

VNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía, Lógica y Estética
Área de Estética y Teoría de las Artes



TESIS DOCTORAL

LITERATURA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

APROXIMACIÓN ESTÉTICA AL MODELO LITERARIO ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DE SIGLO (2001-2011)

JARA CALLES

DIRECTOR: JOSÉ LUIS MOLINUEVO

SALAMANCA, 2011

VNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía, Lógica y Estética
Área de Estética y Teoría de las Artes

LITERATURA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

APROXIMACIÓN ESTÉTICA AL MODELO LITERARIO ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DE SIGLO (2001-2011)

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

JARA CALLES HIDALGO

DIRECTOR: JOSÉ LUIS MOLINUEVO

VºBº

José Luis Molinuevo

Jara Calles Hidalgo

SALAMANCA, 2011

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	13
INTRODUCCIÓN	17
<u>PARTE I</u>	
ENTORNOS: CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA Y MEDIÁTICA DE UNA FORMA DE LEGITIMACIÓN DISCURSIVA IMPUESTA, PERO TAMBIÉN APROPIADA, COMO FORMA DE ESTAR (O NO) AL DÍA	39
CAPÍTULO 1 La red como metáfora teórica y creativa. La flexibilidad como cualidad neurálgica de escritura	55
CAPÍTULO 2 Ilustración verbal de estas cuestiones como ejercicio de extensión discursiva en dos puntos	75
2.1. José Ángel Mañas y Agustín Fernández Mallo, dos tipos de actitud	75
2.2. Javier Calvo y el término “nocilla”. La ambigüedad ante el suceso generacional	87
CAPÍTULO 3 El programa-efecto “Berenice”. Editorial para la convergencia crítica, teórica y creativa de vanguardia	103
3.1. Afterpop. La literatura de la implosión mediática	104
3.2. La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual	121
[1] Tardomodernidad	129
[2] Posmodernidad	137

▪ La narrativa mutante	140
▪ Pangea	151
[3] De la teoría a la práctica. Construcción de paradigmas	158
[4] ¿Cómo se plantea, entonces, la narrativa pangeica en <i>La luz nueva</i> ?	172
▪ Las obras pangeicas	175
▪ Las fisuras (también pangeicas)	181
[5] ¿En qué lugar queda ahora el posmodernismo? Las angustias posmodernas de Vicente Luis Mora	186
3.3. Mutantes. Narrativa española de última generación	191
CAPÍTULO 4	
El mercado y la crítica literaria	201
4.1. <i>Quimera 313</i>. Dossier “Novela española de la década (2000-2009)” Caso Primero	217
[1] Distintas categorías para un mismo sistema	220
[2] Nota: Literatura, Política e Independencia Estética	229
[3] La focalización ambigua en la crítica como en el mercado	237
▪ El mito de la corrupción del mercado, o qué significa ser comercial en la actualidad. Un ejercicio de independencia estética	246
4.2. Origen clínico de una brecha discursiva. La crítica generalista e institucional, sus aportes	252
[1] <i>Atlas literario español</i> y el pretexto generacional	254

[2] <i>Neo3</i> , Barcelona	261
4.3. La conciliación de paradigmas. <i>Mutatis mutandis</i> y <i>Mejorando lo presente</i>	264
[1] <i>Mutatis mutandis</i> , Javier García Rodríguez	266
[2] <i>Mejorando lo presente</i> , Martín Rodríguez-Gaona	278
4.4. ¿Toma de conciencia? Visión transversal del fenómeno mediático. Origen y fin de un apósito generacional	289
[1] La magnitud del debate generacional traducida como “distancia” por Vicente Luis Mora	298

PARTE II

LA COHERENCIA DISCURSIVA TRADUCIDA EN TÉRMINOS ESTÉTICOS (EL DISEÑO) Y COSMÉTICOS (COMO DECORACIÓN) EN EL TEXTO LITERARIO	309
--	------------

CAPÍTULO 1

La situación de la creación en el territorio nacional	313
1.1.El cambio de perspectiva	325
1.2. Su continuación	332

CAPÍTULO 2

Motivos que aportan coherencia frente a una impostura generalizada	343
2.1. Hacia una coherencia de tratamiento	354
2.2. ¿Puede hablarse entonces de “grupo”?	361
2.3. Cómo hablar de “generación”. Otra lectura de Ortega	378
2.4. Relación de constantes para una literatura de las nuevas tecnologías	386

CAPÍTULO 3	
El <i>Homo sampler</i> como héroe-nuevo. Deriva de las prácticas DIY hacia una condición creativa	403
3.1. Ejemplo <i>Broadcast Yourself</i> : Kutiman, homo sampler, o quién manipula el Moog	422
3.2. El homo sampler y la experiencia de los tiempos: Tiempo Real, <i>RealTime</i> y Tiempo™	427
CAPÍTULO 4	
El ejemplo <i>Godard</i>	435
CAPÍTULO 5	
El diseño. La construcción	449
<u>PARTE III</u>	
CARTOGRAFÍA DE UNA LITERATURA DE LAS NUEVAS TECNOLOGIAS (2001-2011) PROTOCOLOS DE USO	469
CAPÍTULO 1	
Integración de la lógica visual de los nuevos dispositivos y los códigos de programación. La traducción del lenguaje técnico –y científico- como mecanismo de escritura	473
1.1. <i>Gr-83</i> (Edición de autor, 2007), Jorge Carrión	474
1.2. <i>Los muertos</i> (Mondadori, 2010), Jorge Carrión	480
1.3. <i>Cut and Roll</i> (DVD, 2008), Óscar Gual	484
1.4. <i>El hacedor (de Borges), Remake</i> (Alfaguara, 2011), Agustín Fernández Mallo	509
1.5. <i>Crónica de viaje</i> (Edición de autor, 2009), Jorge Carrión	529
1.6. “Acerca de si la tecnología no llevara inscrita la obsolescencia en su médula, creeríamos que el amor es imperecedero, por no decir eterno” (Autoedición, 2008), Javier García Rodríguez	534

CAPÍTULO 2	
Incorporación al proceso de creación el trabajo desde la información y la gestión de datos. La idea de “pensamiento de segunda mano” apuntada por Luis Macías en la película del <i>Proyecto Nocilla</i>	541
2.1. <i>Construcción</i> (Pre-Textos, 2005), Vicente Luis Mora	547
2.2. <i>Proyecto Nocilla</i> (2006-2009), Agustín Fernández Mallo	553
[1] <i>Nocilla Dream</i> (Candaya, 2006)	553
[2] <i>Nocilla Experience</i> (Alfaguara, 2008)	569
[3] <i>Nocilla Lab</i> (Alfaguara, 2009)	576
CAPÍTULO 3	
Dispersión formal y discursiva como forma de distribución de los contenidos.	
La disolución o el descentramiento de los discursos	583
3.1. <i>Fabulosos monos marinos</i> (DVD, 2010), Óscar Gual	585
3.2. <i>Circular 07. Las afueras</i> (Berenice, 2007), Vicente Luis Mora	593
3.3. <i>Tiempo</i> (Pre-Textos, 2009), Vicente Luis Mora	599
3.4. <i>La grieta</i> (Berenice, 2007), Javier Fernández	608
CAPÍTULO 4	
La creación como forma de compromiso con la actualidad, como forma de investigación social, cultural, estética	615
4.1. <i>Homo sampler</i> (Anagrama, 2008), Eloy Fernández Porta	619
4.2. <i>España</i> (DVD, 2008), <i>Calor</i> (Visor, 2008) y <i>Aire Nuestro</i> (Alfaguara, 2010), Manuel Vilas	622

[1] <i>España</i> (DVD, 2008)	622
[2] <i>Calor</i> (Visor, 2008)	636
[3] <i>Aire Nuestro</i> (Alfaguara, 2010)	641
4.3. Germán Sierra, catálisis <i>on line</i> [http://homepage.mac.com/germansierra/]	644
4.4. <i>Diario de lecturas</i>, blog de Vicente Luis Mora. La construcción como paradigma hermenéutico bajo demanda	659
CAPÍTULO 5	
Estrategias auto/ficcionales que se ponen en práctica a diario y que derivan del uso cotidiano de plataformas 2.0. Los efectos que las nuevas tecnologías tienen en la construcción del imaginario público e individual	679
5.1. <i>Mester de cibervía</i> (Pre-Textos, 2000), Vicente Luis Mora	681
5.2. <i>Alba Cromm</i> (Seix Barral, 2010), Vicente Luis Mora	685
5.3. €®O\$ (Anagrama, 2010), Eloy Fernández Porta	693
CAPÍTULO 6	
Interés por generar experiencias poliestéticas. La resolución <i>textovisual</i> como lenguaje aumentado	703
6.1. <i>Poética para cosmonautas</i> (Leteo, 2005), Henry Pierrot	705
6.2. <i>Canciones en Braille</i> (Autoedición, 2007/2008), VV.AA	712
6.3. “Capítulo 2. En los límites del determinismo posmoderno”, <i>Mejorando lo presente</i> (Caballo de Troya, 2010), Martín Rodríguez-Gaona + <i>Fernández & Fernández</i> (2008-2011), Agustín Fernández Mallo y Eloy Fernández Porta	722

6.4. <i>Un hombre cae de un edificio</i> (Autoedición, 2011), Raúl Quirós Molina	732
6.5. <i>Alicia Volátil</i> (El cangrejo pistolero, 2010), Sofía Rhei	737
CAPÍTULO 7 Escritura en listas (o el fragmento como categoría susceptible de revisión)	741
7.1. <i>Carne de píxel</i> (DVD, 2008), Agustín Fernández Mallo	748
7.2. <i>Todo lleva carne</i> (Caballo de Troya, 2008), Peio H. Riaño	751
7.3. <i>Alma</i> (Lengua de Trapo, 2011), Javier Moreno	753
CAPÍTULO 8 El regreso al acontecimiento, a la singularidad de los momentos de la experiencia colectiva e individual. El problema de la continuidad narrativa	759
CAPÍTULO 9 La exploración de los conceptos de extrarradio e intersticio como valores expresivos en la escritura literaria. La revisión de la noción de “frontera” estética y la relevancia de los espacios intersticiales, similares a los silencios musicales y los espacios entre, de los que uno depende para acceder a la totalidad de los discursos	763
9.1. Extrarradios ayer y hoy	764
[1] <i>Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma</i> (Anagrama, 2009), Agustín Fernández Mallo	764
▪ <i>Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus</i> (Edición Personal, 2001) + <i>Creta Lateral Travelling</i> (Sloper, 2008), Agustín Fernández Mallo	771

<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Joan Fontaine Odisea [mi deconstrucción]</i> (La Poesía, Señor Hidalgo, 2005), Agustín Fernández Mallo 	783
[2] <i>Cortes publicitarios</i> (Devenir, 2006), Javier Moreno	792
9.2. En torno al intersticio como lugar discursivo de exploración estética	801
<ul style="list-style-type: none"> [1] <i>Cero absoluto</i> (Berenice, 2005), Javier Fernández 	801
CONCLUSIONES	809
RECURSOS UTILIZADOS	817

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría poder expresar en estas páginas mi más sincero agradecimiento a José Luis Molinuevo por la dirección de esta tesis doctoral, por todo lo que ello supone. También a los miembros del Tribunal, cuya presencia y disposición me ha honrado. A mi familia y amigos, que también han sido parte importante en estos años.

A los escritores que confiaron y mostraron interés por esta tesis; porque su ayuda ha sido inestimable.

Y, por último, a los aviones Airbus A320 y Boeing 767-300 de las compañías Aegean y American Airlines.

Gracias a todos.

INTRODUCCIÓN

Tal y como puede entenderse a partir del título de esta tesis doctoral, lo que se propone a lo largo de la misma es una aproximación, desde un punto de vista estético, al modelo de escritura que aquí se presenta como “literatura de las nuevas tecnologías”. Un carácter de creación literaria que además se inaugura con el cambio de siglo, tal y como se muestra en el intervalo histórico que comprende el paréntesis del subtítulo. Así, esta investigación abarcaría desde el año 2001, cuando alguno de estos escritores comenzaba a producir literatura, pero sin tener apenas visibilidad e incluso posibilidad de publicación editorial; hasta el año 2011, que sería cuando podría decirse que la situación de estos autores estaría llegando a una nueva etapa o tesitura profesional. Podría hablarse, incluso, de un cierre de ciclo, al menos en algunos casos, que no siempre iría acompañado de un viraje estético, aunque esta alternativa también se habría materializado en alguno de esos autores.

Así, el hecho de que esta investigación comience en un momento histórico como es un cambio de siglo resulta relevante por el hecho de que uno de los motivos que habría dado lugar al origen de esta tesis estaría justamente en aquello que mejor caracterizaría esta época, al menos hasta 2011, como son las nuevas tecnologías. Por su importancia e incidencia tanto funcional, como subjetiva y estética, la unión de estas obras con ese aspecto sería aquello que las singularizaría en el espacio de la creación literaria. Pues no es trataría solamente de la incorporación de estos medios como forma de actualización temática, sino que su aporte sería estructural, traduciendo de ese modo tanto la lógica como la pulsión estética que derivaría de ellos. Teniendo esto en cuenta, no podría decirse que estos sean los únicos autores que acudan a la tecnología, pero sí

aquellos que mejor han dado cuenta del cambio (subjetivo, perceptivo, relacional y estético) que se estaría propiciando a través de todo ello.

Cabe hacer explícito, entonces, qué se quiere decir aquí cuando se habla de “nuevas tecnologías”, dado que por un lado, y en sentido estricto, las nuevas tecnologías serían ya “viejas” tecnologías; a pesar de que el término siga estando operativo, incluso cuando la obsolescencia de su referente quedaría puesta de manifiesto a diario a través de los distintos avances propiciados en este campo. Una incongruencia salvable en términos lingüísticos, que sin embargo ha de ser completada con una especificidad referencial, dado que como se verá en esta tesis, por nuevas tecnologías se ha tratado a las tecnologías de la información y la comunicación, tanto como las biotecnologías. Es decir, la dimensión más actualizada que podría alcanzarse a través de este término.

Por otro lado, con “literatura de las nuevas tecnologías” tendría que entenderse un procedimiento de escritura cuya innovación radicaría en la vertebración de contenidos filtrados justamente por el espacio que comprenderían las nuevas tecnologías y, por extensión, determinados contextos científicos unidos a ellas. Ésa es la razón por la que la presencia de estos factores no resulta visible formalmente en los textos (sea como anécdota, referencia o de forma predominantemente visual), a pesar de constituir una dimensión estética evidente en todos ellos. En este sentido, el criterio que articula esta investigación es el de una integración estructural de la tecnología, puesto que aunque también puedan percibirse trazas de otro tipo de lenguajes y espacios como la ciencia, el cine, la imagen o la música, no dejaría de ser esta dimensión la que finalmente establece el carácter de la textualización de cada propuesta.

Por eso se incidirá en todo momento en las ideas de coherencia y diseño discursivo, dado que ésa sería la respuesta, como actitud, que

pondrían de manifiesto los autores respecto a sus respectivos entornos y tradiciones culturales. Dicho con otras palabras, no se trataría ya de separar la teoría de las prácticas, sino de invertir ese procedimiento partiendo del análisis de las propias obras para después alcanzar (o descartar) su posible categorización, pero siempre bajo ese criterio.

No obstante, esto no significa que estos textos sólo puedan ser leídos desde esta perspectiva, sino que habría otras muchas posibilidades, igualmente válidas si se establecen con rigor. Puede decirse, entonces, que hablar de “literatura de las nuevas tecnologías” sería el resultado de una decisión a la que, por otro lado, se habría llegado a partir de los textos que se presentan como parte del corpus de esta investigación. Una categoría que, por esta misma característica, permitiría no sólo actualizar ciertos contenidos relacionados con el momento histórico-social en el que se inscribe; sino también evitar la presencia de tópicos historicistas heredados en forma de tradición, pues se estaría asimilando la lógica de estos medios (y, por lo mismo, de estas obras) en la disposición y tratamiento funcional de los contenidos que conforman esta tesis.

Un aspecto que resulta esencial para entender el carácter abierto y flexible de este discurso, también motivado por el hecho de haber asumido como objeto y materia de trabajo un corpus literario en el mismo momento de su emergencia. De tal forma que la propia investigación habría ido cambiando a lo largo de este tiempo en la misma dirección que su objeto de estudio, al construirse de forma paralela. Esto es, asumiendo estas obras y su contexto tanto de forma sincrónica como diacrónica, dado que a pesar de tratarse de un intervalo temporal de diez años, la cantidad de textos, materiales, acontecimientos, innovaciones y experiencias permitiría asimismo aplicar una mirada ya provista de perspectiva.

Así, y frente a los usos más extendidos en cuanto a la recepción de la tecnología por la crítica literaria, lo que se plantea en esta investigación es una solución de naturalidad respecto a ello, considerando que tanto la ciencia como la tecnología son hoy dos dimensiones, no sólo presentes de forma constante en el espacio cotidiano, sino además inevitables, al constituir los filtros a través de los cuales emergería (casi) todo lo demás. Un aspecto no siempre bien abordado por la crítica, sobre todo en relación a su descarga estética, produciendo de ese modo un problema de adecuación entre su discurso y aquello que plantean estas obras, como se pondría de manifiesto al considerar la abundancia de textos periféricos y obsoletos que habrían ido apareciendo en estos años en relación a estas cuestiones.

Sin embargo, aquí no se trataría solamente de reivindicar un tratamiento menos impresionista de las nuevas tecnologías, sino atender a lo literario en su conjunción con la tecnología, asumida en este punto como contexto natural. Así, lo que se revisa es su dimensión estética trasladada a la literatura, pero también la relevancia de los efectos sociales que habría tenido su generalización en esa escala, pues de ello depende ese carácter de coherencia discursiva que alcanzan los textos. Como podría resolverse con una primera lectura del corpus abordado en esta investigación, hablar de una literatura de las nuevas tecnologías no llevaría a replantear el concepto de generación en relación a los autores aquí propuestos. Ni a plantear, mucho menos, una alternativa al fenómeno generacional desplegado en torno a buena parte de los autores que aquí se mencionan. Antes al contrario, el hecho de que ese aspecto se mencione y se aborde, además, críticamente, se debe a la obligación que impone un discurso mediático de estas características, dado que fijó una serie de prejuicios en relación a algunas de estas obras; con lo que ello

significa. Por lo tanto, no podría decirse que esta tesis constituya una alternativa nominal para un grupo de escritores, sino el desarrollo de una categoría estética derivada de una actitud concreta, que sería la puesta de manifiesto por los autores aquí propuestos en relación al propio hecho literario. Ésa es la razón por la que algunos de los autores relacionados con el fenómeno *Nocilla* o *Mutante* aparecen aquí recogidos, pero ésa es también la razón por la que tantos otros asociados a ello no lo han sido.

Si esto es importante es porque esta investigación no habría surgido ni del discurso mediático aportado por la prensa, la crítica generalista o los propios autores (aunque sean datos a tener en cuenta), como de la lectura asidua de una serie de obras, a partir de la cual se habrían ido perfilando las características asociadas a la categoría “de las nuevas tecnologías”. Es decir, a través de un proceso de discriminación de rasgos y tendencias de escritura que habrían acabado por conducir al motivo que articula esta tesis; sobre todo como consecuencia de una evidencia aún más llamativa, como era la falta de criterio o de adecuación entre lo que planteaban las obras, lo que decían los autores sobre sus respectivas poéticas, más lo que la prensa pudo aportar a todo ello. De forma que el origen de esta investigación estaría en la evidencia de una serie de necesidades, además en plural, a la hora de revisar estos discursos con pretensiones críticas.

Puede decirse, entonces, que la tesitura que dio lugar a esta investigación fue la de continuar alimentando ese vacío hermenéutico en torno a una serie de títulos como ésta, o bien la de pergeñar un pensamiento crítico en torno a ello, discriminando de ese modo aquellos aspectos susceptibles de revisión, reciclaje o rechazo, con el fin de ir aportando una teoría más próxima a las prácticas y, por tanto, más rigurosa. Planteado de otro modo, si un texto resulta innovador, ¿no

tendría que serlo también su revisión? es decir, ¿no tendría que reconocerse ese aspecto en cuanto tal como un valor, y no solamente como novedad o reclamo editorial? Porque ésa sería, en definitiva, una de las características más relevantes de las que podrían subrayarse en relación a este corpus, como es la de una escritura innovadora que aunaría creación e innovación como partes inherentes a su propio proceso y naturaleza discursiva. Tal y como se trataría de llevar a cabo en esta investigación, que asumiría como estrategia de formulación esa misma lógica.

Por otro lado, al cierre de esta investigación pudo comprobarse cómo esa situación estanca habría comenzado a cambiar gracias al relevo o emergencia de una serie de discursos críticos alternativos al de la crítica institucional y generalista; pero a pesar de lo cual aún seguiría siendo necesario adoptar como exigencia *sine qua non* la búsqueda y reformulación de herramientas aptas para este tipo de propósitos, que estarían en continua evolución. Este aspecto, por otro lado, ha llevado a plantear en términos de flexibilidad los contenidos aquí revertidos más allá de las coordenadas planteadas en esta investigación, pues es posible que estos términos, como la propia mención de literatura de las nuevas tecnologías, se conviertan en referencias inoperativas para la obra sucesiva de estos mismos autores. Planteado de otra forma, sería un error que un discurso como éste aspirara a su supervivencia con independencia de la evolución natural de las poéticas de estos autores, tal y como ocurriría con cualquier otra disciplina o arte ligada a su propio tiempo y objeto de estudio.

Ésa sería la razón que explicaría, al menos en este sentido, el hecho de que esta tesis constituya en sí misma la formulación de un aparato crítico cuya base es la aproximación rigurosa a las obras de su

corpus; por lo que podría hablarse igualmente de una lectura flexible de las respectivas poéticas que se contemplan, dado que ésa sería la línea estructural (y transversal) que articularía este estudio: un criterio de unificación que sin embargo no ocluiría los caracteres y rasgos de singularidad (además diversos) asociados a cada trayectoria.

No obstante, este aspecto no llevaría a una confusión de lecturas, sino a una lectura de la complejidad de las mismas, dado que metodológicamente se habría optado por una mirada transdisciplinar que, por esa misma razón, en lugar de obstaculizar las perspectivas, las propiciaría. En este sentido, el método de trabajo ha sido en todo momento inductivo, es decir, partiendo de una serie de textos de naturaleza tanto física como digital, hasta llegar a la concreción de la idea de una literatura de las nuevas tecnologías y, por último, su comprobación (Parte III). Para ello, por otro lado, ha sido fundamental asumir el ejercicio literario como espacio de cohabitación discursiva, acogiendo de ese modo distintas estrategias, materiales y referentes, según fuera necesario en cada caso; pero no como novedad crítica, sino como imperativo que partía de esos propios textos.

