo lo que tiene que ver con nuestra modernidad líquida, hiperreal e hiperviolenta ... no creo que a los jóvenes autores españoles les una el interés por el cine; porque eso ya era un vínculo en la Escuela de Barcelona y hasta en la Generación del 27. Les une el interés por la imagen: su análisis semiótico y político, ya sea en la pantalla cinematográfica, en la televisión, en la política o en Internet. (Carrión "Hacia")

La influencia de la *pantalla* en la estética mutante ha sido una de la principales constataciones de este estudio, y he analizado cómo se refleja en sus diferentes manifestaciones en diversas instancias de la literatura mutante. No obstante, este compromiso es nuevamente compartido por el total de la generación "altermoderna" dentro de la cual situaríamos a este "colectivo" de creadores formado dentro de las tecnologías. Jo Labanyi

propone utilizar el marco de la "trasnculturación" para pensar la producción española contemporánea "whereby foreign cultural influence is seen as an alien imposition [acculturation], has been replaced by that of transculturation, whereby the indigenous cultures respond to hegemonic imported cultural models by creating new hybrid forms that are neither local nor foreign but both" (Labanyi 397). Comparto con ella la noción de que

It is because Spain has now recognized its cultural plurality that it is no longer possible to make clear-cut distinctions between what is and what is not Spanish: both because incompatible cultural forms may be equally Spanish, and because cultural forms found in Spain are found elsewhere. The loss of distinctions resulting from a multinational economy and from the 'global village' created by world-wide access to the media goes together with the recognition of internal differences: to be Spanish is to be Spanish and international at the same time; the Manichean thinking that enabled Francoism to argue that everything that is not Spanish must be anti-Spanish no longer holds. (Labanyi 397)

Y es aquí precisamente donde colocaríamos a los mutantes, como representantes de una pluralidad global, que si bien comparten otras características generacionales como proponía Henseler y demás datos socio-culturales impepinables, así como una red semántica connotativa que les permitiría seguir pensándose españoles dentro de un

campo globo-digital mucho más amplio, lo que me permite concluir finalmente que estamos ante un “colectivo generacional” real es, precisamente, el cambio operacional del que hablaba. Por un lado, las tecnologías han influenciado la estética y esto es reflejo de un cambio en la cosmovisión de estos individuos. Esto es un dato interesante en sí que merece la atención crítica que ahora le daré, pero este cambio no es único a España, sino que pertenece a la altermodernidad en su totalidad. Los mutantes, como he demostrado, serían los baluartes españoles de este proceso mundial. Por otro, lo que sí es único a nuestros mutantes y les convierte en una generación diferente a las anteriores españolas es el cambio operativo, también consecuencia de su relación con la tecnología —en su praxis, aunque no en su concepción, como explicaré— que les ha permitido establecerse dentro del campo literario español. En otras palabras, son “generación” porque han creado un campo teórico que les permite reconocerse como la misma.

Teoriafila: la creación de un espacio teórico propio

Decía, a los comienzos de este estudio, que una de las características principales de los escritores *nocilleros* era el reconocimiento de la labor crítica como parte importante del rol del escritor. Como sabemos, muchos de los mutantes son académicos de la literatura, destacando los casos de Vicente Luis Mora y Jorge Carrión. La producción crítica que ellos han llevado a cabo analizando parte de la ficción del grupo ha sido catalogada por algunos, como ya anoté en la introducción, como un mecanismo de auto-promoción, y es bien sabido que “the topic of self-promotion or self-management is still regarded with suspicion in the world of literature” (Moreno 92).

Sin embargo, la creación de un campo teórico propio en el que amparar la obra literaria de un grupo nuevo insatisfecho con la teoría estética de su tiempo es algo que hemos visto ocurrir desde las vanguardias y en la mayoría de los casos de experimentación literaria. Podemos poner como ejemplo a Juan Goytisolo y sus influyentes ensayos que trataron de dar respuesta a la experimentación

del grupo del que era parte, movimiento generacional que me parece relevante porque sabemos que la *nueva novela* española es una importante influencia en la narrativa mutante.⁷³ Negar la teoría y su impacto en la literatura contemporánea es imposible. Los mismos mutantes, explican la necesidad de construir un paradigma de lectura que permita la recepción de la obra.⁷⁴ Mora sitúa su movimiento dentro corrientes universales:

⁷³ La obra ensayística de Goytisolo empezaría en 1959 con *Problemas de la novela*, pasando por su famosísima colección de ensayos *Furgón de cola* (1967), hasta la publicación de *Contra las sagradas formas* (2007) o *Ensayos escogidos* (2008), entre muchas otras. Carrión, estudioso de Goytisolo, explica el porqué de la producción crítica del escritor, en un curioso artículo titulado "teoriafobia": "La única forma de que la literatura de creación de Juan Goytisolo pudiera ser entendida en tiempo presente por sus lectores ideales (los españoles) consistía en la creación, simultánea, de un espacio de lectura. No sólo en cuanto a los temas (la deconstrucción del individuo, la erotización del acto de escritura, la resignificación del espacio imperial, etc.), sino sobre todo en cuanto a las formas. Y, particularmente, en cuanto a la desviación de la norma" (Carrión "Teoriafobia").

⁷⁴ Escribía Heriberto Yépez, escritor mexicano afín a los mutantes, en un artículo titulado "No te conviene ser crítico" que "[e]n mi caso, comencé escribiendo poesía y narrativa, y cuando me di cuenta que los críticos mexicanos no entendían la poesía y la narrativa que a mí me apasionaba y parecía relevante, me hice crítico." Explica cómo la necesidad de encontrar un campo receptor adecuado le llevó a practicar la crítica a pesar de las amonestaciones de su editor que le prevenían ante la posibilidad de que su obra creativa comenzase a verse con recelo. Ante la supuesta dicotomía actual en el arte que ve la obra, e incluso a su creador como "objeto," Yépez propone un cambio que lo considere "sujeto" en una época en la que las divisiones entre creadores y receptores están siendo eliminadas. "Lo más importante es que los consumidores, los "lectores," el "público" abandonen su propia comodidad y asuman su parte en el proceso de producción, que, por cierto, no es hacer "obra" sino hacer diálogo. La literatura y el arte partieron de la diferencia entre objeto y sujeto. Fueron hechos para ser "objeto." Esa diferencia se está viniendo abajo" (Yépez).