Eso explicaría el hecho de que cada obra reciba un tratamiento distinto y un enfoque más o menos ampliado en función de otro tipo de registros, estilos o cuestiones derivadas de las mismas; lo cual habría llevado, igualmente, a realizar un trabajo de campo exhaustivo a través de documentos y publicaciones de diverso tipo (académicas, divulgativas, impresionistas, etc. más reseñas y contenidos localizados en la red). Una serie de materiales y recursos con la que se pretendía verificar no sólo la noción “de las nuevas tecnologías”, sino también el resto de hipótesis de partida en relación a la labor de la crítica institucional, el fenómeno asociado a buena parte de estos autores y, por

último, la operatividad, o falta de ella, de ciertas herramientas y criterios de aproximación hermenéutica.

Así lo mostraría la propia estructura de este proyecto, cuyo índice sería la mostración de su temática, además de un primer ejemplo de cómo la idea de actitud es la que finalmente da sentido al resto de contenidos. A este respecto habría que considerar el hecho de que estas prácticas pongan en evidencia una forma de respuesta consciente por parte de estos autores ante determinados objetos y entornos de operación creativa. Pues hablar de una literatura de las nuevas tecnologías llevaría a hablar al mismo tiempo de una condición estética muy concreta, que consistiría en asumir como imperativo y espacio de reflexión la contemporaneidad hacia las coordenadas socioculturales de un intervalo histórico como éste; un marco cronológico que abarcaría desde el cambio de siglo hasta buena parte del año 2011, aunque se incida especialmente en la segunda mitad de esa década.

Teniendo esto en cuenta, la escritura que han puesto de manifiesto estos autores sería principalmente una cuestión de temperamento, pues su conclusión dependería de la disposición de los mismos a adaptarse y cuestionar los contextos en los que operan; siendo ése el principal hilo conductor de esta tesis. De este modo, lo crucial a este respecto no sería tanto el signo de contemporaneidad de estos autores como el hecho de compartir una misma sensibilidad (Ortega diría “vital”) hacia su tiempo y sus distintos entornos. Por eso se puede plantear en esta tesis la noción de actitud (aptitud) como clave de lectura de estas obras, dado que ése sería el aspecto que permitiría hablar de estas obras en términos de innovación y singularidad, pero no de novedad en el sentido estricto del término; porque ése sería también un concepto puesto entre paréntesis en esta investigación, justamente por la carga semántica que conlleva.

Por otro lado, ésta sería la razón por la que no se habría acudido a paradigmas estéticos o estilísticos ya disponibles (a no ser que esto fuera necesario), evitando de ese modo una tendencia de pensamiento quizá más grave, como sería la de administrar categorías sin profundizar en la pertinencia de las mismas e, incluso, en su propia relevancia. Si se piensa en los discursos críticos generados en los últimos años, la matriz que habría articulado buena parte de esos resultados no dependería tanto de las propias obras como de las modas teóricas. Justificando además esa falta de solvencia con el apoyo argumentativo de autoridades cuyos criterios no siempre serían válidos en contextos como los que aquí se estarían valorando. Acudir, entonces, a nociones como la de temperamento o actitud sería una decisión que partiría justamente de la evidencia anterior, dado que el análisis crítico de estos textos pondría de manifiesto un punto común, pero al mismo tiempo otras divergencias.

Así, si en lugar de este procedimiento se hubiera acudido a categorías disponibles y hasta cierto punto bien aceptadas por la Academia, la tercera parte de esta tesis (que es, por otro lado, la que ha dado lugar al resto de la investigación) dejaría de tener sentido, tanto como la propia tesis en sí misma. Si se atiende ahora a la estructura de esta tesis, puede comprobarse cómo su distribución, en tres grandes apartados, muestra la relación recíproca no sólo de esas partes, sino de los contenidos entre sí, al depender una de las otras, y viceversa. Así, la organización de estos apartados respondería a una gestión de los contenidos que llevaría primero a plantear el contexto de recepción de estas obras, su contexto de aparición, la clave de lectura del mismo por la crítica dedicada a estas cuestiones, la recepción de estas obras en concreto por parte de la crítica generalista y especializada y, por último, su lugar en el mercado. En segundo lugar, entonces, se encontraría el

desarrollo de esa idea de actitud y temperamento como motivos centrales de esta investigación; una idea que se traduciría en formas de coherencia y singularidad discursiva y, por último, el análisis y desarrollo de estas obras bajo el criterio de una literatura de las nuevas tecnologías, tal y como se desprendería del punto anterior. Sin embargo y a pesar de este orden de sucesión, sería este último apartado el que habría dado lugar al resto de reflexiones, pues conformaría el punto de vista necesario con el que empezar a operar con todo lo anterior.

Dicho de otra forma, se habría partido de ese análisis para después extraer una teoría con la que poder articular un discurso como éste, y no al contrario, porque ésa hubiera sido una operación insuficiente dado el carácter de estas obras. En este sentido, y como puede verse en la *Parte I. Entornos: contextualización teórica y mediática de una forma de legitimación discursiva impuesta, pero también apropiada, como forma de estar (o no) al día* se habría llevado a cabo, a partir de cuatro capítulos distribuidos temáticamente, una revisión crítica de los distintos recursos teóricos que se pusieron en activo respecto a este tipo de obras, en principio como apósiso mediático.

Un carácter de sobra puesto de manifiesto por la propia crítica, fuera generalista o institucional, que a pesar de su limitación hermenéutica habría sido del todo aceptada en estos años (cabe pensar que por motivos en principio promocionales) también por buena parte de los autores. No obstante, este fenómeno crítico no tendría nada que ver con las nociones teóricas que aquí se habrían utilizado, sino que constituiría un objeto más de estudio en esta investigación, dado que se trataría de un aspecto estrechamente relacionado con buena parte del corpus de trabajo y, por tanto, siendo una dimensión del mismo del todo ineludible. En otras palabras, la valoración de este tipo de discursos, más

la reacción de la crítica y las respuestas de los autores a ello, sería en todo caso una construcción más, que como tal sería tratada en esta tesis. Sobre todo porque lo que interesaría en este punto es confrontar esas distintas visiones de un mismo fenómeno como forma inversa de comprobación de esta propuesta. Como quedaría puesto de manifiesto en el capítulo primero, *La red como metáfora teórica y creativa. La flexibilidad neurálgica de escritura*, si se habla de posmodernidad o posmodernismo en relación a estas obras es justamente porque así fueron recibidas por la crítica, pero no porque aquí se esté tomando como método de trabajo ese modelo.

En otras palabras, utilizar este tipo de términos sería válido en todo caso si resulta pertinente y puede ser justificado, sabiendo qué se quiere apuntar y decir con ello; pero no si esto sucede como reducto de una moda teórica, tal y como habría ocurrido con la teoría crítica de Deleuze (además, por lo general, bajo la noción de rizoma), o la propia idea de globalización. Pues no todos los discursos escritos en esta época han de resultar globales o culturalmente deslocalizados por el hecho de haber sido desarrollados en este periodo en concreto. Esta tensión nominativa se vería ejemplificada en el capítulo segundo, *Ilustración verbal de estas cuestiones como ejercicio de extensión discursiva en dos puntos*, en el que se mostraría que lo crucial a este respecto no son las etiquetas, sino el temperamento que se pone de manifiesto en relación al hecho literario en todas sus dimensiones.

Por un lado en relación a la estrategia de mercado que se desplegó en su momento en torno a los autores José Ángel Mañas y Agustín Fernández Mallo (los dos recibidos como enclaves generacionales, además bajo unos términos muy parecidos); pero ante la cual cada autor aportó una respuesta diferente, dado el distinto grado de credibilidad que

otorgaron a ese fenómeno. Y, por otro, a partir de la figura de Javier Calvo y la evolución de su relación con la noción de generación (sobre todo, *Nocilla*), resuelta por lo general en términos de ambigüedad, como quedaría puesto de manifiesto a partir de los datos extractados y el análisis realizado de los mismos. Así, el hecho de que hayan sido estos los ejemplos elegidos se debe a que, desde perspectivas diferentes, ilustrarían el colapso de la cuestión generacional proyectada en los últimos años como forma de vanguardia literaria. Pero también el tipo de relación de los autores con esa lectura específica de sus obras. Es de esta forma como puede adelantarse la magnitud de un registro mediático de tales características, considerando que ahí se localizarían los primeros problemas para una aproximación teórica rigurosa a los distintos programas de escritura que proponían estos autores, al tratarse de un recurso unificador que ocultaba la posibilidad de adquirir una visión diáfana de los textos.

No obstante, no sólo la crítica habría participado en la generación de una situación como ésta, sino que también habría que tener en cuenta otros factores, tal y como se especifica en el capítulo tercero, *El programa-efecto Berenice. Editorial para la convergencia crítica, teórica y creativa de vanguardia*. Será en este punto donde se revise la labor de una editorial como Berenice, que en 2007 no sólo habría planteado una alternativa generacional (*mutantes*), frente a la propuesta mediática; sino que se habría encargado también de la promoción de un aparato crítico que sería el que aportara las primeras claves para una lectura más próxima a estas poéticas. Por eso se analizan con profundidad las tres propuestas editoriales de Berenice que fueron significativas a este respecto, tales como *La luz nueva*, *Afterpop* y la antología *Mutantes*; aunque se incida sobre todo en los ensayos, escritos

por Vicente Luis Mora y Eloy Fernández Porta respectivamente. Dos intentos de renovación del ejercicio de la crítica contemporánea en España, relevantes también tanto por estar dirigidos a buena parte de los autores que componen el corpus de esta investigación, como por formar parte del centro (generacional) de ese fenómeno; porque eso sería igualmente significativo. Bien pensado, estas respuestas permitirían pergeñar el carácter de un sentimiento de malestar cada vez más generalizado y naturalizado respecto al término “posmodernismo”, al desvelarse como síntoma de una falta de adecuación teórica y crítica que acabaría convirtiéndose en una brecha infranqueable, por evidente.

Teniendo en cuenta el capítulo siguiente, *El mercado y la crítica literaria*, se accedería a una revisión de la evolución (o falta de ella) de los distintos sectores de la crítica literaria nacional, que en muy pocos años habrían dado lugar a una cantidad ingente de materiales respecto a estas cuestiones, pero sin que apenas pudieran encontrarse aportaciones significativas y además relevantes a este propósito. De este modo, y aunque con el tiempo habrían aparecido plataformas y voces innovadoras relacionadas con este tipo de temáticas, en términos generales la crítica se habría resuelto como un ejercicio alejado de su propio sentido crítico. Funcionando en todo caso como plataforma de promoción editorial que apenas tomaría conciencia de su propio objeto de revisión.

No por otra razón resulta del todo extraño que apenas hayan podido constatarse ocurrencias relevantes a este respecto, siendo como fue un momento propio para ello. Primero si se considera la “novedad” del fenómeno literario, que fue construido desde esos mismos espacios, segundo si se tiene en cuenta la emergencia de un debate metaliterario inédito en los años previos y, tercero, si se aprecia el carácter de innovación de estos textos; tanto como la actitud de los propios autores,

que además de presentar una alternativa estética, destaparon un claro complejo en el sector, principalmente por la falta de competencias literarias, teóricas y críticas que pasaron a ponerse así de manifiesto.

Una tesitura también propiciada por la injerencia de las nuevas tecnologías, que en esos momentos aparecían incorporadas no sólo como un recurso temático, sino también como un espacio de acción literaria, editorial y crítica, que acabó interviniendo el protocolo habitual de relación entre todos los efectivos de la industria literaria nacional. Puede pensarse, entonces, que la presencia de blogs y redes sociales, la creación bajo demanda y los procesos de legitimación que se habrían puesto en marcha a través de estos espacios tuvieron también mucho que ver en el proceso de cambio que parecía empezar a constatarse a partir de 2007; pues por un lado se estaba re-mitificando la imagen de escritor (ahora como figura realmente accesible) y, por otro, dando lugar (o mejor, salida) a un ejercicio crítico alternativo que iba a resultar del todo saludable.

Con el fin de ilustrar todas estas reflexiones, en este mismo apartado se introduce una serie de publicaciones a través de la cual podría perfilarse la situación atrofica de la crítica nacional en relación a la literatura contemporánea española. Sobre todo considerando que a lo largo de una década (la primera del siglo XXI) apenas podrían constatarse cambios relevantes en cuanto a la apreciación de una escena literaria que entre los años 2007-2009 habría cambiado sobremanera. El ejemplo que se propone como paradigma de esta tendencia estaría en el dossier que la revista *Quimera* dedicó a la narrativa española de la década, cuyo discurso en términos generales resultaba ya insostenible; pero no por el contenido de los artículos, al menos no en sentido estricto, sino por haber tenido lugar en 2009, cuyo contexto hacía que perdieran toda relevancia.

Como puede verse en el apartado siguiente, el origen de esta brecha discursiva estaría en la perpetuación de las conclusiones a las que llegó la prensa durante la celebración del encuentro literario *Atlas literario español*. Dado que sería en ese momento cuando la cuestión generacional, además en unos términos muy concretos, comenzaría a convertirse en la referencia y primera coordenada de aproximación a la obra de estos autores. Sin embargo, y como se muestra en relación a otra crónica, en este caso firmada por Jorge Carrión a propósito de otro encuentro literario, *Neo3*, también podría apuntarse hacia otro tipo de direcciones en relación a estos autores. Aun cuando la lectura mediática sería la que acabaría primando como forma de discurso apenas refutada. Ahí radicaría uno de los primeros problemas que se habría acotado en esta investigación, dado que a partir de 2007 sería la misma forma de lectura, es decir, en términos de vanguardia, generación, novedad y originalidad creativa, la que se adoptaría como válida por el resto de discursos (salvo algunas excepciones) relacionadas con esta forma de escritura.

Tanto sería así, que hasta casi el cierre de esa primera década apenas habrían aparecido discursos rigurosos capaces de descartar este tipo de criterios. Ésa es la razón por la que aquí se menciona también la aparición de dos obras, *Mutatis mutandis* y *Mejorando lo presente*, que a pesar de no coincidir en sus líneas de trabajo, sí comparten una misma actitud hacia su propio ejercicio, como es la revisión del carácter impostado de la crítica; así como una necesidad, ahora de forma consciente, de ampliar y actualizar las perspectivas de trabajo.

Por otro lado, a continuación de este apartado se daría lugar a la *Parte II* de esta investigación, que sería el momento en el que el propio motivo de la tesis pasaría a cobrar especial relevancia. No por otra razón

el título de esta segunda parte aborda *La coherencia discursiva traducida en términos estéticos (el diseño) y cosméticos (como decoración) en el texto literario*, que sería una de las claves fundamentales para entender lo que se presenta bajo la categoría de una “literatura de las nuevas tecnologías”. Teniendo esto en cuenta, en este bloque se resolverían programas creativos concretos, no generacionales, donde lo primero que se resalta es el carácter de proximidad de estas obras hacia sus respectivos entornos. Por un lado revisando *La situación de la creación en el territorio nacional*, como se pondría de manifiesto en el capítulo primero y, por otro, analizando los términos en que se habría generado un cambio de perspectiva, al acomodar los discursos, fueran o no de naturaleza creativa, a los imperativos de su tiempo.

Un aspecto que además vendría puesto de manifiesto por el tratamiento de lo tecnológico en estos discursos, que con los años haría más evidente la conciencia de haber identificado en la tecnología un signo de cambio e innovación sociocultural. Ésa es la razón por la que el tratamiento de lo tecnológico se presenta en este punto bajo la noción de coherencia discursiva, abordando una serie de *Motivos que aportan coherencia frente a una impostura generalizada*, sobre todo en relación a la incidencia de la tecnología en el espacio de la creación.

Ése es el motivo por el que en este apartado se podría comenzar a plantear la posibilidad de una identidad tecnológica que, en cuanto tal, llevaría hacia formas de traducción y escrituras naturalizadas de estos contenidos. Sobre todo por constituir un espacio de subjetivación que, por esa tesitura, facilitaría un tipo de identificación cultural muy próximo a una lectura de la tecnología como folklore (según los términos de Denis Baron) en este momento histórico en concreto.

Una situación que, bajo estas coordenadas, llevaría a plantear (o replantear) si es o no legítimo hablar de “grupo” en relación a estos autores, tal y como puede verse en el apartado siguiente y por último, a realizar una lectura alternativa del concepto de “generación” aportado por Ortega y Gasset. Una cuestión del todo necesaria si se tiene en cuenta el hecho de que buena parte de los escritores mencionados en este punto compartirían un conocimiento explícito tanto del lenguaje científico como del tecnológico, como garantía de un uso consciente y riguroso (no superficial) de los mismos. Puede pensarse, entonces, en un lugar de referencia para la expresión no sólo de la propia identidad creativa de los autores, sino de una sensibilidad contemporánea que pasaría inevitablemente por estos medios, siendo como son parte del imaginario social. Por lo que no cabría hablar tanto de grupo en torno a ellos como de creación bajo un mismo temperamento o, en palabras de Ortega, de una misma sensibilidad vital.

Así, uno de los ejemplos que se plantean como paradigmáticos de esta tesitura aparecería desarrollado en el capítulo tercero, *El Homo sampler como héroe-nuevo. Deriva de las prácticas DIY hacia una condición creativa*, que enlazaría con el discurso de Eloy Fernández Porta expuesto en el ensayo *Homo sampler* (Anagrama, 2008). Una obra en la que se incidiría sobre todo en el paso de un método tecnologizado hacia una nueva condición creativa, que sería aquella encarnada por el homo sampler, visto entonces como héroe-nuevo. En este sentido, este apartado contaría con dos subapartados, por un lado en cuanto a la revisión de esa tesitura y, por otro, en relación a la gestión y experiencia de los distintos modos de temporalidad que convivirían en esta época.

Sin embargo, a continuación de este punto se introduce el capítulo cuarto, *El ejemplo Godard*, temáticamente próximo tanto al capítulo

previo como al posterior; pues por su naturaleza, constituida al mismo tiempo como metáfora de lo que se expone en esta investigación, permitiría poner de manifiesto una conciencia renovada del acto de creación. Esto es, el viraje que se habría experimentado a este respecto, considerando que la creación, hoy más que antes, habría dejado de ser contemplativa para pasar a revisarse en tanto construcción, es decir, como diseño creativo. Una nueva circunstancia creativa, podría decirse, que quedaría desarrollada por su parte en el capítulo quinto, dedicado justamente a las nociones de diseño y construcción; esenciales, como se verá, para el propio desarrollo y fundamentación de la categoría entendida “de las nuevas tecnologías”.

Por último, y como ya se ha mencionado, sería en la *Parte III* donde se abordaría en sentido estricto la categoría que articula y representa esta tesis doctoral, configurando para ello una *Cartografía de las nuevas tecnologías (2001-2011). Protocolos de uso*, en la que cada uno de los rasgos que se mencionan constituiría un capítulo en sí mismo. Por ese motivo son nueve los distintos capítulos que pueden encontrarse en este momento, si bien por su carácter participarían de forma simultánea unos de los otros. Si se observa con atención, cada capítulo presentaría un criterio que, de forma general, ya habrían ido apareciendo a lo largo del desarrollo discursivo de la investigación; y por tanto, como operación emplazada de forma transversal a lo largo de la misma. Una concreción que, por otro lado, llevaría a una presentación de esos criterios en forma de listado, por lo que cada punto no siempre recibirían ni la misma relevancia y ni la misma extensión argumentativa, justamente por esa relación interna entre los mismos.

Como se ha dicho, y como podrá entenderse una vez adquirido el sentido total de esta tesis, ninguno de estos puntos sería independiente de

los otros, por lo que esa derivación acortaría o extendería, según los casos, sus respectivos tratamientos. No obstante, el hecho de que se hayan distribuido también como capítulos facilita la demostración de las distintas soluciones que podrían encontrarse bajo la idea de una “literatura de las nuevas tecnologías”. Motivo por el cual en cada apartado se ofrece el análisis de una serie de obras representativas de un aspecto en concreto, aunque también compartan los demás. Dicho de otra forma, en este punto el modo de presentación y análisis de los textos seguiría operando bajo el mismo criterio que habría articulado la totalidad de esta tesis, sólo que en este caso en otro tipo de escala, pero sin variación en ese punto.

Por otro lado, con esto no habría que pensar que se estaría presentando un canon de obras, sino que se estaría mostrando y demostrando el carácter de una escritura de las nuevas tecnologías. Ésa es la razón por la que las obras que aquí se han presentado aparecen únicamente abordadas bajo la perspectiva de una literatura de las nuevas tecnologías, además en un sentido muy estricto de esta idea. Una decisión que, por su carácter, explicaría el hecho de que haya autores que aparezcan mencionados de forma constante a lo largo de la investigación, y menciones más puntuales en relación a la obra de otros autores. Puesto que no se estaría hablando de una escritura modélica o canónica con reproducciones similares (como pasaría con otros arquetipos literarios), sino de un aspecto o carácter de escritura en continua evolución.

Algo, por otro lado, muy próximo a la propia naturaleza de la tecnología, emplazada en su natural obsolescencia, pero sin que por ello deje de ser un espacio en continua innovación. Así, sería la propia naturaleza de una escritura de las nuevas tecnologías la que habría dado

igualmente al carácter de esta investigación, que en la medida de lo posible participaría de sus mismos presupuestos.

Como podrá apreciarse a lo largo del discurso, esta tesis plantea también ejercicios hermenéuticos a partir de imágenes y extensiones textovisuales, tal y como pondría de manifiesto la *Parte III*, con la mostración de ciertas imágenes de portadas (ejerciendo por tanto como reconocimiento de datos no siempre hechos explícitos en la tesis) o, por ejemplo, con el listado de cubiertas que se ofrece a la hora de valorar si la evolución de estas trayectorias, en términos de mercado, tuvo coste estético alguno. Por otro lado, también se incorporan algunos extractos textuales no necesariamente como citas, sino sobre todo como ilustración de los juicios que se están planteando en un momento en concreto; por lo que habría que discriminar la función de estos textos con las propias citas textuales, introducidas bajo el formato tradicional.

Sin embargo, también habría otros momentos de equiparación de contenidos, tal y como pondrían de manifiesto algunos dispositivos formales, de naturaleza textual o textovisual, según los casos, que funcionarían igualmente como imagen de una idea, justamente por la síntesis que comportan; o, por ejemplo, por permitir ilustrar los distintos acontecimientos (si se consideran relevantes) que pudieron tener ocasión en otros formatos, por ejemplo los blogs, de los que tendrían que ser trasladados a otro tipo de medio, además en una dimensión diferente a la que comportaría su origen. Por lo mismo, también estaría muy presente la propia noción de escritura en listas, que además de funcionar de forma visual, permitiría una articulación de los contenidos de forma más eficaz y coherente con la totalidad del discurso; dado que en ocasiones interesaría también la comprensión de los mismos por su propia forma de presentación.

PARTE I

**ENTORNOS:
CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA Y MEDIÁTICA DE UNA
FORMA DE LEGITIMACIÓN DISCURSIVA IMPUESTA,
PERO TAMBIÉN APROPIADA, COMO FORMA DE ESTAR
(O NO) AL DÍA**

Teniendo en cuenta la situación del estado crítico actual, como discurso que en sí mismo constituye una construcción que no siempre deriva de su objeto de estudio, no tendría que resultar extraño que en una investigación como ésta se recurriera a las herencias de autores como Fukuyama, Lyotard o Jameson, como autoridades habituales, a la hora de analizar la situación de la sociedad contemporánea. A lo largo de la tradición académica más reciente, este tipo de representaciones teóricas se han ido convirtiendo en un requisito hasta cierto punto ineludible para cualquier texto o discurso que pretenda abordar, desde la perspectiva que sea, un marco temporal de aproximadamente treinta años. Tanto es así, que esta tendencia de confirmación o aprobación teórica a partir de la mención de autoridades resulta común incluso en discursos cuya naturaleza impide este tipo de identificaciones; poniendo en evidencia la conversión de ciertos núcleos teóricos en tics discursivos que funcionan tanto en el espacio de la crítica como de la creación y la recepción de las obras, por mucho que éstas hayan sido generadas al margen de este tipo de consideraciones.

Esto es algo que opera de forma relativamente consciente en el imaginario social, pero sobre todo académico, convirtiéndose entonces no sólo en una moda teórica, sino también en un espacio de identificación inevitable, y necesario en términos de mercado. No deja de sorprender, en todo caso, que en un momento de la Historia en el que la sociedad ha derivado hacia formas de complejidad cada vez más volubles y versátiles, se acuda siempre a los mismos nombres, los mismos códigos y las mismas referencias ante cualquier intento de aproximación o de comprensión de la misma, pero también de sus productos derivados como creación en principio unida a su tiempo. Lo que cabe preguntarse entonces es cuál sería la raíz de esa ansia de fundamentación, sobre todo

en relación a un tipo de obra que podría considerarse bajo algunos aspectos “novedosa”, pero a la que por lo general se le aplica una teoría que, además de no resultar nueva en los mismos términos que demandaría esa obra, se confirma como aproximación obsoleta hacia la misma.

Como ejemplo inmediato podría citarse *La luz nueva* (Berenice, 2007) de Vicente Luis Mora, en concreto en relación al apartado dedicado a la posmodernidad y los posmodernistas españoles como “narrativa mutante”. Un espacio de revisión crítica en el que el autor enmarcaba su discurso bajo el amparo teórico de Jameson, citando latiguillos como “lógica cultural del capitalismo tardío” para la contextualización sociocrítica de esa serie de escritores posmodernistas y mutantes, tuvieran o no que ver con ello en último término. No obstante, podría cuestionarse la nómina de autores entendidos como tal, porque habría que considerar también el momento de aparición de esta obra; si bien lo que interesa resaltar ahora de esa operación es la distancia que emerge, como problema hermenéutico, de separar la teoría de las prácticas en un sentido crítico de ambos aspectos.

Dicho de otra forma, ésa sería la forma habitual de ejecutar (y normalizar) los errores de apreciación que normalmente aparecen con el uso de grandes categorías del pensamiento de finales del siglo XX, que ocultan bajo esa contextualización los parámetros de creación de las obras, porque también podrían no responder a ellos, como tampoco a la lógica a la que por defecto se les adscribe. Cabe preguntarse, entonces, por qué se fuerzan los argumentos en esta dirección, enlazando un discurso en apariencia coherente y riguroso, que sin embargo podría refutarse con una lectura atenta (y no generalista) de esas obras. De hecho, podría decirse incluso que la simple sospecha de la funcionalidad

de este tipo de operaciones confirmaría no sólo la posibilidad de poner entre paréntesis la visión extendida de ciertos fenómenos (por ejemplo, como relatos posmodernistas), sino también la propia continuidad de un desfase, por otro lado evidente, entre teoría, crítica y creación que resulta muy poco recomendable al basarse en la aplicación de ideas pasadas a circunstancias presentes.

Por otro lado, con esto no habría que entender que hubiera que atender sólo a lo nuevo ni, mucho menos, perder la precaución ante la propia noción de novedad como anuncio de *progreso*, porque ¿progreso respecto a qué? Sino llegar a discernir y discriminar este tipo de problemas de forma crítica (o metacrítica), argumentando siempre la naturaleza de irregularidades como éstas. Justamente por tratarse de una operación reiterada, pero además asumida como válida, e incluso necesaria, lo urgente es plantearse cuál es la razón que lleva a recibir como óptimas unas coordenadas que nada tienen que ver con lo que sucede en estos momentos.

Sentimos, de un modo confuso, que nuestra civilización está viviendo un salto cualitativo. Pero nos encontramos con dificultades a la hora de concretar sus efectos o de evaluar sus consecuencias.

Maffesoli, 2009: 69

En este sentido, no se trataría solamente de un problema de correspondencia temporal o geográfica, sino que la razón estaría, principalmente, en la evidencia del cambio de signo de los tiempos, porque es ahí donde se localiza un nuevo germen de acción y, por tanto, de reflexión sobre los contextos de creación derivados de ello. Hacia esa dirección apuntarían los cambios ocurridos en el imaginario colectivo a partir de los últimos hallazgos científicos (el CERN y el LHC), la

expansión y generalización de las nuevas tecnologías, o las nuevas formas de aproximación a fenómenos históricos como serían las formas de relación política (por ejemplo, el escándalo WikiLeaks), los movimientos sociales¹, también de naturaleza política, o el terrorismo; porque lo que aquí se plantea es cómo hablar, en qué términos, de la sociedad contemporánea.

Como apunta Michel Maffesoli, “si hay un término que infunde espanto real en las conciencias [...] es el de posmodernidad” (Maffesoli, 2009: 141), lo cual se debe, principalmente, a que en sí mismo el término conforma todo un archipiélago conceptual. Bastaría con teclearlo en Google (36.000 resultados en 0.28 segundos, aproximadamente²) para entender la cantidad de bibliografía y de comentarios que ha suscitado esta expresión, pese a la falta de consenso que hay respecto a su significado y alcance. Como se sabe, a lo largo de las últimas décadas del siglo XX han ido apareciendo diferentes denominaciones para la situación social e histórica de estos momentos, aunque finalmente ninguna haya tenido la suficiente contundencia como para desbancar a este otro término. Algunas de las alternativas han sido *crisis de la modernidad*, *postmodernidad*,³ *neomodernidad*, *transmodernidad*,

¹ En *Nómada*, el blog que administra Juan Freire, se rescataba una reflexión de Paul Virilio con la que se apuntaba hacia otras formas de conciencia en relación al imaginario social y, en concreto, a la visión que emerge en estos días de la movilidad: “*The nature of being sedentary and nomadic has changed. [...] Sedentary people are at home wherever they go. With their cell phones or laptops, [they are] as comfortable in an elevator or on a plane as in a high-speed train. This is the sedentary person. The nomad, on the other hand, is someone who is never at home, anywhere*”. La cita pertenecía al catálogo *Terre Natale* de Paul Virilio y Raymond Depardon para la exposición *Native Land, Stop Eject*, a la que puede accederse a través del siguiente enlace: <http://www.nativeland-stopeject.com/> (Freire, *Nómada*, 09/12/2008, última consulta, 14/03/2011).

² Datos extraídos de Google en Febrero de 2011.

³ Escrito de este modo, el término supone una reacción conservadora a la “posmodernidad”, pero sin que los planteamientos diferenciadores entre uno y otro aspecto estén del todo claros. Es, quizá, el problema más evidente en torno a esta

*altermodernidad, sobremodernidad...*⁴, enunciadas bajo patrones de pensamiento diferentes, aunque converjan en algunos momentos, complicando de ese modo la comprensión no sólo de esos términos, sino de la propia situación histórica. Sin embargo, lo que sí puede concluirse teniendo en cuenta este fenómeno, es que 1) aún perdura una gran fascinación por las etiquetas conceptuales, y 2) fascinan más aún los juegos de palabras de aplicación de prefijos y sufijos.

Una tendencia que Maffesoli identifica con un sentimiento (o complejo) de inferioridad de una serie de intelectuales de “serie B”, cuya pretensión sería la de solucionar su escasa solvencia teórica a través de ingenio y ocurrencias como las que acaban de verse. No obstante, y a pesar de la profusión de discursos, definiciones y publicaciones, el problema en torno a la posmodernidad sigue siendo su incompreensión; por un lado motivada por el carácter global característico de esta época y, por otro (derivado también de lo anterior), por la necesidad constante de revisión de algunos de los valores que hasta la fecha se habían mantenido prácticamente inamovibles. Serían cuestiones como las de nacionalidad o identidad (pero identidad del tipo que sea), los posibles modos de relación con las distintas formas de cultura y sus formas de producción

terminología, el hecho de no mantener de forma concreta su referente de reflexión y las coordenadas desde las que abordarlo. En *Hotel° Postmoderno* (Inéditor, 2008), se apuntaba hacia esta distinción al comienzo de la obra, con una nota a pie de página que se incorporaba en el propio título (en la cubierta) del texto: “El adjetivo que le sigue, “postmoderno”, alude, no sin cierta ironía, a las características de la novela: fragmentada, hipertextual, con mezcla de temas y géneros... aunque, seamos sinceros, al final es mucho más clásica de lo esperado y sus tramas se siguen sin demasiada complicación” (Torres Blandina, 2008: 193).

⁴ Una serie de puntualizaciones teóricas que se opondrían o tratarían de desarticular la propia terminología posmoderna bajo alternativas que partirían de la filosofía de la Escuela de Frankfurt, aplicando a esa lectura de la tesisura social una serie de matices como pueden ser los prefijos *neo-*, *trans-*, o *sobre-*, participando así de una lectura variada (pero no variable) de la noción que asumiría este intervalo sociohistórico como crisis de la modernidad.

de discursos, o el lugar que ocupan estos en un espacio sociocultural determinado, asumiendo aquí la implicatura de la economía de mercado.

Si se piensa con cierto detenimiento, a la hora de abordar cuestiones como ésta, sea la de la posmodernidad o su deriva estética, el posmodernismo, la mayoría de los autores que se citan de forma habitual suelen pertenecer a las décadas de los ochenta y noventa; con independencia de que ni siquiera los comienzos del siglo XXI hayan puesto de manifiesto el cambio sociocultural que se inauguraba con el cambio de siglo. Tanto como la dificultad de analizar una época como ésta del mismo modo que aquellos años de cierre de siglo, donde las coordenadas más relevantes de entonces no tendrían nada que ver con las actuales. Un ejemplo paradigmático de esto mismo podría encontrarse en la revisión del posmodernismo como carácter de un imaginario cuyo basamento estético respondería de forma concentrada a tres aspectos fundamentales: la heterogeneidad formal y discursiva, la ambivalencia de sentidos y la cita principalmente irónica. Podrían añadirse otro tipo de factores, como la sobrecarga de los sistemas económico y de consumo y la pérdida (o mejor, la sustitución) de los grandes relatos por otros no más pequeños, sino distintos.

Fuera de discusiones legitimistas, en un sentido histórico, la estética posmoderna representa la fase final de un proceso de desacralización que, iniciado en la modernidad, sustituyó la relevancia fundamental de la creación (idealismo trascendente) por el énfasis en la productividad (materialismo capitalista).

Rodríguez-Gaona, 2010: 10

Como apunta Rodríguez-Gaona en una cita muy próxima a las tesis de autores como Jameson, Harvey o Hassan en relación al posmodernismo, hablar de *fase final de un proceso de desacralización*

puede resultar hasta cierto punto una boutade, dado que en la actualidad no parece que hagan falta más procesos de desacralización; ni tan siquiera que estos sean pertinentes, quizá por estar asumidos ya en cualquiera de las esferas sociales, como espacio medular del imaginario público y social. Dicho de otra forma, ese dato no dejaría de ser un aporte bibliográfico e histórico, pero no necesariamente actual ni, como parece, actualizado, por lo menos bajo formas verbales de presente. De hecho, el extracto pertenece al primer capítulo de *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes* (Caballo de Troya, 2010); un ensayo riguroso y pertinente en el que se aborda la historia más reciente de la escritura poética nacional, en torno a las poéticas de una serie de autores seleccionados bajo los criterios “posmodernidad”, “humanismo” y “redes”.

Así, lo llamativo en este punto no es el carácter de la antología o la selección de nombres, como suele ser habitual, sino cómo la contextualización político-social de la visión de este autor en torno a la matriz de estas prácticas convive con términos como *capitalismo tardío*, *sociedad postindustrial* o *sociedad del espectáculo*; creando una distancia intelectual que crea una interferencia entre el propio discurso que desarrolla en la obra, su particular lectura de esas poéticas, y las referencias de autoridades incluidas, que es donde surge el problema.

Sin embargo, ése sería el modo de operación, como estrategia discursiva, más habitual de la escritura que se realiza en estos momentos, no sólo desde el punto de vista crítico o teórico, sino también creativo, pueda o no justificarse. Si en algunas ocasiones se ha hablado de imperativo de mercado como factor que incide en la presentación final de algunos textos, también podría hablarse de un imperativo académico que lleva, como necesidad inherente al mismo, la mención de una serie de

autoridades como forma de legitimación del propio discurso, sea o no algo que después quede justificado con el corpus de trabajo.

Así, y aunque uno de sus ejes temáticos sea el de la posmodernidad y el *posmodernismo* literario aplicado a la producción poética, la obra también se centra en la exploración de algunas de las direcciones estéticas más relevantes surgidas en los últimos años, que sería el momento en el que se pondría de manifiesto dicha interferencia. Por eso, y a pesar de que la atención de su discurso recaiga sobre todo en la “poesía española última”, buena parte de sus juicios son perfectamente extrapolables a la escritura literaria también de naturaleza narrativa. Teniendo en cuenta esto mismo, podría decirse que el mito sobre el que se ha erigido este siglo, al menos por el momento, radicaría en la partícula *pos[t]*⁵ y sus distintas aplicaciones (*post-industrial, post-literatura, post-historia...*) como un signo de superación o de sucesión positiva, cuando en realidad parece haber conducido a “una especie de suburbio de la historia”, a “un pensamiento en forma de notas a pie de página” (Bourriaud, 2009: 217).

Dicho en otras palabras, sería la reescritura de ese final de la historia del que hablaba Fukuyama, o del final de sus relatos, aludiendo ahora a Lyotard, como si nada hubiera ocurrido después de ello y esas nociones pudieran mantenerse aún operativas. Lo que se ha confirmado con el paso de estos años ha sido no el fin de los relatos o de la propia Historia, sino un proceso de transformación paulatina y natural común a cualquier sistema y, por tanto, también común a las sociedades desarrolladas y en vías de desarrollo. Es lo que podría concluirse si se considera que la actualidad es la consecuencia de una serie de cambios

⁵ En los últimos años, tanto “posmodernidad” como “posmodernismo” se han presentado por escrito sin esa “t” intermedia, que habría pasado a designar una escritura desfasada y peyorativa de estos términos o, cuanto menos, conservadora de los mismos.

significativos, por irreversibles, que ha dado lugar a una serie de nuevas necesidades, pero también a retos casi inéditos a los que urge, por otro lado, dar respuesta. En relación a esto podría plantearse la globalización del mercado económico o la utilización integrada de internet y plataformas 2.0 para la gestión de las relaciones sociales, personales y laborales, porque con ellos han surgido algunos de esos factores de cambio, pero también otros muchos interrogantes a los que dar respuesta dentro y fuera del espacio de la creación.

Ante una tesitura como ésta, parece inevitable mencionar otro fenómeno protagonista de estas cuestiones, como es el de la globalización, en tanto derivaría de los procesos sociales posmodernos, pero sobre todo de la expansión y generalización de la tecnología como aspecto unido al proceso de cambio de siglo. Puede entenderse, entonces, que la globalización constituya un fenómeno inherente a estos acontecimientos, si bien lo cierto es que también supone un punto de partida para la construcción de discursos e identidades transnacionales, pese a que su formulación sea relativamente teórica por el momento⁶. Sin embargo, ha sido a través de este modelo de percepción de la sociedad contemporánea como se ha conseguido un desplazamiento de la atención en torno al debate sobre la posmodernidad, al suavizar la saturación de conceptos y realidades que emergían del interior de ese concepto con nuevos espacios para la reflexión.

⁶ “En nuestros días, el concepto de globalización se usa para referirse fundamentalmente a dos procesos: la globalización de la economía mundial y la difusión global de formas y significados culturales. Las tecnologías de la información y la comunicación han abierto una enorme cantidad de canales de comunicación que atraviesan las fronteras nacionales y crean una tremenda cantidad de nuevas imágenes y hábitos culturales, a gran velocidad, aunque todavía existan diferencias notables en la densidad y la velocidad de la información en las diferentes zonas del planeta” (Tubella, 2006: 465-466).

Si del posmodernismo se desprendía un “todo vale” por lo general mal entendido, de la globalización ha sido un vocabulario intelectual y formal también “globalizado”, lo que tiene una lectura en dos sentidos; pues por un lado se aprecia la conexión geográfica y la transmisión de contenidos o la facilidad de acceso a la información, pero por otro no deja de estar presente la desigualdad, aunque traducida en una escala diferente, como ocurriría con las tensiones entre el sentido global que se pretende y lo propiamente local. De hecho, cada vez es más notable la convergencia de países, mercados y sociedades, pero sin que por ello se eliminen las desigualdades políticas, económicas o sociales; dicho de otra forma, éstas se modifican, se rebajan, surgen otras, pero en ningún caso parecen suprimirse como tal. Así, si se atiende a una definición popular del término, por ejemplo, la que se reproduce en Wikipedia⁷, lo que se encuentra es lo siguiente:

La globalización es un proceso económico, tecnológico, social y cultural a gran escala, que consiste en la creciente comunicación e interdependencia entre los distintos países del mundo unificando sus mercados, sociedades y culturas, a través de una serie de transformaciones sociales, económicas y políticas que les dan un carácter global. La globalización es a menudo identificada como un proceso dinámico producido principalmente por las sociedades que viven bajo el capitalismo democrático o la democracia liberal y que han abierto sus puertas a la revolución informática (Wikipedia, @globalización).

Ahí pueden verse planteadas las dos lecturas complementarias del término como fenómeno económico que deriva de los avances

⁷ Wikipedia, @globalización, última consulta, 15/02/2011.

tecnológicos y su traducción como valor en el mercado, más el sentido expansivo de la propia noción de *global*, como serie de acciones que se acometen y se reflejan a nivel mundial. Ése sería el motivo por el que se ha hablado en no pocas ocasiones de un lenguaje formal y cultural “universal” a partir de este fenómeno, que no deja de ser un aspecto susceptible de revisión. La razón sería que esa visión netamente global sigue resultando más teórica que efectiva, por cuanto las diferencias, sean de la naturaleza que sean, no han llegado a anularse de forma definitiva, sino que siguen dependiendo de las coordenadas geográficas, los recursos económicos y la gestión política tanto de internet como de la circulación de información en cualquiera de sus formatos⁸. Por tanto, y pese a que la idea de fondo sea la de interrelación e interdependencia de factores para una ciudadanía global, la libre circulación de personas, pero también de mercancías e información, esto sólo resulta factible (y tampoco del todo) cuando su gestión se deriva a los medios de difusión digitales: “la aldea global”⁹.

Puede verse, entonces, que este otro término, a pesar de haber desviado la atención del problema conceptual que comporta hablar de posmodernidad, no sólo no lo suprime, sino que convive con él (porque a veces aparecen mencionados como sinónimos) en un momento social cuyas condiciones son aún más complejas que diez años atrás, aunque los espacios artísticos, pero sobre todo los teóricos, continúen en una línea similar a la de entonces al margen de esa evolución hacia formas

⁸ Para más información puede consultarse la web de *El Mundo* dedicada a la exploración de este fenómeno aún en gestación: <http://www.elmundo.es/especiales/2001/07/sociedad/globalizacion/> (Última consulta, 30/02/2011).

⁹ Así fue visto por Marshall McLuhan en los años sesenta, tal y como lo presenta en la obra *La aldea global* (Gedisa, 1990) a propósito del desarrollo de las redes, la conectividad y la implicación que las consecuencias derivadas de esto mismo tendrían en el espacio social.

diferentes de complejidad. Como se ha dicho al inicio de este punto, no sería extraño que un trabajo como éste acudiera a la posmodernidad como punto de contextualización de su discurso, lo cual no significa que ése vaya a ser el aparato teórico que se habilite en adelante, sino que su mención se debe, principalmente, a su recurrencia tanto por parte de la crítica literaria, sea generalista, institucional o académica, como por parte de los mismos autores, lo que lleva no a valorar los términos en sí mismos, sino el uso que han hecho de ellos según esos distintos espacios de aproximación.

De algún modo, la posmodernidad, pero sobre todo la noción de posmodernismo, ha constituido el espacio inicial para la recepción y presentación de estas obras, dado que por un lado permitía explorar algunas de sus formas creativas (apropiacionismo, mixtura, referentes pop), así como legitimar sus respectivos discursos bajo el amparo del paradigma de moda de los estudios literarios: la posmodernidad como última tendencia. Tanto ha sido así, que esta tesitura se ha mantenido hasta bien cerrada la primera década del siglo XXI, sobre todo por parte de la crítica, ya no tanto por los autores, que poco a poco se han desprendido de esa “obligación” (hasta cierto punto autoimpuesta) que les llevaba a apreciar su trabajo en esos términos.

La cuestión, por tanto, no es si son o no posmodernos, sino qué se ha entendido con ello cuando se apelaba a dicho carácter en relación a sus trabajos y bajo qué lectura del término “posmoderno” se ha hablado de unos y de otros: ¿pueden ser equiparados Muñoz Molina y Vicente Luis Mora como autores posmodernos? Y lo que es más importante, ¿a qué “posmodernismo” se hace referencia cuando se cita dicho término? Porque no serían equivalentes las coordenadas europeas con las

norteamericanas ni, mucho menos, las circunstancias cronológicas e históricas de uno y otro paradigma.