Entiendo que el motivo por el que lo hacen, o lo hacemos, es precisamente porque compartimos esa insatisfacción que corroía a los artistas conceptuales como Kosuth o Graham, y que han heredado alguno de sus sucesores como Mark Amerika o Loss Pequeño Glazier. Los escritores experimentales de hoy (pienso también en casos como los de Shelly Jackson, Michael Joyce o el añorado David Foster Wallace), están produciendo teorías caracterizadas por la continuidad entre materias y géneros, en aras de una comprensión cabal de su mundo estético. (Mora *Lectoespectador* 118)

La necesidad de ser comprendidos como escritores impulsa el análisis crítico, pero es reflejo también de la concepción que se tiene del artista, visto no sólo como genio único creativo, sino como individuo capaz de pensar críticamente: "all writers are bicephalous, both critics and creators. Without a historical critique and without a critique of language and the forms by which it is organized (grammar, syntax, rhetoric), a literary text cannot aspire to excellence" (Carrión "bicephalous" *Hybrid Storyspaces* 16). La excelencia creativa, que recordemos era asociada a la complejidad por Mora, la opacidad según Rivera Garza o las poéticas de lo ilegible de Dworkin, es tan sólo alcanzable si se abraza la vertiente crítica que existe en el trabajo de cada creador. "In my books, instead of hiding it, I have tried to launder this duality and I have tried

to integrate it at various simultaneous levels of writing that will ideally provoke various simultaneous levels of reading" (Carrión "bicephalous" *Hybrid Storyspaces* 16), niveles de lectura que se amparan en la metaficción o en las técnicas auto-reflexivas como analicé en el capítulo 3 sobre la obra de Jorge Carrión.

La particularidad en cuanto al establecimiento de esta "familia textual teórica" de nuestro colectivo mutante viene de la mano de la tecnología, de su propagación a través de medios no-tradicionales como blogs, fanzines o vídeos, gracias a los cuales los mutantes han conseguido traspasar las barreras entre escritores, lectores y críticos. Hensler considera que "Fernández Mallo, Carrión, and Mora have embraced the use of blogs not only to promote their works and convey information, but also as a way to undermine the traditional spaces and voices of the closed circle of (male) literary critics in Spain" (Henseler *Spanish* 152).

Es cierto que los blogs han permitido la descentralización de la información literaria creando nuevos escenarios y foros donde practicar el debate literario que, por primera vez, se convierte en diálogo

prácticamente inmediato. Me parece pertinente, empero, recordar que fue a partir de la absorción de estos debates de la blogsfera por los mass media —recordando el impacto que las publicaciones sobre la Generación Nocilla en *El país* o *El mundo* tuvieron en la consagración mediática del grupo, lo que permitió su visibilidad y entrada en el panorama literario establecido—, demostrando que “it is difficult to change completely the rules of the literary field in regards to the legitimation and consecration of works and authors. Thus, the need for traditional media and vehicles of formal recognition like newspapers, cultural supplements, etc. still exists” (Moreno 94).

La legitimación de este grupo “underground” viene desde las estructuras del mercado y Moreno continúa diciendo que Carrión “thinks that the image of an author as someone who exists outside of the market is nothing but a distortion based on a romantic idea of the writer as a solitary creator. The interest in defending and advertising a piece of literature, therefore, should not only be natural, but also habitual” (Moreno 92).

La publicidad y la promoción de un producto literario han existido desde que los escritores se convirtieron en

creadores profesionales dentro de una economía de mercado allá por los albores del siglo dieciocho, no obstante, continúa Moreno, su existencia "has been naturalized and internalized to the point of almost being totally invisible and are habitually disguised in order to maintain the illusion of literature as a total autonomous, quasi-ethereal domain"(Moreno 93). Y, como vemos, estos nuevos escritores mutantes se sirven de las nuevas tecnologías para promover sus productos, a la par que establecen un marco de comprensión crítico donde ampararlos. "In this sense, the Internet is becoming an effective tool enabling the visibility of certain works and authors, favoring the self-management and opening new spaces for the criticism and the dissemination of literature" (Moreno 93).

Si bien el Internet permite crear un espacio desde el que practicar un tipo de literatura anti-convencional, también se convierte en una plataforma desde la que "normalizar" este espacio y conseguir su inclusión dentro de las vías "convencionales," como estamos viendo. El paso de editoriales minoritarias a grandes gigantes editoriales – Fernández Mallo ahora publica con Alfaguara, Carrión con Mondadori, y Mora con Seix Barral– hace inevitable

cuestionarse el ímpetu tras la creación de estos espacios y las actitudes rebeldes anti-mercado que parecían representar a los mutantes en sus orígenes.

Thus, inspired by Adorno and Horkheimer's views, it is possible to read this movement exemplifying that nothing escapes the omnivorous power of the market, able to locate and assimilate any possible deviation. Therefore, the movement of rapprochement done by big publishing houses is not triggered by the consideration of the innovative, groundbreaking or purely artist value of the work, but triggered by a special conjuncture that has made the product profitable in the eyes of the big publishing houses. (Moreno 91)

O, puede ser que desearan entrar en el mercado desde un primer momento y la "rebelión" fuera una cuestión de pose, como se ha criticado a otros movimientos similares como el *street art* —pensemos en Banksy, por ejemplo.

[i]n spite of the hint at the "indie" label attached to these authors, their position vis à vis capitalism seems to be one of integration rather than repudiation or critique. In fact, Germán Sierra disclaims the incompatibility between business and intellectual activity, observing that the new "humanistas científicos" (scientific humanists) of his generation are embracing the market by becoming efficient managers of their own knowledge, creating not only the product, but also "el espacio comercial/cultural para colocarlo en el mercado. (Martín-Estudillo y Mueller 292)

Parece ser difícil definir la relación entre estos escritores y el mercado. Producen desde él, en los márgenes hasta que finalmente son absorbidos por él. O quizás, sean capaces de resistir esta "absorción" creando un espacio que, aun dentro del mercado, mantiene cierta autonomía. Vemos, empero, que tal y como ocurría con las vanguardias, la extravagancia estética suele normalizarse y convertirse en característica propia de la evolución mercantil. No parece viable hablar de un rechazo total al mercado, por tanto, y no me interesa tampoco presentar a estos escritores como héroes anti-capitalistas –porque no lo son y porque esta dicotomía también es anacrónica en cierto modo.