Estos son algunos de los motivos por lo que dicha noción será puesta en cuarentena a lo largo de este trabajo, en el que se confrontará de forma constante la teoría con la práctica como modo de operación para la obtención de conclusiones. De hecho, sólo de esa forma puede concluirse su operatividad (o falta de ella) en estos momentos, dada la variedad de programas de escritura, la convivencia de tradiciones y estilos y la aparición de direcciones estéticas unidas en mayor o menor grado a las vicisitudes sociales derivadas de esta época. Se verá más adelante cuando se revise la recepción crítica y editorial de estos autores, pero no deja de ser llamativo que durante los años 2007 y 2008, que es cuando comenzaron a tener una visibilidad mayor en la escena literaria nacional, ni la crítica ni los propios autores renunciaran a ese tipo de nociones.

Antes al contrario, y porque pronto dejarían de acudir a ese tipo de refuerzos teóricos, muchos asumieron de buen grado la denominación posmoderna, dado su reclamo en términos de mercado. La posición de la crítica, por otro lado, responde a dos cuestiones hasta cierto punto evidentes: por un lado la acomodación de su discurso hacia formas cada vez menos críticas y, por tanto, menos abiertas a la reflexión teórica y la actualización de herramientas y contenidos y, por otro, por la propia naturaleza del aparato teórico posmoderno, que permitía incorporar estas obras a su paradigma, por lo menos hasta que el discurso metacrítico de estos autores comenzó a hacer más evidente el problema de adecuación de ese paradigma con sus prácticas. La objeción a esta perspectiva podría tomarse de las menciones, por otro lado habituales, que estos autores hacen de teóricos como Deleuze, Bourriaud, Foucault e incluso Kant, si

bien por lo general no operan como fundamentación teórica o metodológica en sus obras, sino que son principalmente fuentes sugestivas, como ocurriría con la noción de rizoma, por ejemplo, en la obra de Agustín Fernández Mallo, o con el propio discurso teórico de Deleuze.

En este sentido, la alternativa de lectura que aquí se propone y que es común a todos ellos, aunque luego realicen soluciones diferentes según sus respectivos programas de creación, tiene que ver con la categoría que se presenta en este estudio como “literatura de las nuevas tecnologías”. Por esto mismo, no se trataría tanto de una alternativa a través de la cual evitar la mención o adscripción de estas obras a paradigmas estéticos ya existentes, sino que se propone como solución del estudio asiduo de cada texto, tanto de forma individual como en cuanto parte integrante de las trayectorias de sus respectivos autores. Dicho de otra forma, la cuestión de la operatividad del posmodernismo y, por tanto, la propuesta de esta otra alternativa, se produce como conclusión y no como objeto inicial del análisis de estas obras.

CAPÍTULO 1

La red como metáfora teórica y creativa La flexibilidad como cualidad neurálgica de escritura

Bajo esta idea, si se considera la sociedad contemporánea desde una perspectiva integral, más allá de cuestiones terminológicas como las que acaban de revisarse, se podría proponer la flexibilidad como uno de sus rasgos primeros y neurálgicos. En ese sentido, hablar de flexibilidad apuntaría hacia la disposición y capacidad de adaptación de unos efectivos concretos (los escritores) a un contexto amplio y complejo como es el actual. Ya se ha mencionado que la sociedad no ha dejado de mutar y de reformularse de manera continua, y que eso es algo natural no sólo en un espacio como éste, sino en cualquier sistema u organismo vivo, sea cual sea su carácter. Sin embargo, lo relevante en este punto es que el cambio, por las circunstancias actuales, sucede a una velocidad y con una radicalidad inéditas en relación a épocas previas, por lo que parece lógico pensar que es justamente esa capacidad de adaptación *flexible* la que ha determinado los movimientos sociales, culturales y políticos de los últimos años.

Ahora bien, hablar en estos términos podría resultar relativamente tópico, si bien lo cierto es que trabajar con este tipo de propiedades permite huir de categorías más problemáticas, algunas mencionadas anteriormente, a la hora de abordar un intervalo histórico como el actual. En este sentido, no se trataría ya de una cuestión de palabras, como tampoco de nombres¹⁰, sino de un proceso de observación y descripción

¹⁰ Manuel Castells habla de “informacionalismo” para referirse al paradigma tecnológico que se inicia con el siglo XXI, quizá por apartar sus planteamientos de discursos asociados a fenómenos como, por ejemplo, la globalización, los “tiempos líquidos” de Bauman, o la “hipermodernidad” de Lipovetsky. El desarrollo de este término, como concepto, queda bien planteado en el volumen *La sociedad red: una*

de los distintos espacios, sujetos y objetos que cabe considerar en el marco cronológico que se plantea en este estudio: un intervalo de diez años, aproximadamente, que permite atender con cierta distancia a las relaciones que se establecen entre ellos, revisando de ese modo cómo afectan esas relaciones a las formas de vida actuales. La idea, entonces, sería la de una sociedad constituida como red¹¹, cuya estructura respondería a las exigencias derivadas de su propia dimensión tecnológica, que por un lado resulta irregular en sus coordenadas geográficas, pero por otro no deja de ser constante.

Por eso, y desde este punto de vista, podría decirse que ha sido este factor, y no otro, el que ha ido gestionando y organizando las formas de relación que hoy pueden encontrarse entre los distintos efectivos socio-culturales que puedan considerarse, porque además su naturaleza resulta casi inédita respecto a épocas anteriores. Así se explicarían las relaciones entre ámbitos como el económico, el cultural y el político con las distintas formas sociales, dado que en cuanto tal serían espacios en los que prima, como valor, la performatividad tanto de sus productos como de sus distintas realizaciones.

Olvidar por completo y con rapidez la información obsoleta y las costumbres añejas puede ser más importante para el éxito futuro que memorizar jugadas pasadas y construir estrategias basadas en un aprendizaje previo.

Bauman, 2007: 10

visión global (Alianza, 2006), en el que se incluyen textos del autor, pero también trabajos de otros expertos y especialistas de las ciencias sociales en torno a cuestiones como la identidad cultural, los mercados actuales, las circunstancias políticas o los movimientos sociales.

¹¹ En palabras de Manuel Castells, “el término sociedad red hace referencia a la estructura social resultante de la interacción entre organización social, cambio social y el paradigma tecnológico constituido en torno a las tecnologías digitales de la información y la comunicación” (Castells, 2006:27).

Como se ha dicho anteriormente, el cambio y la mutación son factores inherentes a todas las cosas y sistemas, por lo que conviene no olvidar la necesidad que ello implica en relación a la búsqueda y aportación de nuevas respuestas, ahora acordes con la situación establecida bajo estas coordenadas. Por eso se ha hablado de flexibilidad, dado que priman sobre todo las soluciones versátiles, abiertas por necesidad a nuevas formas y funciones, capaces de incorporar de forma integral toda la diversidad, como complejidad, que ha ido apareciendo a lo largo de estos años. En otras palabras, se trataría de saber articular la provisionalidad como cualidad positiva, en tanto provisionalidad horizontal menos centrada en las jerarquías, sino que surgiría como solución ligada a las coordenadas específicas de un periodo epocal concreto y, lo que es más importante, como estrategia de pensamiento.

Se puede concluir, entonces, que no parece que se esté ante una situación de fácil comprensión holística del presente. Si a finales del siglo XX había una conciencia clara de la rapidez con la que se estaban sucediendo los cambios en todos los ámbitos sociales (ahí estarían los escritos de Paul Virilio sobre la *velocidad absoluta* y la noción de *tiempo real* inauguradas con los dispositivos tecnológicos), es ahora cuando la necesidad de actualización de estos patrones de pensamiento (cómo abordar la sociedad contemporánea, con qué herramientas y bajo qué criterios) ha comenzado a hacerse realmente explícita y urgente.

Así, mientras la mayoría de las disciplinas ya ha avanzado en esa dirección, en el territorio de la creación y la crítica contemporáneas se percibe cierta reticencia a la actualización de los contenidos y los paradigmas heredados, recayendo en la emulación de los discursos mejor reconocidos, y en una continua retroalimentación entre la crítica y

aquellos autores que durante estos años han protagonizado los debates más visibles en torno a estas cuestiones.

Esto es algo que puede verse con un ejemplo muy claro: mientras en España el siglo XX se cerraba con una visión optimista del posmodernismo, en la primera década del siglo XXI la situación no parece ser ya tan favorable. Dicho de otra forma, aún se acepta hablar de “posmodernidad” en relación a unos mínimos epistemológicos compartidos, por generales, también en relación a las condiciones de vida de las sociedades desarrolladas, pero ya no parece ocurrir lo mismo con su derivado estético inmediato, el posmodernismo, lo cual no deja de ser sintomático de ese proceso de cambio. Sin embargo, lo que más llama la atención en estos momentos es que pese al agotamiento formal y la pérdida de efectividad de esa categoría estética, como referencia sigue marcando un rendimiento positivo en las listas de ventas editoriales, que no han variado mucho desde finales del XX hasta casi el cierre de 2010.

Tanto es así, que tampoco han cambiado mucho los autores “más vendidos”, como tampoco el tipo de títulos publicados, al menos desde un punto de vista formal y temático, estético. Sería en 2005, como fecha aproximada, cuando podrían empezar a constatarse importantes mutaciones en el sistema literario nacional, aunque esto fuera sucediendo en circuitos alternativos (donde ha habido mucha autogestión) y a partir de subterfugios y estrategias editoriales que poco a poco fueron acomodando su actividad a las posibilidades que les brindaban las herramientas digitales. Teniendo en cuenta el volumen de publicaciones producidas anualmente, se podrían establecer dos tendencias no poco marcadas a propósito de esto mismo, además sin necesidad de atender a otro tipo de publicaciones, sectores editoriales, reediciones, traducciones o *best-sellers*, porque no sería éste el lugar ni el momento.

Por tanto, y circunscribiendo estas ideas a la actividad de los escritores que se revisarán en adelante (y cuya producción comienza de manera aproximada hacia finales de los noventa), por un lado estarían aquellos proyectos cuya estética responde a fórmulas posmodernas más o menos marcadas, donde se exaltaría dicho carácter con una actitud snob y comercial (ideas como las de novedad, mixtura, irreverencia o desacralización); y por otro, aquellos proyectos cuyos autores ya no se preocuparían por ese tipo de adhesiones terminológicas, al considerarlas estrategias de mercado que no indican nada más que un intento de sistematización que puede resultar poco o muy acertado según los casos. En este punto se podrían localizar los autores que a lo largo de su trayectoria han ido creando al margen de cuestiones como éstas, con independencia de lo que la crítica pudiera decir sobre sus obras respecto a este tipo de adscripciones.

Como situación paradigmática que permite entrever el estado de la crítica literaria en la actualidad, pero también la actitud de estos autores respecto a su creación y su entorno de trabajo, podría mencionarse la eclosión epistemológica de una categoría como la de rizoma, que en los últimos años ha llegado a convertirse en uno de los principales protagonistas de los discursos críticos y teóricos, en *tendencia* y base habitual del argot universitario de última promoción. A esta situación se ha llegado por la propia naturaleza de ese concepto, cuya formulación resulta no sólo sugerente, sino fácilmente acoplable a casi cualquier discurso contemporáneo, en tanto modelo arbóreo de aplicación epistemológica, excéntrico por definición.

No obstante, sería ahí donde comenzarían los problemas, por lo que esa cualidad es al mismo tiempo el éxito y la ruina de este término, dado que permite (o facilita) el ejercicio de la crítica al margen de la

reflexión, legitimando de ese modo ideas y opiniones vertidas sobre determinados objetos artísticos y culturales, tengan o no relación con ellos. Tanto es así, que no puede olvidarse que la categoría “rizoma” ha sido construida sobre una serie de metáforas y abstracciones, que al igual que garantizaban el éxito de sus aplicaciones (facilitándolas), también han obstaculizando su sentido y, sobre todo, la interpretación de estos usos. Ésa es la razón por la que podría trasladarse a este espacio, que es teórico-literario, un pensamiento que apareció recogido en la publicación “David Lynch, posgodardiano” en relación a los efectos de la teoría fílmica de Deleuze sobre los estudios de cine contemporáneo.

Es que Lynch encarnó el tipo de autor con el que la teoría del cine pudo salir del punto muerto en que la había dejado Deleuze en la década de los ochenta. Sus películas permitían responder a la pregunta: “¿qué podría haber después del cine no narrativo?” con algo distinto que “el cine consciente de la muerte del cine”, anunciado por Godard y sus acólitos.

Schwarzböck, 2009

Así, y aunque Silvia Schwarzböck se refiera a la influencia de *La imagen-tiempo* (1985) en la posterior teoría del cine, algo similar ha ocurrido con la idea de rizoma, más allá de publicaciones específicas, los *devenires* y la escritura continuamente aplazada [a-plazada] tan habitual de esta teoría. En *Rizoma* podía leerse lo siguiente: “nosotros no hablamos de otra cosa: las multiplicidades, las líneas, estratos y segmentaridades, líneas de fuga e intensidades” (Deleuze, 2008: 12), pero sin descender a especificidades, a menciones concretas, salvo en contadas ocasiones. Por eso es equiparable el “punto muerto” del que habla Silvia Schwarzböck en su artículo con la situación que se ha generado en este otro espacio, sobre todo si se consideran una serie de

aspectos, además del que acaba de señalarse. Por un lado, hay que pensar que unida a esta idea estaría la asimilación del fragmento como requisito para una escritura rizomática (el modelo *caos-raicilla* frente a paradigmas verticales y estructurados tipo *cosmos-raíz*), cuya naturaleza aparece articulada en los principios 1º y 2º de *conexión y heterogeneidad* y 4º, de *ruptura asignificante*. En otras palabras, el rizoma, por ser también un modelo organizativo, no tendría comienzo ni fin, sino ramificaciones, determinaciones, que materializarían en la propia fragmentación la posibilidad de una escritura total. Como apuntaban Deleuze y Guattari, “extraña mistificación la del libro, tanto más total cuanto más fragmentado” (Deleuze, 2008: 16), participando de ese modo en otra mitología.

Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras. [...] Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.

Deleuze, 2008: 22

Por otro lado, el siguiente aspecto que cabría apuntar es el que se sustrae del principio 3º, *Principio de multiplicidad*, en el que se niega la noción de sujeto como parte de su formulación. Según se aprecia en el texto, “una multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones” (Deleuze, 2008: 19). Es decir, una idea que en cuanto tal conduciría de forma más o menos directa hacia otro aspecto también significativo, como es la definición de rizoma como *antigenealogía* o forma creativa no-codificable. Habría que entender, entonces, que “un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a

toda idea de eje genético, como también de estructura profunda” (Deleuze, 2008: 27).

Estos serían algunos de los aspectos que han hecho que esta categoría pierda no sólo efectividad en su aplicación a proyectos literarios de reciente aparición, sino su credibilidad al confrontar este tipo de realizaciones con el aparato teórico que soportaría la misma. Como suele ocurrir con códigos de esta envergadura (podría pensarse en términos como posmodernismo o cibercultura) lo que al final se construye, por su sobreutilización, es la construcción de vacíos semánticos que despistan más que construyen o ayudan a construir.

Frente a lo dicho hasta ahora, parece que una de las últimas alternativas a este respecto, quizá por resultar novedosa, habría sido la de “radicante”, de Nicolas Bourriaud, aunque en realidad no variara de forma radical respecto a la de “rizoma”. Un modelo de nueva acuñación, por tanto, también de naturaleza vegetal, botánica, que a pesar de esa proximidad a la noción de rizoma, no llevaría incorporado el problema semántico de aquel, justamente por basarse en otro tipo de presupuestos, ahora más concretos. En este sentido, el término “radicante” fue aportado por Nicolas Bourriaud en el año 2009 como explicación del modelo relacional que, según su criterio, respondería de manera más coherente a las condiciones de la creación y la recepción contemporáneas.

Dicho de otra forma, aplicando esa noción (u ocurrencia en sí misma *radicante*) a ciertas prácticas actuales (incluyendo entonces las literarias), podría trabajarse al margen de la geografía rizomática tantas veces recorrida, huyendo además de los argumentos tan inestables a los que de forma general conduciría su uso¹². Ya se han mencionado los

¹² Uno de los ejemplos de la conversión en “hype” de este término puede encontrarse en el prólogo de Juan Bonilla a la obra *Nocilla Dream* (Candaya, 2007) de Agustín Fernández Mallo, donde Bonilla comienza con una cita de Deleuze y Guattari sobre

aplazamientos semánticos asociados al pensamiento deleuziano, así como el vaciado semántico en el que habría caído el propio término “rizoma”; razón por la cual, y frente a esta situación, se podría considerar la novedad de esta otra categoría como una característica favorable que permitiría aprovechar su tesitura menos manida a la hora de aplicarla a una serie de prácticas contemporáneas que irían asociadas también a cierta novedad (fuera o no cierta).

Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, trasplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer.

Bourriaud, 2009: 22

Como puede intuirse, el uso de este término permitía “favorecer una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos” (Bourriaud, 2009: 22) muy similar a la que se planteaba bajo la alternativa deleuziana, pero ahora desde una óptica diferente. Al contrario de lo que ocurría con la idea de rizoma, hablar de radicante permitiría seguir trabajando con la misma idea de red, pero sin que ése aspecto tuviera que ser lo relevante y definitorio de las prácticas y modelos constructivos; sino los propios recorridos.

Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones.

Bourriaud, 2009: 57

“rizoma”, en tanto categoría que se retomará en repetidas ocasiones como herramienta eficaz para el reconocimiento formal y estructural del texto.

No obstante, y como alternativa, la idea de proceso (pero proceso *radicante*) tampoco serviría en cuanto tal, dado que el mero intercambio o negociación de necesidades y contenidos no resolvería ningún tipo de cuestión respecto al carácter propio de una determinada creación. Por lo que cabría considerar esta alternativa una propuesta nominal implementada, pero oportunista (es decir, como avanzadilla del imaginario deleuziano en el momento en que comienza a ser realmente cuestionado), presentándola a su vez complemento de una línea ya abordada por el autor, a través del núcleo “estética relacional”¹³. Dicho de otra forma, ¿no sería una cuestión de temperamento, de actitud de los autores; en lugar de una cuestión formal, como resultado de un recorrido que aún estaría por definir?

Quizá sea este punto el que haya marcado la necesidad de huir de este tipo de herramientas (al fin y al cabo, erigidas bajo unas bases muy similares), entonces promocionando la búsqueda no de una nueva categoría con la que suplantar los anteriores paradigmas; sino de una categoría que, aunque pueda ser provisional, parta de su objeto de estudio y no al contrario, porque también eso sería una cuestión de actitud. Así, no basta con el ingenio conceptual, sino que habría que poder establecer una metodología apropiada a un aparato teórico concreto que a su vez asuma la implicación estética de su objeto de estudio con rigor, y no sólo temáticamente. Es decir, que antes de otra cosa, habría que contemplar la operatividad real, argumentada, de la adscripción de unas prácticas a una categoría o programa de pensamiento concretos.

Así, y como se ha dicho, no bastaría con recuperar la noción de sujeto, sino que habría que determinar las condiciones en que ese sujeto opera, tanto como su condición estética y ética. La propuesta que sustenta

¹³ Bourriaud, Nicolas (2007), *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

esta investigación asume la idea de una literatura de las nuevas tecnologías en estrecha relación con los conceptos de actitud y temperamento, dado que lo fundamental de estas prácticas no sería lo tecnológico (más lo científico), sino el modo de tratamiento que reciben; es decir, su constitución estructural como parte inherente de una poética (su naturaleza). De este modo, la noción de sujeto no es simplemente la de un activo, sino la concreción de una determinada identidad estética. Ése sería, por tanto, el rasgo que, según los casos, permitiría hablar en unos términos u otros de ciertas obras y poéticas, dado que sería esa identidad la que modularía el tipo de recorrido que pudiera acometerse no ya en un entorno concreto, sino en relación a cualquiera de los objetos y sujetos posibles; es decir, cualquiera de los signos aportados por la historia en forma de tradiciones.

Respecto a una literatura de las nuevas tecnologías, la importancia de este matiz se resuelve crucial (sobre todo por la controversia que encierran al incorporar la tecnología de un modo no siempre visible), en cuanto punto de inflexión a partir del cual pueden entenderse las distintas formas en que los autores atienden a los valores culturales y/o cronológicos asociados por defecto (histórico) a determinados referentes y objetos que incorporan a sus obras. Claramente intervenidos por la lógica de este tipo de medios, en tanto operarían con ellos aprovechando su total disponibilidad. Por tanto, que la idea de actitud sea relevante en este punto se debe a que uno de los núcleos fundamentales de esta investigación radica en haber asumido la necesidad (la importancia) de considerar sus respectivas decisiones estéticas en tanto realizaciones “conscientes” a través de una serie concreta de signos.

Teniendo en cuenta esta óptica, lo que resultaría de dichas realizaciones sería la construcción aplazada de un proyecto o labor

estética que en realidad constituiría una identidad en continua reformulación. Dicho en otras palabras, la posibilidad de que cada cual cree sus propias genealogías como proyectos cosmovitales a partir de tradiciones *customizadas*. Por eso no cabría hablar ya de antigenealogías, como sería el caso del paradigma rizoma, sino de la generación de una serie de discursos desprovistos de prejuicios heredados (aunque esto ocurra en la medida de lo posible); además como resultado de un hábito fundamental en esta tesitura sociocultural, como sería poner a dieta el peso de las tradiciones para un mejor manejo de ese legado.

De este modo, hablar de una literatura de las nuevas tecnologías no sólo plantea una alternativa, sino también una exigencia que llevaría a afrontar la pereza hermenéutica habitual en la mayoría de los ámbitos circundantes a lo literario, donde de manera general se trabaja a partir de réditos ya publicados, la mecanización de los discursos y la falta de interés por actualizar el tipo de atención y la forma de lectura que reciben y acusan las prácticas actuales. No son muchos los subterfugios que han podido encontrarse en los últimos años, pero sí ha habido (y cada vez hay más) excepciones a ese respecto.

Así, mientras la crítica académica y generalista no ha cesado de articular discursos para reafirmar sus propios contenidos, con el tiempo han ido haciéndose también visibles notables desplazamientos de ese imaginario o programa de pensamiento, que habrían dado lugar a una tensión intelectual del todo provechosa. Con esto, sin embargo, no habría que pensar que se hubiera sustituido un lugar por otro en relación al ejercicio de la crítica, pues ambos han contado con espacios y públicos en principio muy bien delimitados; pero lo cierto es que sí fue perceptible cierto signo de cambio que aún se mantiene a ese respecto. Lo importante, entonces, es que poco a poco se fue generando una

disyuntiva necesaria, dado que cada vez era más evidente la situación de precariedad del espacio crítico dedicado a estas cuestiones¹⁴.

La novedad, por consiguiente, estriba en el hecho de que a través de este otro espacio pudo alcanzarse otro tipo de contenidos, pero también una visión distinta de la vanguardia literaria. Dicho de otra forma, a través de ese punto tuvieron lugar debates cuya naturaleza estaba embebida de nuevas formas de escritura, pero también de caminos y programas editoriales diferentes a los habituales. Es decir, no se trataba de una alternativa mediática, sino de una alternativa en sentido estricto, al conformar un discurso abierto a otro tipo de circuitos que en un principio fueron contraculturales, pero cuya recepción los fue normalizando hasta convertirlos también en habituales del *establishment* literario. Los efectivos de este cambio fueron publicaciones como *Ajoblanco*¹⁵ (en el caso de Eloy Fernández Porta), *Lateral*¹⁶ o *Quimera*, más la explotación

¹⁴ No obstante, y a pesar de que en su momento el carácter endogámico del mercado literario dificultaba la visibilidad y renovación de firmas, autores, e incluso herramientas teóricas y hermenéuticas, en la actualidad ese problema ya no lo sería tanto, o al menos no en el mismo grado. Habría que pensar que, con el tiempo, la movilidad de los sistemas relacionados con lo literario habría pasado incluso a fundir nociones como las de “centro” y “periferia”; hasta el punto de que la apertura de firmas y efectivos literarios, pese a ser puntual en algunos casos, no dejaría de ser relevante y efectiva. Así se habría visto, por ejemplo, en determinados programas editoriales, e incluso en algunos suplementos culturales a partir de la renovación de colaboradores y la apertura hacia otro tipo de direcciones estéticas. Si bien ese cambio, aunque sustancial, no resulta del todo suficiente.

¹⁵ En Wikipedia: “*Ajoblanco* es el nombre de una revista española mensual que se publicó entre 1974 y 1980 en su primera etapa y entre 1987 y 1999 en la segunda [...] fue uno de los primeros puntos de encuentro y difusión de la contracultura en España. La revista supuso todo un revulsivo cultural en su época. Toda la información en Wikipedia @*ajoblanco* (Revista), última consulta, 13/04/2011.

¹⁶ Desde la web de la publicación: “*Lateral* es una revista cultural de periodicidad mensual, que ocupa el espacio situado entre los magazines culturales, centrados en las noticias y novedades, y las revistas gremiales orientadas hacia un público especializado. Su primer número apareció en el otoño de 1994. En el año 1995 fue presentada en Buenos Aires y, a partir de esa fecha, tiene difusión en varios países de América Latina. En noviembre del año 2004, coincidiendo con el X Aniversario de su aparición, *Lateral* inicia una nueva andadura con un cambio de imagen. Pasa del formato tabloide al de revista, aumenta el número de páginas y renueva el diseño. Combinando un servicio (el

de espacios como los blogs o las redes sociales que no sólo permitían la difusión de contenidos, sino también la generación de pensamiento y lectura crítica de los discursos artísticos contemporáneos. De hecho, tanto fue así que con el tiempo se invirtió la intensidad y la atención de los debates sobre la creación literaria nacional de los espacios institucionales a esos otros autogestionados en buena medida, pero más comprometidos con su propia labor.

Por otro lado, lo que sí habría que señalar es que ese sentido de vanguardia no iría enfocado a lo nuevo como novedad absoluta, sino a aquello que de un modo u otro planteara algún tipo de inflexión sobre lo ya establecido y, por otro lado, habitual y manido. Como decía Borriaud, la clave estaba en operar como “piloto de pruebas” (Bourriaud, 2009: 15), es decir, en afrontar la creación y la recepción de las obras como una forma de compromiso con la actualidad y no como un oficio, que también. Visto esto, si con la imagen de rizoma se intuía un despegue de la verticalidad como perspectiva adecuada para la creación y el progreso artístico y social, bajo el paradigma de las nuevas tecnologías que aquí se propone acabaría por perderse (y quizá en algunos casos por completo) la pasión occidental por los inicios.

Ésa es la razón por la que podría establecerse una conexión entre esta idea y la noción de deriva situacionista, además por estar muy presente en el imaginario de algunos de estos autores (pero sobre todo en relación a Eloy Fernández Porta y Agustín Fernández Mallo) en una

de informar y orientar) con una actitud y método de trabajo críticos, *Lateral* aborda los fenómenos culturales y la actualidad editorial, poniendo un especial énfasis en las literaturas hispánicas. En cada número de *Lateral* el lector puede encontrar cuentos inéditos, reportajes "sin ficción", artículos de debate y de reflexión, semblanzas y entrevistas. Junto con la literatura, *Lateral* trata un amplio abanico de géneros y disciplinas, tales como ciencia, música, arte, pensamiento, etc.". Toda la información sobre la revista puede consultarse en el siguiente enlace:

<http://www.circulolateral.com/revista/creditos.html> (última consulta, 13/04/2011).

primera etapa de sus respectivas trayectorias. Se trataría, por tanto, de una movilidad psicológica y emocional que llevaría tanto a una experiencia “vivida” del espacio urbano (Gilles Ivain¹⁷) como a una experiencia “singular”, o ejercicio de “desvíos”, según los términos de Perniola.

Si se recuerdan los preceptos de la Internacional Situacionista, ésta entendía por *desvío* “la pérdida de importancia del sentido original de cada elemento singular y autónomo” y con ello, la posibilidad de dotar a dichos elementos de un sentido diferente (Perniola, 2008: 31-32). Tal y como puede verse, en esta idea ya aparecería contenido un estadio clave de lo que se verá en adelante, como es la posibilidad de cierta independencia creativa de estos autores a través de sus obras. Una independencia que sería posible por el hecho de canalizar un movimiento errante por una serie de signos concretos, pero haciéndolo al margen de cuestiones periféricas como serían las nociones de tradición, identidad nacional, cultura heredada, etc., en la medida de lo posible. Así, y como se verá en el análisis de los textos que se contemplen en este estudio, lo que se encontrará en la mayoría de las propuestas seleccionadas son movimientos errantes entre disciplinas, estilos, referentes y textualidades (la hibridación de la que se habla tan a menudo), como consecuencia de una creación en paralelo a todas esas cuestiones “añadidas”, como son la nacionalidad, la (auto-)biografía, o la adhesión a escuelas y tradiciones.

Ésa es la razón por la que pueden considerarse los productos culturales, y en este caso los literarios, soluciones estéticas que ocurren al

¹⁷ Como señala Mario Perniola, Gilles Ivain ya había “avanzado en el seno de la Internacional Letrista, allá por el año 1956, la hipótesis de una nueva aproximación a los fenómenos urbanos basada en la experiencia vivida del espacio” (Perniola, 2008: 24). De forma que se podría utilizar esta idea como argumento trasladado a una parte del corpus que aquí se contempla, en tanto resultado de una deriva intelectual, o recorrido, por los distintos signos histórico-culturales disponibles en estos momentos.

afrontar una deriva intelectual a través de diferentes objetos (signos, en definitiva) en suspensión de su carácter histórico. En cierto sentido, de lo que se trata es de llevar a cabo realizaciones y aproximaciones neutras o, podría decirse, “atemporales”, en torno a unos signos que se presentarían desvitalizados (en relación a su connotación histórica) bajo la luz de este tiempo. Dicho de otro modo, en torno a unos signos que ya no tendrían que estar supeditados a ningún tipo de matiz historiográfico, tal y como se habría venido confirmando con el paso de los años. De hecho, ya no parece que las obras expresen tanto una tradición¹⁸, mucho menos “nacional”, como el producto de un consumo asiduo de determinados objetos culturales, además de una despreocupación naturalizada por lo que pueda suscitar este tipo de menciones y apropiaciones.

Así, un término importante a este respecto es el de “vaciado”, de manera que el uso, apropiación o copia de un signo no tenga que llevar consigo ningún tipo de apego duradero que lo convierta en lastre para los autores. A este respecto, lo que aquí se plantea es un itinerario intelectual singular, realizado a través de códigos culturales disponibles en un sistema de relaciones cuyas limitaciones tienen más que ver con la actitud de los autores respecto a su entorno que con la falta de contacto de unos referentes y sistemas con otros. Hay que pensar que la información con la que se cuenta en estos momentos es inmensa, ingente, y eso es algo que se debe también al carácter global de las sociedades

¹⁸ Según el autor, “los artistas de hoy expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de *traducción*” (Bourriaud, 2009: 57). Lo que querría decir que esa lectura tradicional de determinados objetos o acontecimientos estéticos estaría supedita a otro tipo de usos y contextos. No obstante, y a pesar del juego de palabras, como ocurrencia entre “tradición” y “traducción”, sí puede pensarse en un ejercicio relacionado con el acto de traducción, si se piensa que en ocasiones la lectura que se hace de la tradición no sólo es personal, sino además pragmática, funcional. Un tipo de condicionamiento que no llevaría a eliminar la noción de tradición, pero sí su peso historiográfico y semántico.

desarrolladas, que se articulan en torno a medios de difusión y gestión del conocimiento también globales, y progresivamente digitales. Se trata de espacios donde todo parece tener un sentido circunstancial, una condición de accidente, pero donde los sujetos contemporáneos encuentran la posibilidad de elaborar una ascendencia cultural propia; lo que quiere decir aquí, como mapa elaborado a partir de una serie de realizaciones conscientes.

Continuando en esta línea, sería preciso considerar la noción de traducción como posibilidad para la generación de singularidad (no originalidad), al acomodar un signo determinado a un espacio otro, que en sí mismo ya establece una nueva posibilidad de recepción. En términos de significación y relación con los objetos adheridos a este nuevo entorno, el objeto apropiado participa de una negociación subjetiva y actualizada que es, finalmente, una reescritura. De este modo, no se trataría tanto de activar estrategias irónicas de descentralización, a menudo identificadas con las prácticas posmodernas, como de un uso desprejuiciado (y esto también en la medida en que esto es posible) de aquello que hoy está disponible. Esta idea, que podría parecer poco relevante a estos efectos, en realidad constituye la base de la mayoría de los planteamientos referidos hasta este momento, dado que apunta hacia el uso de un lenguaje ordinario para hablar de realidades que son (o resultan) también ordinarias. Es decir, de todo un acervo cultural que lejos de restar estaría marcado en positivo.

Sin embargo, y a pesar de que objetivamente estos datos constituyan parte fundamental para la realización de esta investigación, la decisión que se habría tomado respecto a ellos sería la de documentarlos y analizarlos críticamente, pero no la de utilizarlos como articulación de este discurso. Así, la opción que se ha propuesto como motivo central y

transversal de esta tesis tendría que ver sobre todo con procesos, algunos descritos a través de estas categorías (posmodernidad, tradición, vaciado, etc.), pero no con ellas en sentido estricto, justamente por estar supeditadas a una forma de tratamiento que en lugar de permitir la apertura de lecturas, la obstaculizaría. Dicho de otra forma, la tesis que aquí se plantea guardaría relación con algunas de las ideas aportadas anteriormente, pero sólo de forma puntual y siempre y cuando así lo requieran determinados tratamientos; dado que lo que se expone como tal es justamente lo que subyace a este tipo de acreditaciones, como son las nociones de “actitud” y “temperamento”. Las bases intelectuales de las que partir para entender todo lo demás.

De hecho, si esto es así es porque aquí se está planteando una condición estética muy concreta que, por su propia naturaleza, obliga a considerar no tanto los entornos, como la actitud de los autores respecto a ellos, dado que sería un condicionamiento clave a tener en cuenta. Por eso importa atender al tipo de actitud, como aptitud, que estos autores pondrían de manifiesto a la hora de relacionarse y reaccionar a ello, porque de ese tipo de respuesta dependería la peculiaridad individual de cada uno de ellos.

Ésa es la razón por la que esta investigación incide sobre todo en las capacidades y competencias de estos autores tanto como escritores como en relación a la categoría que aquí se presenta, dado que este modelo de escritura sería sobre todo la solución de un tipo concreto de temperamento. Es decir, fruto de la disposición de estos autores a reflexionar y crear bajo las condiciones de una época como ésta. Tanto sería así, que a partir de este tipo de criterios no sólo no cabría hablar de novedad o de originalidad respecto a sus respectivas propuestas, como de formas de innovación y singularidad creativa.

Una cuestión de actitud, por tanto, que se pondrá de relevancia tanto de forma estética como vital, justamente por no asumir como límite lo literario, sino por constituir una forma (además consciente) de relación ante determinados objetos, sujetos y entornos. Y, sobre todo, por constituir una respuesta, en términos de complejidad, coherente con la decisión (estética y ética) de haber asumido como imperativo y espacio de reflexión la contemporaneidad de las coordenadas socioculturales próximas a ellos. Esto es, su propio intervalo histórico, con lo que ello conlleva.

CAPÍTULO 2

Ilustración verbal de estas cuestiones como ejercicio de extensión discursiva en dos puntos

2.1. José Ángel Mañas y Agustín Fernández Mallo, dos tipos de actitud

Como ha podido verse, hasta el momento se han mencionado ideas como las de genealogía e independencia creativa, de las que interesa sobre todo considerar la forma en que la crítica se ha enfrentado a ellas, pero también el modo en que han sido recibidas por los propios autores. Para ello, y aunque no se estaría hablando de paradigmas estéticos propiamente dichos, lo que se propone en este punto es la comparación de dos tipos de actitud que, por otro lado, guardarían estrecha relación con las estrategias de visibilidad de las operaciones críticas divulgativas; dirigidas no sólo a la difusión (y lectura) de contenidos, sino también a la propia articulación del mercado, que tiene muy en cuenta las coordenadas establecidas desde ese espacio.

Así, y bajo este propósito, se pondrán en relación dos tipos de actitud protagonizados, en este caso, por dos autores cuyos contextos de recepción fueron similares aunque ocurrieran en momentos muy diferentes. Serían los autores José Ángel Mañas, que con *Historias del Kronen* (Destino, 1994) fue llamado a establecer una nueva generación, y Agustín Fernández Mallo, que con *Nocilla Dream* (Candaya, 2006) vivió una experiencia similar, pero dando otro tipo de respuesta a ese tipo de adscripciones y formulaciones críticas de su obra. De hecho, hay que pensar que durante un tiempo, y eso significa desde 2006 hasta casi el final de 2010, a este autor no sólo se le ha presentado como el precursor de la “generación nocilla”, sino que además se ha tomado su obra como

escrito fundacional, como si el resto de los autores que en esos momentos estaban publicando en editoriales periféricas como DVD, Berenice o Candaya participaran de un mismo programa de escritura, cuando a lo sumo compartían ciertos intereses y tendencias, pero no el mismo tipo de solución discursiva de las mismas. Ésta es la razón por la que puede compararse el tratamiento que recibió José Ángel Mañas a partir de su obra y que, por otro lado, ha continuado hasta casi finales de esta primera década, con el tratamiento que ha recibido Agustín Fernández Mallo también en este tiempo. Para ello se revisarán dos textos en los que quedan puestas de manifiesto las condiciones estéticas en que operan estos autores, pero sobre todo la tesitura actitudinal que los convierte en diferentes no sólo a ellos entre sí, sino respecto a sus propias visiones (como formas de operación) de la creación literaria y las formas de mercado.

Sin embargo, y a pesar de estas diferencias, el hecho de haber elegido estos dos referentes se debe a que cada uno desde su lugar de escritura pudo agitar el *establishment* crítico y lector del momento con algunas de sus publicaciones, lo cual permite ver también el giro que los propios lectores han operado también junto a ellos. Los textos, entonces, serán una nota de *La pella* (Lengua de trapo, 2008) de José Ángel Mañas, más un extracto de una entrevista que se realizó a Agustín Fernández Mallo en la revista *Neo2* a propósito de la publicación de *Nocilla Lab* (Alfaguara, 2009).

Tal y como se ha dicho, en el caso de José Ángel Mañas fue con *Historias del Kronen* cuando éste se convirtió en uno de los autores de culto de la escena literaria de los años noventa; además, como finalista del Premio Nadal con un texto que resultaba irreverente y próximo al punk, aunque este aspecto se abordara de un modo ciertamente

superficial, si se considera que Mañas lo identificaba entonces con ideas de velocidad, autenticidad y crudeza, la música de los Ramones o de la Velvet Underground. Sin embargo, no sería hasta la adaptación de la obra a la versión cinematográfica de Montxo Armendáriz, cuando la prensa dejara de hablar de escritura *neorrealista* (cercana a la estética *bit* norteamericana) o posmoderna, centrándose entonces en la conformación de una nueva generación de escritores y jóvenes: la *Generación Kronen*, de la cual sería ese texto la obra fundacional.

Dicho de otra forma, el texto de Mañas pasó a ser la poética compartida que unificaría bajo esos patrones a otra serie de escritores de su misma generación (Lucía Etxebarría y Ray Loriga serían dos de los miembros más visibles de la misma) que, se pensaba, también hablaban de una juventud perdida, o echada a perder, y de tópicos como el sexo, las drogas y el rock en sus textos como formas de liberación social, pero sobre todo juvenil. De hecho, si se acude a la página web del autor [www.joseangelmañas.com] puede leerse cómo se llevó a cabo un intento de equiparación de estos términos a los que se estaban enunciando en Estados Unidos a propósito de la *Generación X*, que con el tiempo se fue aplicando a otro tipo de coordenadas (internacionales) literarias.

Según esta perspectiva, lo que se mostraba en esos textos era un fenómeno generacional que afectaba principalmente a los jóvenes de las clases medias internacionales, en tanto compartían problemas como el conflicto con los valores y los modos de vida de los años previos (tanto es así que se hablaba de ellos como *baby boomers*), la falta de oportunidades y la forma de gestión de las nuevas libertades, el malestar como sentimiento generalizado, etc. El referente de este tipo de lectura generacional partía de la novela *Generation X* (1991) de Douglas Coupland, en la cual se abordaban este tipo de cambios sociales, pero

incidiendo sobre todo en las respuestas que los jóvenes de los 80 y 90 daban a ellos.

Así, en una nota de autor incorporada a *Sonko95* (Destino, 1999) José Ángel Mañas escribe lo siguiente a propósito de sus obras posteriores¹⁹ a *Historias del Kronen*:

Me gusta decir que estas cuatro novelas son novelas-punk o «nobelas». El término nació con una cierta imprecisión gamberra. Pensaba en ese momento que «punk» —y cuando empleaba este concepto tenía en mente la música de los Ramones y el ejemplo de algunos grupos como la Velvet Underground— era lo que mejor definía lo que estaba intentando hacer en literatura. Pensaba que era un buen símil que ayudaba a resaltar las cualidades estéticas —velocidad, autenticidad y crudeza— que persigo en la novela. Con el tiempo he seguido explorando las posibilidades de este símil iluminador y dándole más profundidad al concepto, que está resultando más serio y útil de lo que esperaba. Para mí una «nobela» aglutina todos esos elementos heteroglósicos que la literatura novelesca de hoy excluye o entrecomilla. Todo ese «ruido» —y por «ruido» entiendo desde interferencias ortográficas hasta incorrecciones coloquiales y cualquier tipo de jerga o lenguaje obviado normalmente por la literatura— al que el auténtico novelista tiene que recurrir si quiere revitalizar e inyectarle sangre nueva a un género

¹⁹ José Ángel Mañas habla de estas obras como solución de una “tetralogía Kronen”; de hecho, añade en esta nota de autor que con *Sonko95* cerraba la serie que había comenzado con *Historias del Kronen*, luego ampliándola con una obra más, hasta alcanzar esa tetralogía. En realidad, y a pesar de estas afirmaciones, no parece que la publicación de estas obras tenga que ver con la idea de un verdadero proyecto, sino con la oportunidad y la obligación de cumplir con un contrato editorial (con Destino), volviendo una y otra vez a los mismos motivos e ítems literarios que planteó en aquella primera obra.

capacitado como ningún otro para darle forma artística al lenguaje vivo (Mañas, 1999: 283).

Nota de prensa sobre *La pella* (Lengua de trapo, 2008)

«Catorce años y ocho títulos después de la novela que le hizo finalista del Nadal, tras el laborioso proceso creativo de *El Secreto del Oráculo* y la experimentación de *Caso Karen*, José Ángel Mañas recupera la escritura sencilla, el predominio del diálogo y la utilización del argot castizo de sus primeras obras con una novela corta ambientada en el Madrid de los años 90.

La novela, que tiene su origen en un relato inédito escrito hace algunos años, narra una historia de amistad truncada entre dos personajes de distinta condición social - un pijo universitario e irresponsable y un chico de barrio, simpático y manipulador, que trabaja como guardia de seguridad - y sus andanzas a lo largo de un fin de semana límite para saldar una deuda por drogas con un personaje peligroso. Se trata de una fábula urbana con un fondo pesimista y duro, surcada por destellos de comicidad que iluminan la historia».

Según esto, puede considerarse que en España “se necesitaba” una literatura de estas características que pudiera funcionar (o al menos presentarse) como revulsivo de las formas de opresión que habían impuesto las condiciones históricas previas, ya fuera la dictadura, la transición o la propia *movida*. Era una forma de refrescar la imagen pública y política de la sociedad española (en arte estaría el caso de Miquel Barceló²⁰, por ejemplo), a partir de una serie de tácticas y

²⁰ “El 28 de octubre de 1982, El Partido Socialista gana las elecciones generales por mayoría absoluta [...] El lema electoral: *La hora del cambio*. [...] Tres años después, en septiembre de 1985, el incomparable marco del Palacio de Velázquez de Madrid se abre para una exposición individual del pintor Miquel Barceló; es la primera vez que se reserva el palacio para uso de un solo artista. [...] Miquel Barceló tiene en aquel momento 28 años. El Ministerio le organiza una enorme exposición para que disfrute de su éxito *en vida*. La flagrante contradicción salta a la vista. ¿Cómo puede darse esto? ¿Es que no hay decenas de otros artistas con carreras más sedimentadas merecedores por esa misma fórmula de una exposición de esas características? ¿Cuáles son entonces

propuestas que resultaban visibles y comerciales (tanto es así que la obra de Mañas tuvo mayor éxito editorial que el propio título ganador: *Azul* de Rosa Regás), aunque en el fondo no fueran más que fórmulas discursivas pseudo-*progresistas*, muy maleables tanto por la crítica como por el estado según los intereses sociales que quisieran transmitirse con ellas.

Todos ellos [se refiere a publicistas, diseñadores, arquitectos, cineastas...] configuraron una idea de cultura “moderna”, ajena ya a la grisura franquista, que se quería capaz de convocar a la ciudadanía y de generar por sí misma modelos de transformación social, cuyos ejemplos más evidentes son el Madrid de los 80 y la Barcelona postolímpica. Pero, paradójicamente, lo “moderno” no se conjugaba con la palabra “vanguardia”.