Lo que es realmente palpable y merece nuestra atención crítica es sin duda el cambio en las técnicas narrativas, la atracción y uso de otras formas de narrar, de "leer" que se hacen eco de las prácticas del ciudadano de la sociedad informática actual. Los mutantes nacen del medio, están en el medio, lo conocen y nos pueden hablar desde él y sobre él en un modo que todos sus lectores entendemos. Así mismo, yo propongo, que sin llegar al cambio en el sujeto a nivel cognitivo, eso sería una exageración, al menos por el

momento, sí existe un cambio en la cosmovisión en tanto al papel de la información en nuestra sociedad presente y este cambio tiene un reflejo superficial que se ha manifestado en diferentes tipos de experimentación artísticas; nuevas vanguardias de la sociedad de la información.

Vanguardias 2.0

Parece pertinente, pues, detenernos un momento en el proceso de evolución de las vanguardias históricas y compararlas al momento de experimentación presente. Veo una influencia doble en la obra mutante que vendría del desarrollo de los medios tecnológicos, por un lado, y desde la literatura en sí, por otro. En lo referente a la evolución estética de los medios, aparecen en los años 1920 una serie de manifiestos y publicaciones pro-cambio que buscan un nuevo tipo de lenguaje dentro de esos mismos medios tecnológicos que estaban afectando la práctica de los diferentes artistas, pocos años antes.

The New Typography (Jan Tschichold), New Vision (Laszlo Moholy-Nagy), Towards a New Architecture (Le Corbusier). Although nobody, as far as I know, published anything called new cinema, all the manifests written during this decade by French, German and Russian filmmakers in essence constitute such a

book: a call for a new language of film, whether it was to be montage, cinéma pur (also known as absolute film), or photogénie. Similarly, although undeclared in any book, a true visual revolution also took place in graphic design thus making it new as well (Aleksander Rodchenko, El Lissitzky, Moholy-Nagy, etc.). (Manovich "Avant-garde" 1)

Estas revoluciones de principios de siglo (diseño, visión, arquitectura) respondían lo que entonces eran "new media": la "nueva" fotografía, el "nuevo" cine, y la "nueva" arquitectura. Vemos, en los 1990, una reaparición del concepto "nuevo" pero esta vez, sin estar necesariamente aplicado a un medio concreto. Ahora hablamos de "media"; "new media," lo que ha llevado a críticos como Lev Manovich a sentenciar que los "New Media" se han convertido en "the new cultural avant-garde" en general. La relación entre estos cambios y las "vanguardias históricas" va más allá de un énfasis paralelo en lo "nuevo," pues aunque efímera en muchos casos, la experimentación vanguardista no desaparece súbitamente.

Post-modernism naturalizes the avant-garde; it gets rid of the avant-garde's original politics and, through repeated use, makes avant-garde techniques appear totally natural. From this point of view, software naturalizes the 1920s radical communication techniques of montage, collage, *defamiliarization*, etc., just as it has done in music videos, post-modern

design, architecture and fashion. (Manovich "Avant-garde" 8)

Existe, además, una curiosa inversión entre los agentes precursores de estos dos momentos vanguardistas. El elitismo del pasado, cuya capacidad de apreciación, según críticos como Ortega y Gasset, se encargaba de dividir al público entre aquellos cuya erudición artística les permitiera observar el arte por lo que es, por su idea y su ejecución laboriosa, y aquella otra masa ignorante, incapaz de abandonar las pasiones humanas.⁷⁵ Estas mismas expresiones elitistas del pasado, no obstante, parecen generalizarse en una estética y unas herramientas a las que tiene fácil acceso la masa de hoy capaz, desde su casa, de

⁷⁵ Quizás asombrado ante la impopularidad del arte "nuevo" que llegaba de la mano de las vanguardias americanas y europeas a la expresión artística española a comienzos del siglo pasado, Ortega y Gasset escribió *La deshumanización del arte* (1925), breve obra en la que describía la situación contextual del arte en sus distintas manifestaciones. A modo tentativo de explicación ante este fenómeno artístico que dejaba al público boquiabierto —y disgustado muchas veces—, Ortega aclaró que, a diferencia de expresiones artísticas anteriores, este arte necesitaba de un conocimiento previo por parte del público, de una cierta sensibilidad artística y nivel cultural para poder ser degustado correctamente. Esta división social, que distinguía entre aquellos capaces de disfrutar un nuevo tipo de arte exigente y sofisticado —élite— de aquellos otros imposibilitados para su disfrute —masa— es una de las características que sorprendieron al filósofo que vio aquí la única relevancia social de este nuevo arte, ya que, paradójicamente, uno de los calificativos principales que le dio fue la de su intrascendencia. Es importante entender a lo que Ortega se refiere cuando habla de "trascendencia" pues deja de lado esta primera importante división social.

reproducir montajes y creaciones puramente vanguardistas y fieles a un espíritu de do-it-yourself desde una plataforma nueva, la digital. "Thus new media does represent a new stage of the avant-garde. The techniques invented by the 1920s left-wing artists became embedded in the commands and interface metaphors of computer software. In short, the avant-garde vision became materialized in a computer" (Manovich "Avant-garde" 3). Según Manovich, por tanto, lo que fue una visión radical estética en los años 20, se ha convertido en la tecnología estándar de los ordenadores de los años 90. Las técnicas que fueron pensadas para ayudar al espectador a descubrir las estructuras sociales detrás de las superficies visibles, "to uncover the underlying struggle between the old and the new, to prepare for rebuilding a society from the ground, became the elemental work procedures of the computer age" (Manovich "Avant-garde" 7).

Si el lenguaje expresivo cultural de los antiguos "new media" es lo que hoy todavía vemos siendo reproducido en los "new media" del presente, ¿Qué lo verdaderamente nuevo entonces? Los medios cambian pero, parece ser, seguimos creando lo mismo. La respuesta, según Lev Manovich, se

encuentra en la evolución y el desarrollo, precisamente, de esos aparatos que nos han permitido el acceso a las nuevas tecnologías digitales: los ordenadores. El verdadero avant-garde se encuentra en el cambio de la función lógica de los ordenadores y el renovado estatus que esto conlleva.

Originalmente, el ordenador fue concebido como una calculadora (en los años 40). De ahí pasamos a utilizarlo como un procesador (de datos, luego de texto) hasta llegar a la función básica que tiene hoy dentro de nuestra sociedad red: mera máquina de distribución mediática. "As computing became equated with Internet use during the latter half of the 1990s, the computer, in its original sense, became less and less visible; its identity as a carrier for already established cultural forms, more and more prominent" (Manovich "Avant-garde" 3). Streaming, MP3s, e-books, comunicación electrónica... todas estas aplicaciones utilizan el ordenador como un canal de comunicación (pública y privada), sin necesidad directa de utilizar su función primera y primaria como "computación."

La función del ordenador como puerta y vehículo a la información problematiza su relación con el usuario. El ordenador se convierte en un nodo entre nosotros y la gran

red de ahí fuera. Esta característica de filtro, o nodo, o punto en una red, es algo que ya he analizado en el caso de Fernández Mallo, por ejemplo, donde la fragmentación y la infiltración de información no-jerarquizada es quizás una respuesta de este cambio ontológico de la función de los ordenadores.

En lo referente al cambio de estatus, volvemos a la idea de que la visión de las vanguardias se ha reintegrado dentro de las interfaces y los comandos de software digital: la visión del avant-garde ha sido materializada en los ordenadores, repito. Esta misma "materialización" es lo que vemos en la evolución de la poesía vanguardista histórica en su parangón digital.

Como expliqué en el capítulo 1 sobre Mora, la poesía digital puede entenderse como una evolución directa de las vanguardias, una evolución que ha llegado al tercer estado de desarrollo en el mundo virtual, repitiendo la enumeración de Schaffner. El paso de este proceso a la obra de los mutantes en su remediación al papel, sería un paso más, el cuarto estado de esta evolución. La vuelta al papel de una técnica renovada gracias a su filtración digital y su proyección al mundo del codex tradicional sería la

consecuencia mutante de traspasar una realidad digital a un medio analógico: una disolución de fronteras y mutación de formas, exponiendo nuevamente la fluidez de la estructura que, ahora sí, vuelve al mundo del libro de papel.

Podemos pensar, incluso, que la poesía concreta anticipó el medio digital que vendría, compartiendo la tesis de Walter Benjamin en "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" cuando declaró que los artistas buscan reproducir efectos que son tan sólo posibles gracias a las nuevas tecnologías:

One of the foremost tasks of art has always been the creation of a demand which could be fully satisfied only later. The history of every art form shows critical epochs in which a certain art form aspires to effects which could be fully obtained only with a changed technical standard, that is to say, in a new art form. (Benjamin 230)

Esta idea evolutiva se contrapone a la idea de Manovich en cuanto a la "reabsorción" de técnicas expresivas vanguardistas en el software del presente, repitiendo el debate clásico sobre el determinismo tecnológico entre Marshall McLuhan y Raymond Williams acerca de si el ser humano efectivamente premoniza el avance tecnológico y éste es una respuesta a su necesidad,

o bien, el avance tecnológico determina las necesidades del hombre. Lo que es evidente en la actualidad literaria española es que contamos con una selección de técnicas expresivas novedosas cuyo origen proviene de los medios informáticos que los escritores mutantes se han encargado de "remediar" al papel convirtiéndose en una marca de estilo y respondiendo al momento creativo presente como un espacio liminar entre el códex y lo digital, tal y como consideran Luis Martín-Estudillo y Stephanie A. Mueller.⁷⁶

[t]his new context and the creative mixing of older forms, aesthetics, or traditions and new technologies, in which writers build upon twentieth-century aesthetics using technology unavailable to their predecessors, or construct online settings that allow readers to participate in the narrative's creation, mimicking traditional forms of collective storytelling. This analog-digital amalgam is also made apparent by the paradoxical presence of online texts written in an analog mode and books written with a digital sensibility. This type of hybridity marks the

⁷⁶ Hablando de la poesía norteamericana de escritores como Simon Morris, Robert Fitterman, Mathew Timmons, Vanessa Place, Caroline Bergvall, Darren Wershler, Bill Kennedy, Christian Bök, Chris Alexander o el "Flarf Movement," Kenneth Goldsmith ve also similar: "These new writers are language hoarders; their projects are epic, mirroring the gargantuan scale of textuality on the Internet. While the works often take an electronic form, there is often a paper version that is circulated in journals and zines, purchased by libraries, and received by, written about, and studied by readers of poetry. While this new writing has an electronic gleam in its eyes, its results are distinctly analog, taking inspiration from radical modernist ideas and juicing them with twenty-first century technology. This ain't E-poetry or Net Art: this is all about a basic change in the ways in which we use language. We will never write the same way again" (Goldsmith "Flood").

liminal position we currently occupy between print and digital cultures. (Martín-Estudillo y Mueller 290)

El momento liminar es evidente, pero ¿cómo hemos llegado a él? y ¿qué reflejo tiene este énfasis en la remediación como práctica literaria? Recordemos las preguntas que nos hacíamos al principio de este estudio acerca de la evolución de la forma de la novela y la sofisticación de las formas de simulacro. Me preguntaba entonces si nos encontrábamos ante una nueva forma de Realismo, un caso de simulacro que caía en lo Real o si nos enfrentábamos ante algo totalmente nuevo. Y si era así, si nos encontrábamos verdaderamente ante un cambio en el sujeto o se trataba más bien de un deseo de afectación tecnológica. Habiendo establecido como una de las principales funciones de la narrativa mutante la aseveración, precisamente, de la existencia de esta "afectación" mediática —pues vemos el interés que todos estos escritores comparten por reflejar su medialidad circundante y demostrar la existencia de estructuras invisibles que sistematizan nuestra aproximación a la información—, me parece posible también afirmar que, si bien no podemos hablar de un cambio a nivel cognitivo en el

sujeto, sí podemos constatar que esta medialidad ha cambiado nuestra forma de entender el mundo y su información. El deseo de reflejar la existencia de estructuras superiores virtuales y trasladar esta "mente" digital al mundo analógico es una proyección evidente de la curiosa relación, antes me atreví incluso a llamarla "traumática," que el escritor nacido a medio caballo entre la televisión y el Internet siente. Seres analógicos que viven a las puertas de un entorno que los seduce y atrapa en una red virtual sobre la cual no tienen, ni tendrán nunca, poder absoluto. La maestría y el control parecen recuperarse en la manipulación de la plataforma tradicional, el mundo (digital) se encapsula y domina dentro de su cuerpo de código, de papel.

La nueva cosmovisión del siglo XXI

La revolución digital, por tanto, consiste en un cambio en la relación entre el hombre y la información. La producción del escritor también se ve alterada por este cambio en la relación informativa que cambia el tradicional paradigma romántico:

Before, following the Romantic model, the author was someone locked away in a cell, emitting enlightenment that always emanated from some kind of superior knowledge. But with today's abundance of information, it's impossible to be learned in anything. We authors receive informational input that we recycle for our own benefit, to later cast an aesthetic result out to a sea of information; the process seems more like the flow of feedback return than a linear projection. (Fernández Mallo "Topological" 57)

El escritor, como ya he dicho y compartiendo esta sentencia anti-romántica de Fernández Mallo, se considera como un nodo que filtrará información y la reciclará o utilizará según le convenga. La abundancia textual presente accesible de modo no-jerarquizado en la red ha cambiado nuestra relación no sólo con la información, sino con el conocimiento, y este cambio está siendo reflejado en las creaciones mutantes.