Marzo, 2006: 3

Dicho de otra forma, en el momento del fallo de este premio, el PSOE, con Felipe González a la cabeza, cerraba su quinta y última legislatura con Carmen Alborch como Ministra de Cultura. Durante ese gobierno, la cultura se había convertido en una herramienta de promoción política, de algún modo convertida en promesa de cambio social, tal y como prometía el lema del partido en 1982: *La hora del cambio*. En este sentido, y como continuación de dicho propósito, “la política cultural española trató el arte y la cultura como *objetos estratégicos* de visualización, y pocas veces como resultados de unas prácticas sociales” (Marzo, 2006: 4); porque la sensación que se tenía era la de que había que excitar el mercado y la opinión pública, pero no el discurso artístico en cuanto tal. Por eso mismo, si se revisa la nota de prensa sobre *La pella*, lo que se deduce es que la trayectoria del autor quedó casi agotada con esa primera obra, dado que catorce años después Mañas sigue

los reales intereses del gobierno en presentar a Barceló como un artista ya plenamente consagrado a la edad de 28 años? (Marzo, 1995: 3).

publicando el mismo relato bajo una misma fórmula, fagocitando su estilo y sus objetos estéticos, sin evolución alguna y encorsetado en un éxito muy relativo, como ha ocurrido también con otros autores de esa misma época.

Pasando entonces al caso de Agustín Fernández Mallo, cabe mencionar que también este autor concentra un tipo de acción editorial similar, por un lado como espacio para la agitación de la crítica institucional y, por otro, del mercado; según pudo verse con la publicación de *Nocilla Dream*, que fue la primera entrega del *Proyecto Nocilla*, tanto como con el resto de sus obras. No obstante, quizá la publicación más paradigmática de lo que aquí se revisa sea justamente esa obra, *Nocilla Dream*, que en cuanto tal supuso un fenómeno literario relativamente “insólito”. Se trataba del descubrimiento inmediato y además *massivo* de un escritor periférico cuya obra estaba llamada a convulsionar muchas de las expectativas de lectura habituales, al menos dentro de la tradición española, pero no tanto por la novedad de su obra, sino sobre todo por la actitud del autor hacia la misma.

De hecho, y a propósito de esta publicación, en *El Cultural de El Mundo* no tardó en aparecer un artículo de prensa proclamando el nacimiento de una nueva generación de escritores españoles que llevaría como nombre “generación nocilla”, en clara alusión a la misma. Como puede verse ahora, volvía a tomarse el título de una obra –en este caso *Nocilla Dream*– como contrato fundacional de una serie de autores, porque de nuevo era necesario presentar una generación en ciernes. Sin embargo, esto es algo que tuvo mucho que ver con la oportunidad editorial de los suplementos culturales y la avidez de novedades que consigna e impone el propio mercado, y no tanto con la intención de estos escritores (mucho menos con la del autor de la obra), dado que fue

un fenómeno que, al menos en principio, se generó al margen de ellos. No se estaría ya ante la presentación de una *opera prima*, como fue el caso de Mañas con *Historias del Kronen*, sino de un nuevo reclamo para los lectores, porque en este caso no importaba tanto la revelación de un escritor *novel*, como de un escritor *científico*, en tanto valores ahora intercambiables.

Como ejemplo, quizá el texto más relevante para la formación de esa generación nocilla. Un artículo firmado por Nuria Azancot para *El Cultural*, donde bajo el título “La generación nocilla y el afterpop piden paso” confirmaba, a pesar de presentar unos criterios generacionales algo dudosos, la constitución de una nueva generación de escritores españoles:

Desde hace unos meses, un rumor recorre el mundillo literario español: existe una nueva generación de autores, nacidos en torno al 1970, con un planteamiento revolucionario y marcados por internet. Su punto de partida sería el éxito inesperado de *Nocilla Dream*, de Agustín Fernández Mallo, a finales de 2006. [...] Algunos prefieren que les llamen “Afterpops”, pero tienen claro que hay una nueva manera de narrar, fragmentaria. Y piden paso (Azancot, 2007).

Así se daba paso a todo un movimiento taxonómico que ha durado hasta casi el cierre de 2010, con variaciones en la nómina de escritores, distintas estrategias micro-corporativas (por ejemplo, la aparición de Fernández & Fernández como tándem poético) y discursos teóricos derivados: desde la categoría *postpoética* (Agustín Fernández Mallo) a *afterpop* (Eloy Fernández Porta) y *pangea* (Vicente Luis Mora).

Sin embargo, como hecho fundacional hay quien prefiere destacar el éxito de *Nocilla Dream*, de Fernández Mallo, (Candaya, 2006), porque demostró que existía un público interesado en este tipo de novelas fragmentarias, y una crítica dispuesta a apostar por ellas (Azancot, 2007).

Como puede entenderse, la actividad literaria de estos autores, incluido Fernández Mallo, no comenzaba en ese momento, aunque sí fue entonces cuando la crítica institucional y generalista optó por atender a sus prácticas. De hecho, se hizo evidente el interés por introducir a estos autores en el circuito del *reseñismo* nacional, con una sucesión de artículos y entrevistas algo caóticas y poco coherentes entre sí, según la confusión de los términos en que éstas se presentaban: desde la (falsa) novedad de lo fragmentario y el “espíritu” de ruptura de los mismos, a la escritura alternativa, el posmodernismo y las vanguardias.

Frente a esto, y como puede verse en el extracto que se presenta a propósito de las declaraciones de Agustín Fernández Mallo para *Neo2*, en apenas dos frases quedaría resumida la que ha sido su actitud (con mayor o menor intensidad) a lo largo de estos años respecto a su propia labor creativa: la normalidad en la escritura.

«Con la trilogía *Nocilla* has creado una nueva generación de autores experimentales. ¿Cómo te defines como escritor? ¿Qué tipo de escritor eres? Bueno, es que para mí no es experimental, porque es como vivimos hoy en día. Lo experimental hoy es hacer una novela como de hace 40 años, porque el mundo ya no es así, ni nadie escribe así».

[<http://www.neo2.es/blog/2009/10/nocilla-lab/>]

Analizando este texto a partir de un dato concreto, el hecho de que el entrevistador aborde la polémica generacional con la forma “has creado” resulta no poco revelador de lo dicho hasta ahora, sobre todo si se contrapone con la respuesta del autor, que elude por completo ese punto. Hay que pensar que esta entrevista tuvo lugar en 2009, por lo que puede intuirse no sólo el éxito comercial de la mención generacional, sino el grado de responsabilidad que se le exigía al autor por el hecho de que su obra fuera la elegida como pretexto para el desarrollo de la recepción a-crítica tanto de su obra como de los demás autores asociados a la misma. Así, la reticencia al cambio y a la actualización de las herramientas teóricas por parte no sólo de la crítica generalista, sino también de la crítica académica e institucional, podría verse a partir de este otro extracto del artículo de Azancot, porque esto es algo que puede justificarse teniendo en cuenta el medio de presentación de este texto, pero que resultaría inadmisibles si se trasladara al ámbito académico, por ejemplo.

Existe una nueva promoción de autores claramente diferenciados de otros de su misma generación, “los comerciales o tardomodernos”, como les llaman, cuando se aferran a los géneros y apuestan por la literatura convencional. [...] Mora, en cambio, prefiere utilizar el nombre de “posmodernos” para caracterizar este nuevo grupo, del que se siente parte, y que tendría como principales rasgos estilísticos el cultivo de la narración fragmentaria, que están muy influenciados por la literatura norteamericana, y por los medios de comunicación de masas y que incluso adoptan en sus propias obras modelos estructurales de las nuevas tecnologías, es decir, que si

incluyen un sms lo reproducen con su lenguaje específico.
[...] Y es importante el último rasgo definitorio: no rechazan la literatura como negocio, pero se oponen violentamente a hacer concesiones (Azancot, 2007).

La operación, por tanto, era la de presentar a estos autores como una generación opuesta o enfrentada a la “Generación Kronen”, como un paso sucesivo en el sistema literario, basado en yuxtaposiciones (cuando no sustituciones) como éstas. Sin embargo, este tipo de opiniones caían por su propio peso, pues en realidad ni siquiera se estaba hablando de una generación cronológica distinta, en la mayoría de los casos; como tampoco existía de manera real ese “avance” estético como idea que parece desprenderse del artículo. Leídos con atención, muchos de los autores asociados al grupo *nocilla* resultaban más cercanos en su estética no tanto a los autores que aquí se mencionan como predecesores inmediatos, como a los de una escritura previa (“tardomoderna”, según define el término Vicente Luis Mora), como serían Enrique Vila-Matas o José María Pérez Álvarez; tal y como demostrarían los textos de Juan Francisco Ferré o Germán Sierra de manera poco cuestionable en la mayoría de sus publicaciones.

Es decir, que se estaba llevando a cabo un intento de promoción de estos autores en términos generacionales, cuando el análisis de sus obras confirmaba todo lo contrario. Como puso de manifiesto Eloy Fernández Porta en una entrevista posterior: “para criticar a la generación Nocilla hay que haberla leído” (Caballero, 2010), porque no se trataba de unos autores que comenzaran a publicar en esos años, sino que por lo general ya tenían una trayectoria consolidada, aunque fuera conocida principalmente en circuitos alternativos al oficial. Así, también habría que destacar el uso de los términos “comercial” y “tardomoderno” como

conceptos equivalentes, porque llevaría a un pensamiento engañoso (como error de apreciación) por parte de la crítica. Pues en relación a estos autores no parece que tenga nada que ver la comercialidad de un producto con su estética (puede verse claramente con el éxito de las películas de David Lynch o con la música de Arcade Fire), o al menos no directamente.

Trasladando esta idea al espacio de escritura, Agustín Fernández Mallo ha sido uno de los autores más comerciales adscritos a este fenómeno, incluso cuando su escritura no podría considerarse tardomoderna -como tampoco posmoderna-, según las categorías mencionadas por Vicente Luis Mora en *La luz nueva* (Berenice, 2007). Un ensayo que permite revisar no sólo lo que entiende este autor por dichas categorías, sino cómo las relaciona con el corpus de obras que selecciona para ello, en el cual aparecen no pocos de los autores mencionados en este estudio. Así, habría que señalar que ese ensayo fue uno de los primeros trabajos rigurosos, como ejercicio crítico, que abordaba lo que en aquel momento constituía la vanguardia literaria nacional, con independencia de que esos juicios, con cierta distancia, puedan resultar ahora problemáticos aplicados a esos mismos textos.

La conclusión, entonces, es que si se atiende a las obras, las características formales de las mismas y la nómina inicial de los autores mencionados como generación, lo que se obtiene como resultado en relación al artículo de prensa es que esa lectura, como presentación de la generación, no tenía tanto que ver con los respectivos programas creativos de los autores, como con la generación de un titular. Así lo probaría el hecho de que se apele a un modelo estructural de escritura que parte de las nuevas tecnologías, y que se pondría de manifiesto en sus obras a través de escrituras *sms*. Porque nada habría más alejado de la

realidad de esos autores, tal y como confirman sus obras, que por lo general no introducen la tecnología de una forma visible, sino que esto resulta de una incorporación de la misma de forma psicológica y no meramente instrumental. Sin embargo, de este fenómeno no sólo se ha desprendido la imprecisión terminológica que se ha mencionado anteriormente, sino también la notable necesidad de visibilidad de algunos autores próximos a la gestación del fenómeno; y cuya relación con el mismo habría ido derivando en función de ese aspecto.

2.2. Javier Calvo y el término “nocilla” La ambigüedad ante el suceso generacional

Como se sabe, durante los años 2003-2007 fue muy común que una amplia nómina de escritores, que podrían llamarse periféricos (pero “periféricos” en relación a las editoriales de publicación, que no pertenecían a grandes grupos editoriales), se dejara adscribir a la nómina de la generación con independencia de que sus prácticas tuvieran o no que ver con aquello que se suponía característico de la misma. Dicho esto, la nómina que se presentaba en el artículo de Nuria Azancot contenía como parte de la misma a escritores tan dispares como Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970), Jorge Carrión (Tarragona, 1976), Eloy Fernández Porta (Barcelona, 1974), Javier Fernández (Córdoba, 1971), Milo Krmpotic (Barcelona, 1974), Mario Cuenca Sandoval (Sabadell, Barcelona, 1975), Lolita Bosch (Barcelona, 1978), Javier Calvo (Barcelona, 1973), Doménico Chiappe (Lima, 1970), Gabi Martínez (Barcelona, 1971), Álvaro Colomer (Barcelona, 1973), Harkaitz Cano (Lasarte, Guipúzcoa, 1975), Juan Francisco Ferré (Málaga, 1962), Germán Sierra (La Coruña, 1960) y Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1965).

Una situación que, por otro lado, parecía ponerse en entredicho ese mismo año con la publicación de *Mutantes* (Berenice, 2007), una antología coordinada por Juan Francisco Ferré y Julio Ortega, dado que añadirían a esa nómina los siguientes autores: Flavia Company (Buenos Aires, 1963), Manuel Vilas (Barbastro, Huesca, 1962), Carmen Velasco (Málaga, 19XX), Javier Pastor (Madrid, 1962), Jordi Costa (Barcelona, 1966), David Roas (Barcelona, 1965), Mercedes Cebrián (Madrid, 1971), Braulio Ortiz Poole (Sevilla, 1974), Imma Turbau (Gerona, 1974), Isaac Rosa (Sevilla, 1974) y Robert Juan-Cantavella (Almassora, Castellón, 1976). Pero a la cual también le restarían algunos de los mencionados en el texto de Azancot, como fueron Milo Krmpotic, Lolita Bosch, Doménico Chiappe, Gabi Martínez, Álvaro Colomer y Harkaitz Cano. Lo cual ya cuestiona desde dentro la propia noción de generación, pero sobre todo la dificultad de adscribir ciertos nombres a la misma, empezando por aquellos casos más evidentes, como serían estos últimos.

Visto ahora con cierta perspectiva histórica, en la actualidad estas nóminas podrían reducirse a más de la mitad de esos autores, tal y como se pondrá de manifiesto cuando se revise la evolución “grupal” (no generacional) de los mismos, a partir de sus derivas creativas posteriores; pero también de las decisiones estéticas y éticas que tomaron al respecto, porque ése también sería un factor a tener en cuenta. No obstante, lo más significativo de todo ello es que ninguna propuesta grupal ha sido realmente confirmada en términos estéticos por las respectivas trayectorias de estos autores; aunque sí hayan participado en algún momento de estos registros (fuera el de generación *nocilla*, el de *mutante*, el *afterpop* o *pangea*), quizá porque de esa forma lograban no sólo una mayor visibilidad para sus discursos, sino una promoción mucho más efectiva de los mismos. Ésta es una de las razones por las que puede

pensarse que los intentos de agrupación generacional han sido sobre todo una estrategia apropiada de (auto)promoción (sobre todo en algunos casos), por cuanto sólo creando una multitud o agrupación podrían hacerse visibles algunas de esas singularidades creativas.

Uno de los ejemplos más explícitos a este respecto ha sido el de Javier Calvo, que siempre demostró sus reticencias respecto a la idea de generación (pero sobre todo de “generación nocilla”), aunque por ello no dejara de beneficiarse de sus ecos y réditos mediáticos. Como se sabe, fue uno de los autores habituales de todos los encuentros que se celebraron en torno a esta idea, así como de los debates sobre esto mismo, es decir, el grupo de escritores y sus prácticas; al menos hasta que la visibilidad fue tal que pudo invertir y radicalizar algunos de sus argumentos; lo cual coincidió, por otro lado, con la apertura y generalización del centro editorial y crítico, que incorporaba ya estos nombres como referencia habitual.

Tal y como lo mostraba el artículo de Nuria Azancot, en él aparecían recogidas las declaraciones de Javier Calvo sobre la idea de generación, introducidas por la autora del siguiente modo: “aunque la mayoría se reconoce como parte de un grupo generacional, Javier Calvo, uno de los “nocilla” de referencia, saca del armario el disfraz de lobo estepario y responde que no sabe si existe la generación”:

«Y me importa un pimiento. Para mí la literatura es el acto supremo de expresión individual. A un autor o a un libro hay que juzgarlos a partir de los parámetros de ese autor o de ese libro, no a partir de los de otros. Y que yo sepa, no comparto absolutamente ningún modelo ni maestro con ningún otro escritor español de mi generación. ¿Los más destacados del grupo? Tengo entendido que yo. Para ser sinceros: me

halaga que haya gente que me considere de este grupo, o generación, o lo que sea. Simplemente no es cosa mía»” (Azancot, 2007).

Como puede leerse entre líneas, su adscripción a la generación (que por otro lado cuestiona de forma apropiada desde su perspectiva en tanto autor y miembro de la misma) responde sobre todo a una cuestión de conveniencia, como vendría a confirmarse con la publicación de este otro artículo en *La Vanguardia*, donde el autor afirmaba lo siguiente:

El grupo literario bautizado este año como Generación Nocilla por las periodistas Nuria Azancot y Elena Hevia puede carecer de impulso punk (y a veces dar cierta impresión de reunión de empollones), pero está claro que esa energía y esa actitud son reales. Sus señas de identidad como grupo pueden parecer confusas a tenor de lo escrito sobre ellos, pero en realidad son bastante claras (Calvo, 2007).

Teniendo esto en cuenta, lo que puede concluirse es que el malestar por esa generación no viene tanto por la idea de la misma, sino por el nombre otorgado a ella a partir de la obra de Agustín Fernández Mallo. Dicho de otra forma, el malestar generacional venía marcado por el hecho de reunir a un amplio corpus creativo bajo el parámetro de una sola obra. Porque, como puede verse en este texto, Javier Calvo ya no sólo utiliza el “yo”, como ocurría en el texto de Nuria Azancot, sino el “nosotros”; y ése es un aspecto del todo relevante.

Pese a su nombre, el grupo tiene poco de generacional: al fin y al cabo, gente tan dispar como Espido Freire o Nicolás Casariego también nacieron en los 70, mientras que otros como Kiko Amat, Lolita Bosch, Isaac Rosa o yo mismo no

compartimos realmente la mayoría de sus preceptos, aunque a veces la Generación Nocilla haya buscado la fuerza en los números (Calvo, 2007).

De esa forma, Javier Calvo propone una genealogía distinta (hay que recordar que Nuria Azancot mencionaba el encuentro *Atlas literario español. Encuentro de nuevos narradores* que se celebró en Sevilla en 2004²¹), ahora en torno a las publicaciones de *La fiesta del asno* (DVD, 2005) de Juan Francisco Ferré, *Proust Fiction* (Poliedro, 2007) de Robert Juan-Cantavella y *Subterráneos* (DVD, 2006) de Vicente Luis Mora.

El problema está en que, mientras que casi toda vindicación histórica del experimentalismo suele ser la reacción a una generación previa anquilosada, esto dista mucho de ser cierto en el caso de los Nocillas. Autores como Ray Loriga, Rodrigo Fresán, Francisco Casavella o Luis Magrinyá son de todo menos conservadores, y es evidente que han asimilado en su obra a Ballard, Burroughs, los posmodernos americanos y otros muchos referentes reivindicados por Fernández Porta y compañía. Resulta difícil defender que la GN esté introduciendo en la literatura española, tal como se puede leer en alguna parte, cosas como la fragmentariedad, la influencia americana, la cultura pop o la mezcla de

²¹ En prensa, el evento se presentaba como un encuentro de nuevos narradores para aventurar las nuevas generaciones literarias españolas, así como sus espacios de escritura. El encuentro estaba organizado por la Fundación José Manuel Lara y la editorial Seix Barral. Es importante atender a estos dos patrocinadores, primero por su relación con Vicente Luis Mora, que en 2006 publicó *Pangea* en la misma fundación, pero también porque, años más tarde, en 2010, publicaría *Alba Cromm* en Seix Barral. Además, es también significativo que la organización de este encuentro no partiera de las editoriales periféricas, sino de dos importantes referentes del circuito literario y cultural español, por lo que cabría pensar que no se trató sino de un encuentro para valorar la posibilidad de futuros proyectos y contratos, como así habría sido.

géneros, que ya hace tiempo que estaban por aquí. [...] He dicho antes que la Generación Nocilla es una energía y una actitud, y también un insulto al sistema. Esa es la verdadera diferencia con proyectos literarios anteriores, y es bajo ese prisma que tiene valor su peculiar mezcla de ética *Do It Yourself*, desprecio al mercado, histeria teorizante, provocación, histrionismo y amor por la controversia (Calvo, 2007).

Sin embargo, y como prueba este extracto, Javier Calvo reproduce el mismo *tic* teórico que Nuria Azancot en relación a la idea de “generación”, al dar por supuesta la necesidad de hablar en esos términos, enfrentando así a una serie de escritores con otra y, por lo mismo, forzando aún más los argumentos. Dicho de otra forma, si se eliminara el prejuicio taxonómico del que han participado tanto uno como otro, el “problema” del que habla Javier Calvo en este punto podría haberse evitado, al centrar la exigencia crítica en las realizaciones concretas, obras y poéticas, de esos autores, y no en el establecimiento de compartimentos en los que colocar cada uno de esos títulos. Unido a esto, por otro lado, estaría ese aspecto de la beligerancia, lo cual no tendría tanto que ver (o al menos así ha parecido confirmarse) con una pretensión de ruptura con otros paradigmas de escritura, sino con la simple necesidad de fomentar el surgimiento de más titulares de prensa como, de hecho, así fueron apareciendo a partir de las primeras manifestaciones públicas de estos autores.

Siguiendo entonces con el mismo autor, en 2010, una fecha en la que el fenómeno estaba ya llegando a su fin en cuanto tal, es decir, como tópico mediático, la postura de este autor comenzaba a hacerse mucho más radical y notablemente más polémica (es decir, mediáticamente

efectiva). Así, el texto aparecía ahora publicado en su blog, [www.elblogdejaviercalvo.blogspot.com], bajo un título, “Volvamos hacia atrás: Javier Calvo y la Generación Nocilla”, como lectura retrospectiva de su postura en relación a dicha generación y lectura crítica de su obra. Sin embargo, y ése sería el primer problema del texto, sus argumentos se basarían sobre todo en la destilación de un mal humor cuyo origen estaría en el propio fenómeno en el que él (y del que él) había participado. Según explicaba en su texto, el motivo de esa publicación se justificaba por la entrada de Wikipedia²² dedicada a su nombre, en la cual se afirmaba que, como escritor, pertenecía a la generación nocilla (o afterpop, que era el otro término mencionado). No obstante, y a pesar de esa explicación, lo cierto es que su texto se revelaba como un ataque dirigido hacia Fernández Mallo y, de forma oblicua, hacia algunos integrantes del grupo, como se verá en adelante en una selección extensa de ese texto.

Como afirmaba Javier Calvo en esa entrada a su blog: “mi pertenencia a la Generación Nocilla es una cuestión que se puede resolver muy fácilmente mediante lógica silogística” (Calvo, *El blog de Javier Calvo*, 19/01/2010²³).