Los avances tecnológicos del presente, nos permiten nuevas formas de "acceso" y "manipulación" de la información del mundo, cambiando nuestra relación con su situación de medialidad y el mismo. Es precisamente aquí donde reside el valor de la nueva vanguardia de la que nos hablaba Lev Manovich, él entendiéndola como evolución de los medios tecnológicos. "The new avant-garde is no longer concerned with seeing or representing the world in new ways

but rather with accessing and using previously accumulated media in new ways. In this respect new media is post-media or meta-media, as it uses old media as its primary material" (Manovich "Avant-garde" 8).

Es imposible seguir hablando, como vemos, del Realismo asociado a la forma de la novela tal y como lo entendíamos hace un par de siglos, pues ahora hemos entrado en la edad de los "meta-media" donde lo importante son las nuevas técnicas computacionales que nos permiten un nuevo acceso, generación, manipulación y análisis de la información, más allá de la preocupación con el acceso a una realidad que ya parece haber sido dada por perdida. La forma novelística ha evolucionado siguiendo el impacto tecnológico y aunque muchas de las violaciones expresivas son "estéticamente" similares a las de las vanguardias de hace cien años, el uso que podemos darles a estas formas ha cambiado radicalmente. Los cambios al nivel del diseño en estos casos de literatura mutante analizados, implican un cambio conceptual más amplio. El contexto es diferente, nuestra concepción de las estructuras del mundo está cambiando y esto se refleja en las piezas literarias que he analizado, cada una de un modo particular: todas interesadas en el

acceso a la "información", más allá de la "realidad experimentada empíricamente," y su encapsulación en un cuerpo material, el libro impreso.⁷⁷ La afirmación de Manovich acerca del estatus de "new media" como "new avant garde" debe entenderse de modo doble: "On the one hand, software codifies and naturalizes the techniques of the old avant-garde. On the other hand, software's new techniques of working with media represent the new avant-garde of the meta-media society" (Manovich "Avant-garde" 11).

En esta sociedad informática de los meta-media, las nuevas prácticas informáticas dan origen a muchas de las prácticas expresivas y estructurales que vemos en la narrativa mutante como he explicado. Las nuevas posibilidades de acceso permiten la convergencia de

⁷⁷ Y cuando hablo de libro impreso o libro de papel, me estoy refiriendo a la "estructura" del libro impreso, de papel, pues incluso una digitalización de estos libros que pasarían a convertirse en archivos que serían leídos en un e-book, seguirían siendo "códices." La estructura y la concepción son la misma, la forma de leer, encapsulando el material en una tableta que sostener con las manos, sigue siendo similar al libro aunque esta plataforma, en cierto modo, haya sido "upgraded" complicando cuestiones de materialidad, pero sin dejar de ser esencialmente lo mismo al no participar de los cambios digitales de distribución de elementos o de interactividad física que una novela hipermedio tendría, por ejemplo. El libro en sí seguiría siendo el cuerpo central al que atenerse, el núcleo, si bien a partir de él podamos acceder a otros medios si pensamos en los casos en que el libro incluye una dirección web o un vídeo con el que complementar/completar la lectura. Esas relaciones se establecerían "fuera" del cuerpo principal que seguiría siendo controlable.

diferentes medios en una misma plataforma: la mezcla de discursos como comprensión del mundo como conglomerado de elementos discretos recombinales tal y como veíamos en la obra de Carrión o Fernández Mallo y otros ejemplos de transmedialidad que no abandonan la novela. Las posibilidades de análisis, generación y manipulación de datos permiten nuevas formas de entender la información. Esto es parte de lo que estéticamente se manifiesta en el caso analizado del Proyecto Nocilla, por ejemplo, y su énfasis en la literatura de listas –networks, redes.

La adopción de prácticas de escritura/narrativa/lectura alternativas ha tenido una serie de consecuencias más profundas: el establecimiento de nuevos itinerarios de acceso y conexiones (hipervínculos, internet) supone relaciones múltiples entre elementos. La multiplicidad de explicaciones ante un mismo evento es reflejo de la manifestación de la relatividad de la "verdad" absoluta que vemos a lo largo de toda la obra altermoderna. Los nuevos lenguajes que permiten crear documentos dinámicos como HTML o JAVA, impregnan con su esencia la concepción del texto que es siempre entendido como un proceso dinámico. Cualquier texto electrónico es siempre un proceso en sí: no

existe sino como pulsaciones electrónicas efímeras que se revelan en un hardware aplicando un tipo de software concreto en el momento preciso de lectura. Proceso dinámico que paralela la comprensión del mundo como algo inestable, fluido, revisitable, producto de la colaboración entre individuos, reflejada en la obra de Vicente Luis Mora y el resto de narrativa "mutante."

Una vez que se ha establecido el cambio tecnológico, es necesario re-considerar el valor de la escritura mutante "it is not technology per se, then, that makes any difference at all in the world of literature, but it is the continued creation of good work as it may or may not reside, communicate, or translate different digital programs and applications into new storyspaces" (Henseler y Castillo 5). La posibilidad de seguir creando y la necesidad de redefinir nuestra concepción de literatura:

Tal como lo argumenta John Gillory en *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, la literatura en cuanto tal surgió hacia finales del siglo XVIII para darle nombre al capital cultural de la burguesía. Con el término "literario" se describía, así, una forma de escritura históricamente determinada y culturalmente significativa ... La literatura, pues, no es un sinónimo de buena escritura o de escritura de calidad. La literatura es el nombre que se la ha dado a una cierta forma de escritura que se publicó en papel, usualmente en la forma de libros, y que se

constituyó en elemento hegemónico para la formación de cánones a lo largo del periodo moderno. Si una forma de escritura no es literaria sólo quiere decir, luego entonces, que es producto de otra era histórica y de prácticas tanto sociales como tecnológicas distintas a las dominantes durante la modernidad. No quiere decir que su calidad sea mayor o menor, sino que responde a condiciones y expectativas de suyo distintas. Y, como tales, habrá que aprender a leerlas. (Rivera Garza "Contra")

Definir las condiciones y expectativas del momento presente es lo que ambiciosamente se ha propuesto este ensayo. Afirmar, precisamente, que el cambio en la expresión superficial subversiva mutante que en primer momento llamó nuestra atención, radica en un cambio más profundo, un cambio en la cosmovisión interna del ciudadano-escriptor, que es consecuencia directa del cambio en su relación con la información. Un cambio que ha afectado a su comprensión tanto metafísica como epistemológica del mundo y que es resultado de los cambios permitidos por el salto digital en lo relacionado con el acceso, la generación y manipulación de información. No se trata tan sólo de buscar un cambio estético ante un alegato pro-novedad en prácticas que parecen haber sido ya utilizadas antes (ya sea en vanguardias históricas o en movimientos postmodernos o "pop" más contemporáneos), ni se

trata de justificar su éxito en una elaborada campaña de autopromoción que subyugaría la calidad literaria del producto a su presencia comercial entendiendo al libro como un mero servicio de consagración literaria de este grupo de escritores más allá de los objetos literarios en sí. Lo que estos "objetos" mutantes reflejan en sus páginas de papel es el cambio en un paradigma conceptual más amplio que sin duda merece recibir la atención crítica que se está proponiendo aquí. Si el cambio ha sido verdaderamente asumido por la cognición del ciudadano presente, o si se trata de un deseo de afectación voluntario como una nueva convención estética que busca "proponer" esta práctica como referente del cambio por venir, será algo que tan sólo averiguarán las generaciones futuras. Baste el presente análisis como afirmación del cambio presente, con las necesarias modificaciones sobre el pasado, *mutatis mutandi*.

Works Cited

- Aberbach, David. *Surviving Trauma: Loss, Literature & Psychoanalysis*. New Haven y London: Yale University Press, 1989. Print.
- Adams, Percy G. *Travel Literature and the Evolution of the Novel*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1983. Print.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses." *Essays on Ideology*. London: Verso Editions, 1984. Print.
- Andreotti, Libero. "Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)." *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Libero Andreotti, Xavier Costa, Eds. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona ACTAR, 1996. Print.
- Asiain, Aurelio. "Una poética de la apropiación." *El blog de Aurelio Asiain*. 20 Feb. 2012. Web. 20 Feb. 2012.
- Azancot, Nuria. "La generación Nocilla y el afterpop piden paso." *El Cultural*. 19 Jul. 2009. Web. 30 Jan. 2011.
- Azuma, Hiroki. *Otaku: Japan's Database Animals*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. Print.
- Baker, Jesse. "Entrevista con Agustín Fernández Mallo: El mundo a través de cristales, pantallas y libros," *ALEC* 35.1(2010):341-350. Print.
- Beares, Octavio. "Nocilla Experience, La novela Gráfica, de Pere Joan." *Serie de Viñetas*. 13 Sept. 2011. Web. 27 Oct. 2001.
- Bieguelman, Giselle. "The Book After the Book" 1999. *GB-Log. Desvirtual.com*. 19 Jan 2009. Web. 13 March 2012.

- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999. Print.
- _____. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Edited by Hannah Arendt. London: Fontana Press, 1992. Print.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. Print.
- Bolter, David, Grusin, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press, 1999. Print.
- Borràs, Laura. "E-Literature in Bytes and in Paper: The Digital Revolution in Contemporary Literature from Spain." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Hensler and Deborah A. Castillo. *Hispanic Issues On Line* 9(Spring 2012): 138–177. Web. 1 March 2012
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World*. Nueva York: Lukas & Sternberg, 2005. Print.
- Brooks, Cleanth. "Irony as a Principle of Structure." 1949. *Literary Opinion in America*. Ed. Morton Dauwen Zabel. Nueva York: Harper and Brothers, 1951. Print.
- Brown, J. Andrew. "An Archaeology of Digital Aesthetics: Musical Sampling in Rodrigo Fresán's "Señales captadas en el corazón de una fiesta." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Hensler and Deborah A. Castillo. *Hispanic Issues On Line* 9(Spring 2012):178–191. Web. 1 March 2012.
- Bustamante, Enrique. "The Mass Media: A Problematic Modernization." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. New York: Oxford University Press, 1995. Print.
- "Camino del Norte o del Canigó." Gronze.com. 24 Nov. 2011. Web. 25 Dec. 2011.

- Cañada, Javier. "The User Experience Cosmos (V.1.1): A Personal Presentation of our Space." *Terremoto.net*. 15 Jan. 2004. Web. 20 Jan. 2012.
- Carrión, Jorge. *Australia. Un viaje*. Córdoba: Berenice, 2008. Print.
- _____. "Bookmarks." *Letras libres*. (Septiembre 2009): 12-17. Print.
- _____. "Búsquedas (para un viaje futuro a Andalucía)." *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Ed. Francisco Ferré y Julio Ortega. Córdoba: Berenice, 2007. Print.
- _____. *Crónica de viaje*. Author's Edition, 2009. Print.
- _____. "El viaje de la escritura com aprendizaje: Jorge Carrión." *Conaculta.gob.mex*. 17 Aug. 2010. Web. 28 Nov. 2011.
- _____. *GR-83*. Author's Edition, 2007. Print.
- _____. *La brújula*. Córdoba: Berenice, 2006. Print.
- _____. "La cuenta atrás (v)". *jorgecarrión.com*. 7 Aug. 2011. Web. 10 Oct. 2011.
- _____. *Los muertos*. Barcelona: Mondadori, 2010. Print.
- _____. "Más sobre Australia. Un viaje." *jorgecarrión.com*. 11 Apr. 2008. Web. 31 Oct. 2011.
- _____. "Mi biblioteca de viajes." *jorgecarrión.com*. 1 March 2010. Web. 31 Oct. 2011.
- _____. "¿Hacia una tradición silenciada? Hacia un corpus de la literatura nómada." *Lateral*. Ciculolateral.com. 123 (marzo 2005). Web. 17 Nov. 2011.
- _____. "Teleshakespeare." *jorgecarrión.com*. 18 March 2011. Web. 25 Dec. 2011.