Punto 1. Sobre la crítica

En primer lugar, gracias a Internet la crítica se ha democratizado, o sea que ya no es una institución claramente definible y su autoridad se ha dispersado por todas partes. Y por otro lado, *no todo el mundo* que ha construido un discurso crítico relevante sobre la literatura Afterpop en

²² Wikipedia @javiercalvo (*escritor*), última consulta, 17/03/2011.

²³ Última consulta de esta publicación, 25/03/2011.

España me ha considerado parte de la misma. [...] Es cierto que hay dos momentos distintos: en un primer momento mi obra fue rescatada e incluso celebrada por los miembros del grupo. Sin embargo, después de que yo rechazara ser parte de una generación en el artículo de Nuria Azancot y publicara en La Vanguardia un ensayo titulado "La historia de la Nocilla", la cosa cambió. Varios nocillistas fundadores se tomaron mal el artículo, donde yo celebraba la Nocilla pero manifestaba cierto escepticismo acerca de la novedad de sus planteamientos literarios. Para cuando salió mi segunda novela, *Mundo maravilloso*, en plena eclosión del grupo, la respuesta de las cabezas visibles de la Generación Nocilla a mi libro fue mayoritariamente negativa. Ese es el punto más bajo de mi relación con la generación Nocilla, 2007, aunque hay que decir que el desamor es todo culpa mía (Clavo, *El blog de Javier Calvo*, 19/01/2010).

Teniendo en cuenta lo referido hasta el momento, parece que lo que se planteaba en ese texto era una cuestión de raíz personal, dirigida, por otro lado, a algunos de los miembros "clave" de ese grupo de escritores. La razón, sin embargo, no parece que sea un distanciamiento estético, sino la falta de *feedback* promocional o, dicho de otra forma, la solución de un problema de intereses que al principio no costaba tanto mantener y conciliar como al final, cuando ese tipo de realizaciones comenzaron a resultar más prescindibles para muchos de ellos (y, por lo mismo, molesta para otros). No obstante, y esto es algo que también apunta Javier Calvo, los medios para alcanzar esa visibilidad han estado ahí, dado que suponen una posibilidad abierta y gratuita para la gestión de la propia obra, el establecimiento de redes de lectores, la generación

de publicidad o la construcción de una imagen, como escritor, dedicada a esos efectos.

El otro aspecto que menciona el autor y que, de algún modo deriva de ese otro aspecto, tiene que ver con la democratización de la crítica y la devaluación de la misma, según su opinión, pero sin reconocer que en ocasiones también él ha formado parte de ese otro ejercicio alternativo del discurso crítico, por ejemplo, a través de la red o publicaciones alternativas como podría ser la revista *Quimera*.

Si este aspecto tiene que considerarse con sumo cuidado, se debe a que, como todo, tiene también otras formas de lectura. No deja de ser cierto que Internet ha dado paso a todo tipo de discursos, si de crítica se está hablando, aun cuando la recepción de los mismos, es decir, su discriminación, no ha cambiado en absoluto por el trasvase de un medio a otro, sino que los lectores siguen eligiendo aquello que juzgan afín a sus necesidades o intereses, independientemente de que esa crítica aparezca publicada *online* o en papel. Al fin y al cabo, es lo mismo que sucede con la prensa escrita, institucional o académica, e incluso con los textos creativos. Por eso hay blogs que tienen un seguimiento masivo, que generan debates e invitan a la reflexión, es decir, que constituyen una referencia para un determinado contenido, y blogs cuya afluencia de visitas es nula o bien queda descartada al primer intento de lectura.

Dicho esto, una opinión como la de Javier Calvo, que además es usuario habitual de estos circuitos de publicación, no deja de resultar anacrónica, imprecisa e incluso ingenua, si se aplica a la realidad de la escritura en la red, la generación de pensamiento y la respuesta de los lectores a ello.

Punto 2. La saturación mediática

En este otro momento de su texto, Javier Calvo opta por desglosar los rasgos asociados a su escritura última (objetos estéticos, estilos y referentes), para así establecer un punto de inflexión entre su producción en torno a los años 2000 y 2004 (“escribí una narrativa que difícilmente podría ser aislada del fenómeno Afterpop”) y la creación posterior a esas fechas:

Estos tres libros me convierten, yo creo, en un miembro periférico y post-modernista clasicista de la Generación Nocilla. [...] quería ir por otra dirección, y supongo que se puede decir que *Mundo maravilloso* es una novela conscientemente tardo-modernista (en la acepción que le da a este término Vicente Luis Mora). En parte porque quería distanciarme de lo que estaba surgiendo a mi alrededor. Y en parte porque estaba descubriendo varios elementos, materiales y temas nuevos (nuevos para mí) en mi narrativa en los que todavía ando inmerso (Calvo, *El blog de Javier Calvo*, 19/01/2010).

Un tipo de justificación y análisis de su propia obra que no parece buscar más que la provocación, como llamada de atención, de autores como Fernández Mallo o Eloy Fernández Porta, a los que se alude de forma continua en este texto, además de ocurrir en un momento en el que ya casi nadie se preocupaba por estas cuestiones. Dicho de otra forma, y esto no sería sino un síntoma de la envergadura del fenómeno mediático organizado en torno a ellos, el motivo que soportaría este post de Javier Calvo sería un profundo malestar (aunque casi podría hablarse de histeria), posiblemente por la evolución de algunos de los autores adscritos a la generación, más una serie de encuentros y desencuentros

personales. Es decir, razones que en sí mismas no constituyen argumentos propiamente dichos.

Punto 3. “La Generación Nocilla es una red de contemporáneos amigos y afines”

El tema de la afinidad es muy relativo. No comparto muchas vivencias, referentes o pasiones con la mayoría de ellos, en mi opinión, y creo que eso es lo que nos distancia más. Sin embargo, no hay duda de que soy su contemporáneo. Leo casi todo lo que escriben y hay algunos de sus libros que se cuentan entre mis favoritos indiscutibles de las últimas décadas: *Calor y España* de Vilas, *Providence* de Ferré, *Tiempo* de Mora o *El Dorado* de Juan-Cantavella. Otra cuestión a interpretar: ¿se puede tener gustos nocillistas sin ser nocillista? Por suerte, nunca me interesará John Barth (Calvo, *El blog de Javier Calvo*, 19/01/2010).

Tal y como revela esta última alusión a John Barth, Javier Calvo parece haberse dirigido en todo momento hacia la figura de Agustín Fernández Mallo y, en concreto, a la publicación de *Nocilla Lab* (Alfaguara, 2010). Así, y como prosigue a modo de conclusión, “el Grupo Nocilla ha entrado en una fase distinta”, lo cual podría ser cierto, pero no las condiciones estéticas que asumían estos autores en su labor creativa, porque eso apenas parece haber cambiado. La cuestión está, entonces, en una denuncia, no explícita, de falta de lealtad entre los autores que comenzaron el movimiento de este fenómeno, sobre todo después del cambio de dirección en la proyección editorial de algunos de ellos, que sí fue una de las razones que marcó un punto de inflexión en

todo ese discurso generacional. Sin embargo, esa evolución de sus programas hacia otros espacios de escritura (el trasvase editorial) no tendría por qué haber supuesto cambio alguno –como se verá en su momento- ni ser algo, por otro lado, valorable en términos morales. Es absurdo seguir manteniendo ese ideal romántico de escritor escindido, sobre todo porque no responde, en absoluto, a las condiciones actuales ni de creación ni de mercado. En este sentido, no sólo es ingenuo, sino que además es insostenible, pensar que haya quien publique para sí mismo, para una élite o, lo que es aún más improbable, para no obtener ventas de su obra (aunque luego habría que hablar de los beneficios), sobre todo si se piensa en un espacio como el de la creación literaria, que constituye todo un campo de vanidades.

Nada nuevo entonces por parte de Javier Calvo, aunque su reacción si sea relevante como ilustración de la relación tan problemática que hubo con esa adscripción generacional; si bien, esta entrada si contó con una respuesta de algún modo inesperada (y que puede resultar algo desmedida en los términos²⁴), firmada por Eloy Fernández Porta en el apartado dedicado a los comentarios. A continuación puede verse su intervención completa:

Xavi, respecto a lo que comentas sobre tus libros, nada que objetar. No estoy de acuerdo, en cambio, con esa visión de

²⁴ En el mismo post, también hay un segundo comentario en el que Eloy Fernández Porta responde a la intervención de un “anónimo” en los términos siguientes: “Todas estas emociones, tal como las cuentas, parecen bastante ridículas, y ofrecen una imagen de los demás como personajes vanidosos y calculadores. A todas luces, tú sólo reconoces la legitimidad de sus [sic] propios sentimientos: los demás te dan asco. Pero leyendo tu post el único sentimiento que se delata es el miedo a firmar tu texto con tu nombre propio: no lo haces porque careces de valor para hacerlo. Si lo tienes, ven a mi casa y dime a la cara lo que piensas: Bonaplanta, 59, 1º, 1ª, Barcelona. No creo que lo hagas: no tienes valor ni para firmar tus comentarios ni para hablar cara a cara”. Una respuesta que no deja de sorprender, primero por el tono de la respuesta y, segundo, por las escasas intervenciones del autor en blogs y espacios similares.

una parte de una escena cultural en términos de "grupos", "cabezas visibles", "ser nocillista" y "entrar en una fase distinta". No sólo no estoy de acuerdo, sino que no es verdad; nunca he tenido una visión grupal de las artes y cualquiera que tenga la cortesía de leer lo que escribo verá que, a diferencia de muchos críticos de prensa, no uso criterios generacionales para interpretar los textos -ni para relacionarme con los demás. Permíteme que proteste, un poco, por lo que me parece un mal uso del periodismo, esto es, que algunas personas con acceso a los medios se empeñen en explicarme, y explicarles a los demás, quiénes creen que son mis amistades más cercanas (seleccionando algunos escritores y excluyendo por el morro a los que no les apetece poner o a los que no escriben), cómo les parece que se vincula mi experiencia personal con el trabajo de escritura (como si los libros se escribieran entre seis personas) y, ya en el colmo de la especulación delirante, cómo creen que afecta al contenido de mis textos las condiciones de recepción que ellos han creado. Todo esto, como diría Morrissey, "says nothing to me about my life". Nada que ver con lo que escribo, nada que ver con el proceso creativo de los libros, nada que ver con mi manera de tratar con los demás y de concebir la cultura. Lo que yo pienso sobre esos asuntos es lo que he dicho, en parte, en el índice onomástico de mi último libro y en la nómina de participantes a NEO3; si alguien ve en ello una concepción grupal-generacional de las artes, me gustaría mucho que explicara cómo llega a esa conclusión a la vista de los nombrs [sic] que allí aparecen.

Un abrazo, Eloy. 19 de enero de 2010 11:12

Atendiendo a esto mismo, podría afirmarse que lo que Javier Calvo lleva a cabo en este texto es ese “mal uso del periodismo” que menciona Eloy Fernández Porta al dar por sentadas unas coordenadas críticas oportunistas en lugar de atender a las poéticas concretas de los autores, que tanto menciona como omite. De forma habitual, y esto es algo que se analizará en el cierre de este apartado, la crítica literaria en España hace tiempo que dejó de ser crítica hablando con rigor, quizá por una necesidad instrumental (la divulgación) o por un sometimiento algo excesivo a los imperativos de mercado, porque ya apenas se realizan críticas negativas argumentadas y constructivas. Por eso la responsabilidad de este tipo de tendencias organizativas tendría más que ver con los espacios en que se generan que con los objetos con los que operan, porque por lo general se establece una distancia entre el discurso y el objeto de revisión casi nunca interrumpida.

Así, y en relación con lo anterior, si antes se mencionaban los casos de José Ángel Mañas y Agustín Fernández Mallo se debe a que se estaba produciendo una operación similar a la de los noventa, pero una década después, y con un factor clave para el debate: internet generalizado, lo que de algún modo contuvo el monopolio de la recepción de las obras por parte de la crítica y permitió la posible contestación (si ocurría) de los autores u otros críticos a ella.

Dado que se estaba intentando regularizar una complejidad inaugurada o advertida por algunas de las obras de estos autores, que hubiera un discurso alternativo igualmente efectivo ocurrió gracias a que esta vez los autores también se estaban encargando de producir lecturas críticas y revisiones teóricas no sólo de sus propias obras, sino también de las de aquellos autores afines a ellos por muy diversos motivos. Eso, unido a cierta efervescencia en la red que, igualmente sumaba

participación al debate en torno a estas cuestiones, es lo que fue dando lugar a un circuito alternativo que, finalmente, acabó por desbancar la credibilidad de la crítica oficial. Uno de los primeros en asumir esta tesitura como posibilidad, y no como impedimento, fue Vicente Luis Mora a partir de su blog *Diario de lecturas*²⁵, pero también espacios como *Lateral* o *Quimera*, blogs colectivos (*Afterpost*²⁶) o individuales (Carlos Gámez²⁷). Una situación relativamente insólita si se comparaba con épocas previas, en la que parecía primar la siguiente idea: antes de que lo hagan otros, *do it yourself*.

Por otro lado, y frente a los intentos de la crítica por hablar de estos escritores como un nuevo fenómeno posmoderno en la literatura española, por parte de los mismos se ha dado una paulatina desviación del término hasta casi su total desaparición de los discursos en torno a sus obras. Se verá a continuación de forma más detenida, pero lo cierto es que si la crítica, generalista y académica, ha seguido hablando de posmodernismo a la hora de constatar algún tipo de novedad editorial, no se debe tanto a la vigencia de ese paradigma, como a su rentabilidad en términos de mercado. Dicho de otra forma, la actualidad del término “posmoderno” es, de algún modo, económica, pero ya no estética. Esto es algo que puede verse en las secciones de libros de la prensa especializada, pero de corte divulgativo, como serían *Qué Leer* o los suplementos culturales, e incluso algunas publicaciones académicas en forma de monográfico, las listas de “los más vendidos”²⁸ o las mesas de

²⁵ *Diario de lecturas*: <http://www.vicenteluis Mora.bitacoras.com/>

²⁶ *Afterpost*: <http://afterpost.wordpress.com/>

²⁷ *La ansiedad de las cucarachas*: <http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.com/>

²⁸ Por ejemplo, la que publica *El Cultural* semanalmente: http://www.elcultural.es/mas_vendidos/Libros_mas_vendidos (Última consulta, 23/03/2011).

novedades de librerías y bibliotecas, las ferias del libro, o los programas televisivos de afinidad literaria.

Esto es, una omnipresencia de productos estilísticamente posmodernos, cuando no decimonónicos, que pone de manifiesto un desgaste formal de estos mismos arquetipos literarios, pero sobre todo un desgaste teórico que lleva a poder aplicar ese sentido posmoderno a prácticamente todo. Como síntoma de esta situación, quizá habría que valorar el uso cada vez más frecuente del término “artefacto (literario)” como sustituto del paradigma posmoderno, también para evitar de ese modo no tener que hablar de otro tipo de categorías o iniciar un debate teórico sobre lo que constituye la vanguardia en la actualidad y las circunstancias en que ésta se presenta. Dicho de otro modo, si José Ángel Mañas es posmoderno, ¿lo es también Agustín Fernández Mallo?

CAPÍTULO 3

El programa-efecto Berenice. Editorial para la convergencia crítica, teórica y creativa de vanguardia

Dejando a un lado el tipo de crítica al que se ha hecho alusión hasta el momento, convendría mencionar que unos meses antes de que tuviera lugar la eclosión mediática propiciada por el artículo de Nuria Azancot en relación al surgimiento de esa nueva generación de escritores, la editorial Berenice ya había hecho su trabajo. Además de contar con un catálogo en el que buena parte de esos escritores ya habían publicado alguna obra de creación, respecto al discurso de legitimación de los mismos tuvieron lugar tres publicaciones relevantes y, además, consecutivas. De hecho, lo llamativo de todo ello es que esas tres obras fueron publicadas no sólo en el mismo año, sino en estrecha relación temporal y temática, motivo por el cual se podría pensar que Berenice, o quizá Javier Fernández, tuviera ideado un aparato teórico (con diseño, calendario y protagonistas) listo para salir al mercado en el momento oportuno. Por supuesto, el momento no iba a ser el artículo de Azancot, sino la publicación de *Nocilla Dream* por la editorial Candaya, más el *boom* mediático generado en torno a ella.

Ése iba a ser el momento propicio para la aparición de los tres textos que se verán a continuación, dado que fue entonces cuando los suplementos culturales nacionales empezaban a verse desbordados no sólo por la presencia de estos autores, sino por las propuestas mismas que traían consigo. No hace falta apuntar, por otro lado, que había una relación previa entre estos escritores y el editor, Javier Fernández, responsable de Berenice junto a Manuel Pimentel. Dos editores que bajo

ese sello estaban conformando uno de los programas editoriales más acertados y exigentes de los últimos años, continuado en la actualidad por Eclipsados o Errata Naturae, dado que el proyecto de Berenice quebró a partir de 2009 con la retirada del sello por parte de Javier Fernández. Según puede leerse en la portada de la web de la editorial, independiente casi en un sentido estricto del término, su programa se centraba en la búsqueda de la renovación de la oferta literaria española “a través del establecimiento de nuevas e interesantes voces autóctonas, y el gusto por crear libros relevantes con una exigente apariencia artística”.

Ése sería el contexto, por tanto, en el que habría que inscribir las tres obras de las que se hablará en adelante, teniendo muy en cuenta no sólo ese contexto editorial, sino también las firmas de los mismos. Así, los proyectos serían los siguientes: *Afterpop* de Eloy Fernández Porta, *La luz nueva* de Vicente Luis Mora y la antología *Mutantes*, coordinada por Julio Ortega y Juan Francisco Ferré. Tres textos diferentes, incluso temáticamente, que sin embargo encierran algunas de las reflexiones (u ocurrencias) más relevantes y acertadas en torno a la conceptualización de esta vertiente literaria, se recupere o no, como se verá, el imaginario heredado del posmodernismo.

3.1. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* Marzo de 2007

De las tres obras que acaban de mencionarse, *Afterpop* (Berenice, 2007) fue la primera en aparecer en el mercado, sentando así las bases para las argumentaciones y reivindicaciones que se sucederían en torno a las otras dos publicaciones ofrecidas por Berenice. Tal y como se ha puesto de manifiesto, en España, durante esos años, se estaba conformando un espacio más receptivo para las propuestas estéticas de

estos autores (hacían falta novedades editoriales, cierta convulsión –y ruido- en el mercado), a pesar de que seguía sin haber un verdadero espacio para la discusión rigurosa de las mismas. La operación habitual por parte de la crítica había consistido en abordar estos textos de forma mecánica, incluso cuando resultaba evidente ese despegue discursivo, casi siempre ocasionado por vericuetos periféricos como serían el posmodernismo y las vanguardias. Por eso se hacía necesario unificar y establecer algún tipo de aparato teórico, y sin necesidad de que fuera definitivo, que aportara perspectivas y claves realmente operativas para así poder leer de forma más adecuada estos textos.

Hay que pensar que algunos de estos escritores, entre ellos Eloy Fernández Porta, ya habían publicado teoría en medios como los mencionados anteriormente (fueran las revistas *Lateral* o *Quimera*, *The Barcelona Review*, etc.), propiciando al mismo tiempo un discurso alternativo, por periférico o *underground*, que no dejaba de ser por ello un núcleo endogámico (y menos visible) de atención literaria. Dicho en otros términos, eran proyectos que salían de ellos para regresar a ese mismo punto, más algún lector preocupado por ese tipo de realizaciones, además de grupos críticos (escasos) y editoriales igualmente atentos a esos movimientos, formando así parte de ese mismo circuito. No puede decirse que fuera una necesidad que surgiera de “las afueras” de la escena literaria, principalmente porque donde era realmente necesaria era en el centro del sistema, es decir, en el núcleo del gusto instruido por la tradición y la academia, que hasta ese momento operaban al margen de ellos.

Considerando entonces esta obra, fue llamativa la curiosidad que despertó en el mercado, porque esa curiosidad iba pronto a traducirse en una “ansiedad crítica” que dejaba en evidencia no sólo la obsolescencia

de la crítica literaria nacional, sino también buena parte de la escritura contemporánea, al aportar datos, ejemplos y referencias muy concretas. Tanto es así, que el propio título del texto, *Afterpop*, pudo haber llevado a engaño a buena parte de sus lectores, si se considera que en su interior no iba a encontrarse un discurso *poppy* al uso, es decir, funcional y aclarativo de las coordenadas creativas de algunas tendencias de escritura contemporánea, sino una provocación intelectual que planteaba más preguntas que respuestas.

A este respecto, el primer punto de la obra era ya una declaración de intenciones. Si Eloy Fernández Porta se había tomado la molestia de preguntarse por las condiciones actuales de la sociedad contemporánea y cómo afectan éstas a los modos de creación actuales, el lector iba a verse en una situación similar a lo largo de esas páginas. De este modo, y como un juego, que no es juego, sino una burla sobre los prejuicios heredados de forma histórica, el autor lleva a los lectores a realizar un aplazamiento de su juicio para después elegir entre dos textos, A y B, que en realidad corresponden a Javier Marías y Ray Loriga, respectivamente.

El juicio se suspende con el fin de entender y ser receptivo. Se trata de una apasionante técnica heurística, pero también de una técnica peligrosa, pues la afición por toda la cultura pop es tan irracional como odiarla en su conjunto, y puede dar lugar a un “subirse al carro” del pop generalizado e indiscriminado, donde todo vale y en lugar de postergar el juicio, se lo abandona.

Scott-Brown, 1971: 28

Según el autor, “la pregunta convoca varios presupuestos acerca de la literariedad y la respetabilidad, así como otras tantas distinciones entre espacios o niveles culturales” (Fernández Porta, 2007: 9). Porque se trata de romper con algunos de los lugares comunes del sistema cultural

heredado, sobre todo en relación a la consideración actual de lo popular. Sin embargo, ya en 1971 Denise Scott-Brown reclamaba una necesidad como ésta, por lo que convendría considerar la aportación de Eloy Fernández Porta como un recordatorio y no como un planteamiento novedoso, por mucho que así se haya recibido. Para Denise Scott-Brown, la necesidad de atender a lo popular venía motivada por la caducidad de las viejas formas, que para entonces estaban ya prácticamente agotadas (Scott-Brown, 1971: 6); como podría decirse que ocurre en el espacio literario, si se compara aquel periodo con la tesitura en la que se encontraba el sistema literario español hacia finales de los noventa.

Por tanto, si en 1971 Scott-Brown planteaba la importancia de llevar el pop a la academia, en 2007 la necesidad estaba, por el contrario, en darse cuenta, por fin, de ello; que sería el momento en el que irrumpe el discurso de Eloy Fernández Porta.