- _____
"The Bicephalous Writer: The Commingling of the Creative Writer and the Critic in a Single Body." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Hensler and Deborah A. Castillo. *Hispanic Issues On Line* 9(Spring 2012):13–21. Web. 1 March 2012.
- _____
Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald. Madrid: Iberoamericana, 2009. Print.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore y Londres: The John Hopkins University Press, 1996. Print.
- Chiappe, Doménico. "Enveloping Literature and Other Challenges to the Multimedia Author." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Hensler and Deborah A. Castillo. *Hispanic Issues On Line* 9(Spring 2012):40–49. Web.
- _____
"Herramientas para no perderse en el laberinto." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009. Web. 10 Feb. 2010.
- _____
Tierra de extracción. Multimedia Novel. 2007. Web. 8 Feb. 2010.
- Cole, Diana, Frost, Samantha. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham, London: Duke University Press, 2010. Print.
- De Campos, Augusto. "Poesia concreta: um manifesto." *Arquitetura e decoração*. São paulo. 20(novembro/ dezembro 1956). Web. 25 Aug. 2011.
- _____
"Sem um numero". *Antología Noigandres* 5. 1962. *Boek861. Boletín Electrónico del Taller Sol*. Web. 26 de Aug. 2011.

- Debord, Guy. "Theory of the Dérive" *Situationist International. Anthology*. Ken Knabb Ed. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981. Print.
- _____ "Definitions." *Situationist International. Anthology*. Ken Knabb Ed. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981. Print.
- _____ "Détournement as negation and prelude." *Situationist International. Anthology*. Ken Knabb Ed. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981. Print.
- _____ "Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale." Berréby, Gérard (ed.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste: 1948-1957*, Paris: Allia, 1985. Web. 20 Aug. 2011.
- Debord, Guy, Wolman, Gil, J. "Methods of Détournement." *Situationist International. Anthology*. Ken Knabb Ed. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981. Print.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London: The Atholone Press Ltd, 1988. Print.
- Dworkin, Craig. *Reading the Illegible*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2003. Print.
- _____ "The Fate of Echo." *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2011. Print.
- _____ "Introduction." *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*. 2010. Web. 20 Jun. 2011.
- Espigado, Miguel. "Carta de protesta contra la retirada de El Hacedor (de Borges), Remake." *El espigado*. 6 Oct. 2011. Web. 29 Oct. 2011.
- _____ "Generación Nocilla." *generaciónnocilla.blogspot.com* Jul. 2007. Web. 1 Feb. 2011.

Fernández Mallo, Agustín. "Carrión, Mora, Falcón, 3 poemarios + (Joe Crepúsculo). *El hombre que salió de la tarta*. *blogs.alfaguara.com/fernandezmallo*. 9 Oct. 2009. Web. 31 Oct. 2011.

_____ *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara, 2011. Print.

_____ "Esto, para mí, fue un festival." *Revista Quimera*. 327 (2011): 32-33. Print.

_____ "Hacia un nuevo paradigma. Poesía postpoética." *Artes Poéticas*, 2003. Web. 15 de May 2010.

_____ *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya, 2006. 6a Ed. 2008. Print.

_____ *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara, 2008. Print.

_____ *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara, 2009. Print.

_____ *Poemario-Performance. Joan Fontaine Odisea. [mi deconstrucción]*. Barcelona: La Poesía, Señor Hidalgo, 2005. Print.

_____ *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009. Print.

_____ "Topological Time in Proyecto Nocilla [Nocilla Project] and Postpoesía [Post-poetry] (and a brief comment on the Exonovel." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Hensler and Deborah A. Castillo. *Hispanic Issues On Line* 9(Spring 2012):57- 75. Web. 1 March 2012.

Fernández Porta, Eloy. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice, 2006. Print.

_____ "Golpe por Golpe. El género realista ante el fin del simulacro." *Golpes. Ficciones de la crueldad social*.

Ed. Eloy Fernández Porta y Vicente Muñoz Álvarez.
Barcelona: DVD Ediciones, 2004. Print.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality. An Introduction*. Volume 1. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990. Print.

Goldsmith, Kenneth. "The Digital Flood: You'd Better Start Swimmin' or You'll Sink Like a Stone." *Poetry Foundation*. 24 Apr. 2011. Web. 20 Jan. 2012.

_____. "Why Conceptual Writing? Why now?." *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2011. Print.

Graham, Helen, Labanyi, Jo. "Culture and Modernity: The Case of Spain." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. New York: Oxford University Press, 1995. Print.

Hayles, Katherine. "Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis." *Poetics Today*. 25.1 (Spring 2004): 67-90. Print.

Harvey, Michael. "White Papers." 1971. *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*. Web. 26 Aug. 2011.

Henseler, Christine. *Spanish Fiction in the Digital Age: Generación X Remixed*. New York: Palgrave/Macmillan, 2011. Print.

_____. "Spanish Mutant Fictioneers: Of Mutants, Mutant Fiction and Media Mutations." *Ciberletras* 24(2010). Dec. 2010. Web. 2 Jan 2010.

Herzberger, David K. "Split Referenciality and the Making of Character in Recent Spanish Metafiction." *MLN* 103.2 (1988): 419-345. Print.

Ive, Edward. *A Voyage from England to India*. London: Dilly, 1173. Print.

- Jenkins, Henry. *Convergence Culture*. New York: New York University Press, 2006. Print.
- Joan, Pere. *Nocilla Experience. La novela gráfica*. Illus. Pere Joan. Text. Agustín Fernández Mallo. Madrid: Alfaguara, 2011. Print.
- Johnson, John. *Information Multiplicity. American Fiction in the Age of Media Saturation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998. Print.
- Kinder, Marsha. *Playing With Power: In Movies, Television and Video Games*. Berkeley: University of California Press, 1991. Print.
- Kittler, Friedrich. *Literature, media, information systems*. Intro. John Johnson. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997. Print.
- Labanyi, Jo. "Postmodernism and the Problem of Cultural Identity." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. New York: Oxford University Press, 1995. Print.
- Landow, George P. *Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1992. Print.
- Ledesma, Eduardo. "Close Readings of the Historic and Digital Avant-Gardes: An Archeology of Hispanic and Kinetic Poetry." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Hensler and Deborah A. Castillo. *Hispanic Issues On Line* 9(Spring 2012):237-262. Web. 1 March 2012.
- Levin, Thomas Y. "Geopolítica de la hibernación: la deriva del urbanismo situacionista." *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Libero Andreotti, Xavier Costa, Eds. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona ACTAR, 1996. Print.

- LeWitt, Sol. "Paragraphs on Conceptual Art." *Artforum* (June 1967): 79-83. Web. 18 June 2011.
- López Palacios, Ignacio. "Una nueva 'movida'." *El país*. 10 Sept. 2010. Web. 20 March 2012.
- Marías, Javier. "Duques y duquesas de Redonda." *Redondiana*. *javiermarias.es*. Web. 6 March 2011.
- Martín-Estudillo, Luis y Stephanie A. Mueller. "Afterword: A Bookless Literature?." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Hensler and Deborah A. Castillo. *Hispanic Issues On Line* 9(Spring 2012): 289-298. Web. 1 March 2012.
- Martínez, Gabi. "Agustín Fernández Mallo: "Los realistas han perdido"." *Qué Leer*. 118(2007):74-75. Print.
- Medina, Jeremy. *Spanish Realism. The Theory and Practice of a Concept in the Nineteenth Century*. Maryland: José Purrúa Turanzas, S.A., 1979. Print.
- Miller, Spethen. *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)*. Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993. Print.
- Manovich, Lev. "Avant-Garde as Software." *Artnodes*. Dec. 2002. Web. 2 Feb. 2012.
- _____. "Database as symbolic form." *Convergence* 5(1999): 80-99. Web. 14 Oct. 2010.
- _____. "The Poetics of Augmented Space." *Visual Communication*. (2006): 5: 219-240. Web. 20 Oct. 2010.
- "Micronations." *Wikipedia*. 2011. Wikipedia Foundation Inc. Web. 10 Feb 2011.
- Miñana, Luisa. "Pantalla de papel o Google plunge (sobre *Crónica de Viaje* de Jorge Carrión)." *Narrativas*.

Revista de narrativa contemporánea en castellano. 16 (enero-marzo 2010): 3-8. Print.

Mora, Vicente Luis. *Circular 07: Las afueras*. Córdoba: Berenice, 2007. Print.

_____ *Construcción*. Valencia: Pre-textos, 2005. Print.

_____ "Distancia." *Diario de lecturas*. vicenteluismora.blogspot.com. 2009. Web. 26 June 2011.

_____ *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012. Print.

_____ "El realismo aumentado." *Revista Quimera* 276(2006): 64-65. Print.

_____ "Hipercrítica de Australia, de Jorge Carrión." *Diario de lecturas*. vicenteluismora.blogspot.com. 9 June 2008. Web. 31 Oct. 2011

_____ *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007. Print.

_____ "La sencillez en literatura." *Qué leer*. 164(abril 2011):4. Print.

_____ "Narrativa glocal en castellano. Los escritores antaño conocidos como españoles." *Revista Quimera* 313(2009): 39-42. Print.

_____ "Planos de construcción." Vicenteluismora.com. 2005. Web. 4 Jan. 2011.

Moreno, Vicente. "Breaking the Code: Generación Nocilla, New Technologies, and the Marketing of Literature." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Hensler and Deborah A. Castillo. *Hispanic Issues On Line* 9(Spring 2012):76-96. Web. 1 March 2012.

- Navarro, José Enrique. "You'll Never Write Alone: Online Sharing Economy and the New Role of the Reader." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Hensler and Deborah A. Castillo. *Hispanic Issues On Line* 9(Spring 2012):123–137. Web. 1 March 2012.
- Olson, Carl. *Zen and the Art of Postmodern Philosophy*, New York: State University of New York Press, 2000. Print.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. 1925. Madrid: Revista de Occidente, 1976. Print.
- Pantel, Alice. "Circular 07 Las afueras de Vicente Luis Mora: l'écriture rhizomatique ou le franchissement des frontières formelles de la littérature." *Colloque International: Frontières et invention. La dynamique de la création*. Université Montpellier III. 19 June 2010. Vidéo. Web. 24 June 2011.
- Perloff, Marjorie. "Conceptual Poetry/ Conceptual Interview". *The University of Arizona Poetry Center*. University of Arizona. s.f. Web. 21 Aug. 2011.
- _____. *Unoriginal genius*. Chicago: University of Chicago, 2010. Print.
- Prado, Benjamín. "Cómo tachar un libro con la mano de Borges." *El País*. 8 Oct. 2011. Web. 29 Oct. 2011.
- Prensky, Mark. "Digital Natives, Digital Immigrants." *On the Horizon*. 9.5 (2001). Web. 5 Feb. 2011.
- Prieto de Paula, Ángel. *Poesía española contemporánea*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Web. 14 Dec. 2011.
- Rancière, Jaques. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1999. Print.

- Rivera Garza, Cristina. "Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera." *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Print.
- _____. "Contra la calidad literaria" *Milenio.com*. 31 Jan. 2012. Web. 1 Feb. 2012.
- _____. Entrevista personal. 21 March 2011.
- Rodriguez Marcos, Javier. "Los peligros de 'rehacer' la obra de Borges." *El País*. 10 Oct. 2011. Web. 20 Oct. 2011.
- Saum-Pascual, Alexandra, Schiwy, Freya. "Desalmados. Hipertextos y Biopolítica." 35 pp. (under review)
- Schaffner, Anna Katharina. "From Concrete To Digital: The Reconceptualisation of Poetic Space." *Conference, From Concrete to Digital*. Georg Brandes School, Copenhagen University, 9-10 Nov. 2006. Web. 13 March 2012.
- Shklovsky, Victor "Art as Technique." *Russian Formalist Criticism, Four Essays*. Ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. Print.
- Sierra, Germán. "Post-Digitalism and Contemporary Spanish Fiction." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Hensler and Deborah A. Castillo. *Hispanic Issues On Line* 9(Spring 2012):22-37. Web. 1 March 2012.
- Sobejano-Morán, Antonio. *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Edition Reichenberger, 2003. Print.
- Soldevila, Ignacio. *Historia de la novela española (1936-2000)*. Madrid: Cátedra, 2001. Print.
- Solt, Mary Ellen. *Concrete Poetry: A World View*. Indiana University Press, 1968. Web. *UbuWeb*. 25 Aug. 2011.

- Sontag, Susan. *Where the Stress Falls*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. Print.
- Taylor, Claire. "Post-Digital Remixes and Carnavalesque Relinkings: Eduardo Nava's 'Goobalization'." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Hensler and Deborah A. Castillo. *Hispanic Issues On Line* 9(Spring 2012):192-213. Web. 1 March 2012.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*, Berkeley: University of California Press, 1957. Print.
- Webster, Frank. *Theories of Information Society*. London: Routledge, 1995. Print.
- "World Development Indicators." *The World Bank*. Dec 2011. Web. 1 Feb 2012.
- Yépez, Heriberto. "No te conviene ser crítico." *Milenio.com*. 24 March 2012. Web. 15 March 2012.