Si el entorno popular es el que proporciona ese vocabulario, para ser aceptado debe filtrarse mediante procesos adecuados. Debe pasar a ser parte de la tradición del gran arte; debe ser la vanguardia del año pasado. Ésa es otra de las razones para someter el nuevo paisaje al análisis arquitectónico tradicional: que sea aceptado por el *establishment*. No pueden aprender del pop hasta que el Pop entre en las academias.

Scott-Brown, 1971: 26-27

Ésa es la razón por la que importa sobre todo atender a razones sociológicas y no sólo estéticas a la hora de abordar las condiciones de escritura de estos momentos, sobre todo atendiendo a la implicación de lo popular como material poético, es decir, sustancialmente significativo. En esa misma línea, es también importante señalar que con el término *popular* Eloy Fernández Porta identifica un producto cultural de altura, muchas veces superior en exigencia estética a aquello que por defecto se

considera canónico según las directrices de la cultura dominante. Sería, por ejemplo, la diferencia que se constata entre este mismo autor y un autor como Antonio Muñoz Molina en relación al tratamiento de los referentes populares.

Los medios de comunicación y entretenimiento han contribuido a plantear esta distinción de manera subrepticia [...]. Desde su punto de vista existe una brecha entre los escritores que podría situarse en torno a los 35 y los 40 años –más concretamente: entre los autores nacidos a principios de los años sesenta y los autores de los setenta. Los primeros son autores responsables y rigurosos, que prolongan una *herencia literaria* y escriben en términos de *alta cultura*; los segundos son autores *de la era de la televisión* que están *influenciados 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, 2007: 24).

De ahí surgiría la necesidad de resituar los parámetros de utilización de los términos *alta* y *baja* cultura respecto a lo popular, dado que una de las primeras consignas que se plantea para ello es que “lo pop puede ser recibido de forma neutra (o como alta cultura) cuando su función es denotativa y no meramente expresiva.”

De aquí se deriva una conclusión que, aunque aún no responde a nuestra pregunta, sí da un criterio de interpretación para el tema que nos ocupa: el contexto de referencia determina que algunos nombres *se den por sentados* [...] mientras que otros se nos aparecen como el

resultado de una *voluntad de imagen* –cuando nos parece que quien menciona el nombre de un grupo musical lo hace *para presumir de que lo conoce*-. En el primer caso nos encontramos ante un gesto *denotativo*; en el segundo caso se denomina *expresivo*. La primera conclusión es: la cultura pop pasa a ser interpretada como cultura *neutra* o *alta* cuando alguien decide que es denotativa, y no meramente expresiva (Fernández Porta, 2007: 12).

Según parece, lo que Fernández Porta está configurando en estas páginas es una invitación a repensar lo que actualmente se entiende (o se impone entender) como *cultura*, ofreciendo al mismo tiempo una visión alternativa a esa línea historicista y conservadora que se desarticula, o al menos se problematiza, con esas manifestaciones narrativas de reciente aparición incluidas o no bajo el término *nocilla* o *mutante*. Por otro lado, los propósitos que se plantea este autor han de ser abordados por su parte tanto temática como formalmente (si acaso esto no fuera lo mismo), con el fin de producir, pero también diagnosticar, las fisuras del discurso *oficial* cuando establece qué es la “respetabilidad cultural” y cuál es “el verdadero estilo del mercado” (Fernández Porta, 2007: 15 y 23).

El autor *poppy* es el que publica en un suplemento dominical, con el respaldo de un gran sistema de marketing, hablando en un grado medio del lenguaje apto para todos y presentando un producto editorial que reformula de manera *light* la tradición literaria. En comparación con eso el escritor que publica en medios independientes es un *outsider* (Fernández Porta a través de Macgregor, *Anika entre Libros*, 2007).

Así lo menciona Eloy Fernández Porta en el caso de *Acme Novelty Library* (1993) de Chris Ware, apuntando hacia la *calidad* y pertinencia de esta obra en términos de correspondencia estética con su época. Según esto, ese aspecto colocaría a esta obra en un plano o nivel “superior a la cultura dominante: [pues] su lectura pide, y aun exige, algunas nociones de deconstrucción, historia del cómic *underground*, teoría de los *media* y no poca sociología” (Fernández Porta, 2007: 27). Sin embargo, y a pesar de lo dicho hasta ahora, tampoco podría decirse que en este ensayo se eliminen este tipo de diferenciaciones entre alta/baja cultura, sino que se reubican a la luz de una serie de criterios que se aproximan a lo popular sin prejuicios de valor (respetabilidad, credibilidad o seriedad) en torno a ellos.

Por lo mismo, tampoco puede decirse que la escritura de los autores a los que más tarde se les aplicaría esta categoría *afterpop* (como pop en el momento de su disipación) responda siempre de forma clara a las cuestiones que aquí se plantean. Antes al contrario, este ensayo supone la formulación o propuesta de un programa de pensamiento que se va gestando sobre presupuestos de esta naturaleza, pero cuyo principal valor consiste en permitir otras posibilidades de lectura haya o no variaciones en los criterios de utilización y mostración de lo popular.

Tanto es así, que en una entrevista para *Anika entre libros*, Eloy Fernández Porta hacía alusión a esto mismo, considerando que su aparato teórico no tenía por qué ser extensible a las obras de aquellos autores puestos en relación con él por un motivo u otro, como tampoco con aquellos que él mencionaba en su propio ensayo. Lo relevante, entonces, estaba en ver cómo se gestionaba ese aspecto, dado que habría otras posturas y planteamientos en relación a lo popular que podrían no estar tan centradas en la reubicación de esas coordenadas y sí en un uso

horizontal de las mismas, horizontal o desafectado. Es decir, sin atender a las gradaciones y jerarquías en la apreciación de lo popular, para operar con ello libremente.

Por ejemplo, Agustín Fernández Mallo prefiere pensar en términos más transversales, de “eliminación de las jerarquías dentro de la cultura popular”. A ratos yo también pienso que es así, pero en general diría que esa distinción la aceptamos todos, de manera más o menos consciente, en la medida en que somos “espectadores competentes” (Fernández Porta a través de Macgregor, *Anika entre Libros*, 2007).

Puede verse, entonces, que hay implícito un reproche muy severo al ejercicio de la crítica de manera “irresponsable”, cuando los textos son abordados sin atender a sus exigencias, sino aplicando planillas discursivas que se van gestando con la práctica del oficio. Con esto se apunta sobre todo a los grupos críticos que aparecen en los suplementos culturales, pero también a las lecturas encorsetadas del medio universitario. Ésa es la razón por la que Eloy Fernández Porta apela a la reflexión, al ejercicio de la crítica quizá de un modo más efectivo al que propone la tradición teórico-literaria, como podría ser la crítica que se realiza en el espacio musical. Un tipo de crítica independiente que se gestiona a través de fanzines y revistas especializadas que se caracterizan principalmente por su carácter *trendy*.

De hecho, si el autor propone esta polaridad como ejemplo se debe a que ambos espacios mediáticos constituyen dos zonas discursivas muy bien diferenciadas; así, mientras la crítica literaria generalista o académica se apoya por defecto en la tradición y las categorías más exitosas de los principios y corrientes hermenéuticas mejor aceptadas, la

crítica musical de tendencias “trabaja con un sentido del tiempo y de la historia de las artes más presentista –y también más detallista en el presente-” (Fernández Porta, 2007: 33).

La crítica musical, por el contrario, parte de la premisa de que esos movimientos y etiquetas son útiles porque los autores los tienen en cuenta, porque la creación se explica a través de *escenas, sensibilidades simultáneas e ideas compartidas* [...] Por supuesto que esta modalidad crítica tiene sus inconvenientes: palabros y lemas con fecha de caducidad, composiciones de lugar temerarias o veletas, renunciados y caídas del caballo. Pero ese es el precio que paga la voluntad de ser moderno. No hay ningún mérito en ignorar el curso de las modas, porque la moda es la materia del tiempo (Fernández Porta, 2007: 34).

Se trata de un aspecto que se percibe también en la propia forma de su discurso, aunque será en sus dos ensayos siguientes, *Homo sampler* (Anagrama, 2008) y *€®O\$* (Anagrama, 2010), donde este aspecto se explore de forma más explícita. No obstante, parece lógico que así sea si se piensa que ésta es una cuestión que, para que funcione, ha de ser planteada tanto a nivel teórico como de forma práctica, al incidir en la total gestación de la obra. Eso es algo que la crítica ha de tener en cuenta a la hora de aproximarse a discursos de esta naturaleza, pese a que cada vez sea más frecuente apelar al acercamiento de la crítica literaria a otras disciplinas y discursos que excedan lo propiamente literario; sobre todo si lo que se pretende es realizar una aproximación a un texto determinado de manera coherente y rigurosa.

Una segunda razón para mirar hacia la cultura popular es encontrar vocabularios formales que hoy en día resulten más pertinentes ante las diversas necesidades de la gente, y que sean más tolerantes ante el desorden de la vida urbana [...].

Scott-Brown, 1971: 13

Dicho de otra forma, ¿por qué no atender a los contenidos de la cultura popular, si es a través de ellos como se construyen las identidades creativas de esta época? Ésta parece ser la pregunta que recorre transversalmente el ensayo de Eloy Fernández Porta, aun cuando se reconoce explícitamente un cambio de paradigma: si “el realismo tiene un tema (la épica de la clase media); la cultura pop tiene otro (la épica del consumo)” (Fernández Porta, 2007: 41). Teniendo esto en cuenta, la idea de “épica del consumo” llevaría a pensar en la sociedad como un todo disponible en el que cada cual toma y utiliza aquello que le resulta conveniente, usándolo sin ejercer ningún tipo de variación sobre ello, o vaciándolo de su sentido histórico, por citar dos posibilidades. Así, lo que se plantea es una forma de operación que tiene mucho que ver con la tesitura cultural de estos momentos, si se piensa que a través de las nuevas tecnologías y los avances en los dispositivos digitales se pueden realizar apropiaciones de ese tipo como forma de acceso a cierta singularidad.

Es la idea *do it yourself* generalizada con los modelos de red 2.0, pero también por la instauración del sampler como modelo de pensamiento no sólo metodológico o práctico, sino como valor expresivo. Éstas son algunas de las ideas que el autor desarrollará de forma extensa en *Homo sampler*, quizá uno de los ensayos más rigurosos (y por ello, imprescindible) para entender cómo suceden las cosas hoy, y cómo se articulan los discursos artísticos en una época como ésta. En relación a

ello, el autor menciona en este texto el slogan “*POPISM. Pop Will Make Us Free*” que apareció en las camisetas de promoción de un local de Barcelona, el Mond, para ilustrar cómo puede realizarse el paso de la identidad a la ironía a través de las citas urbanas y textiles (algo similar al graffiti, pero en movimiento).

Dado que aparecerían dos tipos de escritura o, mejor, una escritura de dos sentidos, pues por un lado se plantea una decisión estética, mientras por otro se activa una respuesta natural a unas convicciones tan asimiladas que no haría falta tener que explicar, porque tendrían que resultar evidentes (aunque no siempre sea así, como se sabe). Parece, entonces, que lo fundamental en estas operaciones es considerar cómo se reciben los mensajes, dado que a través de ellos puede ponerse en evidencia, porque se descubriría, el desfase sociológico y estético de algunos sectores intelectuales de la actualidad.

Próximo a este registro, también cabría mencionar aquel lema que protagonizó el congreso celebrado en Santiago de Compostela en 2004 a cargo de Germán Sierra y Cruz Calvo: “*Pop is not always popular. I Encuentro de nuevos narradores*”. Porque en él se encontraba implícito un giro hermenéutico en cuanto a la recepción de cierto tipo de referentes. En concreto podrían citarse dos, los cuales provendrían de la cultura audiovisual (como textualidad mediática) y la cultura norteamericana, aquí como fuente de alimentación cultural *de culto*: desde *road movies* a series de animación –The Simpsons o Family guy-, series como *CSI, Lost, The Wire* o *Mad Men*, grupos musicales *underground*, tribus urbanas, arte contemporáneo o la misma publicidad. Puede verse, por los casos citados, que la culturización más efectiva del pop en estos años llevaría, al menos para ellos, marca *made in USA*.

El autor *afterpop* se sitúa en un espacio histórica y simbólicamente posterior: asume que la cultura de consumo tal y como se conoció a lo largo de la segunda mitad del siglo XX no sólo “está en ruinas” sino que, en cierto modo, es el pasado inmediato. En algunos casos llega incluso a asumir que se trata de “un clásico” al que se respeta pero se da muy por sentado –tan por sentado que va desapareciendo. En este sentido, tal autor da el paso siguiente al que lleva la camiseta de Michael Jackson *en broma*: ahora no es sólo un icono, por importante que fuera, el que se postula como “pasado” y “fantasmal”, sino una estética entera (Fernández Porta, 2007: 62).

Partiendo, pues, de esta idea, podría enlazarse con otro de los puntos clave del pensamiento (o investigación) actual de este autor, como sería la actualización de los códigos emocionales a través de la tecnología y sus distintos productos, convertidos ahora en icono, tal y como ocurriría con la imagen de Michael Jackson, por ejemplo, que encierra una estética entera. Tanto es así, que en relación con esto mismo podría mencionarse el surgimiento del *freaky* como individuo cuyas coordenadas vitales responden básicamente a la saturación mediática y de mercado de esta época, pero no en su vertiente obsesiva sobre un tema (objeto o sujeto) cultural, sino como consumidor asiduo de productos populares. Es ahí donde cobra relevancia la recepción de lo popular, al igual que la recepción de lo tecnológico, a veces en perfecta simbiosis; podría pensarse en los comics, el pop propiamente dicho, la música electrónica, los videojuegos, las series televisivas, la ciencia ficción y la tecnología, e incluso la propia programación y diseño informáticos.

Nada extraño ni extravagante en ello, si bien lo cierto es que con no poca frecuencia el término *freaky* se utiliza para apuntar desviaciones del gusto general o generalizado, principalmente por el tipo de objetos culturales que se consumen. Si esto es así, es porque a menudo este tipo de cultura se identifica con estadios previos a la madurez (como ocurriría con la lectura de comics, por ejemplo), o con el conocimiento en profundidad de los mecanismos de programación y funcionamiento informáticos, como si eso fuera un hecho ajeno al día a día contemporáneo, cuando sería todo lo contrario. No obstante, en EE.UU. este término se ha utilizado para señalar a sujetos con malformaciones físicas (por ejemplo, el biopic *The elephant man* (1980) de David Lynch), aunque con el tiempo este tipo de malformaciones y anomalías se desviaron no ya hacia lo físico, sino hacia lo psicológico, esto es, hacia las formas de comportamiento de determinados sujetos en relación a sus gustos y sus formas de vida; que sería el lugar en el que se generaría el sentido peyorativo del término en la actualidad.

De algún modo, parece que lo que se está valorando en este ensayo, pero como revisión, son las tensiones (traducidas a la actualidad) entre los apocalípticos e integrados que mencionaba Umberto Eco en su ensayo de 1965: *Apocalípticos e Integrados* (Lumen, 1965). Si bien, Fernández Porta aplica una perspectiva diferente al utilizar ambos términos en momentos muy puntuales de su discurso, como apropiación dirigida a la actualización de esos contenidos según las directrices de la cultura contemporánea. Su uso, entonces, está dirigido hacia ese aspecto de la superación del pop (afterpop) al que él aplica su forma concreta de representación de la crítica cultural como deriva metacrítica.

Por otro lado, si se tiene en cuenta el giro hacia lo visual de la sociedad contemporánea, parece comprensible que en este texto se

encuentren más referencias audiovisuales que literarias a la hora de establecer los modos de producción artística y literaria actuales. Así, aparecen mencionados J.G. Ballard, William Gibson o Burroughs como principales referentes del *cyberpunk* de finales de siglo, pero también las versiones fílmicas de ese imaginario llevadas a cabo por directores como David Cronenberg. Sin embargo, una de las menciones más relevantes recae en la filmografía, como visión estética (y ética) de Todd Solonz, que constituye una de las principales fuentes de Eloy Fernández Porta, dada su forma de abordar los efectos de la sociedad contemporánea en la juventud norteamericana del cambio de siglo. En este sentido, su importancia en la poética del autor podría quedar planteada en las siguientes declaraciones de Solonz para *Gothamist* a propósito de *Palindromes* (2005):

People say some pretty nasty things about you. Where do you feel that comes from?

People -- it's true -- will say horrible things about me, and they've said horrible things about me for a long time. All sorts of epithets, cruel, misanthropic, cynical, vial, loathsome, it goes on and on, and I suppose what gives me courage to go on is that I do have another set of viewers who serve as a counter balance to all the terrible things people say about me. It's not fun to hear people say things like that about you. And there is not much I can do about that. I just adhere to what I feel is truthfulness, the reality I am setting up here. I think it's just hard for some people to find a portal, an access to the worlds I am setting up here. If one feels locked out, I think one can become very resentful (Bond, *Gothamist*, 13/04/2005, última consulta, 07/08/2011).

Éste podría ser el extremo “emocional” al que podría llegarse desde la sección más conservadora de la sociedad actual, el rechazo malhumorado (es decir, no argumentado) de discursos que ponen de relevancia el problema de una mentalidad que no avanza con el ritmo de su tiempo. Por último, lo que habría que mencionar es un aspecto que Eloy Fernández Porta aborda hacia el final de su ensayo, como es el *avant-pop* a través de la figura de McCaffery. Según el autor, esta identificación es relevante por la relación que puede establecer con la formulación del *afterpop*, en tanto concretaría algunas de las líneas y direcciones intelectuales y creativas que éste ha ido mencionando a lo largo del libro. Y ello a pesar de que ese movimiento tuviera lugar en EE.UU., porque aunque pudo trasladarse a otras culturas a partir del cambio de siglo, en España no ha sido igualmente operativo por las condiciones históricas de aquel momento. Como apunta el autor, entonces “había una diferencia de estrategia y política importante” (Humanes Bespín, 2007) por lo que el trasvase ideológico resultaba forzado.

Dicho de otra forma, el *avant-pop* llegó a ser mucho más que un movimiento interno de subversión del pop, de la cultura popular, por lo que su derivación en *afterpop* tendría lugar como fenómeno desviado del *avant-pop*. Es decir, que lo incluye, pero no lo representa. Mientras el *avant-pop* tenía un sentido negativo, por esa actitud reaccionaria, contestataria y reactiva, el *afterpop* se erigió como una codificación más flexible que no sólo contemplaba el lado negativo, sino que también operaba de forma positiva en relación a lo pop como producto de época. La conciencia histórica, entonces, era diferente entre uno y otro contexto, lo que supone, además de otra perspectiva, otras formas de operación respecto a los contextos actuales: desde la contestación a la intervención

irónica, pero también hacia la revisión nostálgica de esos productos. Una tesis, por tanto, que llevaba a establecer una relación distinta con ambos contextos, porque éste ya está incluido en el imaginario y la sensibilidad contemporánea como forma estética, es decir, como actitud concreta hacia las cosas; lo cual ya constituye una diferencia insalvable.

Así lo ponía de manifiesto el autor en una entrevista para *Literaturas*:

Me parece más interesante hablar en términos de *afterpop* porque lo veo como un término más extenso, posterior históricamente, que ya presupone que el *avant-pop* existió y que todos tenemos actitudes *avant-pop* en relación con la televisión, la música, etc., pero nuestras actitudes no son sólo deconstructivas o posicionales sino que también incluyen actitudes nostálgicas, de fascinación, de superación y desentendimiento de la cultura pop, desplazamientos, etc. Por lo tanto el *avant-pop* representaría una obsesión por el negativismo de la cultura pop, que sucede a mediados de los noventa, y creo que después se supera. Y propongo *afterpop* como un término posible, dado que es más amplio, es posterior, no es ni grupal ni ortodoxa e incluye actitudes más matizables (Humanes Bespín, 2007).

Es a partir de estas nociones, cuando Eloy Fernández Porta aborda en su ensayo el debate en torno a la posmodernidad y los espacios teóricos del “capitalismo tardío”, “el orden del simulacro”, etc., siendo ésta la parte más problemática de su obra. Si esto es así, es porque el autor recurre para ello a viejos órdenes y viejos discursos con el fin de concretar su formulación de la idea del pop en la época de su disolución,

cuando hasta ese momento su discurso había sido bastante personal y desarraigado al menos de las autoridades más evidentes. Las referencias, se puede imaginar, giran en torno a Lyotard y Baudrillard, pero también en torno a Deleuze y Guattari; aunque el autor parece ser consciente de este recurso, dado que en su planteamiento salva este *impasse* teórico abordando a través de la literatura infantil (como género breve) la adaptación de estas teorías sociopolíticas y culturales a la producción literaria en la actualidad.

Como trataré de demostrar, la percepción del carácter *niño* de un cierto texto se inscribe en un gesto de recuperación de la memoria cultural y literaria reprimidas por la figura de autoridad (paterna) de la alta cultura que tiene otros equivalentes en el creciente tratamiento literario de la cultura pop (Fernández Porta, 2007: 287).

La razón surge, ahora, de una identificación entre la escritura posmoderna en el espacio de la narración y el relato breve, más la epifanía del yo localizada en los relatos de la experiencia vital cotidiana. Esta idea, unida a la influencia de las nuevas tecnologías en el imaginario de la vida privada (el interior de la casa, que se convierte en público y privado al mismo tiempo), implica que la solución discursiva de esta experiencia adopte una forma fragmentada, lateral o *rizomática* cuando es a partir de ese espacio-imaginario como se reformulan y se revisan críticamente muchos de “los presupuestos ideológicos y culturales sobre la colectividad” (Fernández Porta, 2007: 288 y 289).

Como anécdota, y porque será relevante para lo que se diga en otros apartados, habría que resaltar dos menciones que contiene esta obra, como es por un lado la continua aparición y reivindicación de Ray

Loriga como autor *afterpop*, más la mención final de Enrique Vila-Matas como autor aún por descubrir en: “VIÑETA, NO ESCRIBIRÉ MÁS: ENRIQUE VILA-MATAS EN TRES PALABRAS Y UN DIBUJO”. Dos motivos, como referencias literarias, que permiten establecer una línea de continuidad entre *Afterpop* y las obras *Nocilla Lab* (Alfaguara, 2009) de Agustín Fernández Mallo y *Mutatis Mutandis* (Eclipsados, 2009) de Javier García Rodríguez, que completarían la lectura de estas dos menciones.

3. 2. La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual Mayo de 2007

En Junio de 2007, Vicente Luis Mora explicaba en su blog el origen de este texto a partir de una conversación con Javier Fernández, que por entonces era director de Berenice. Según comentaba, Javier Fernández le había sugerido elaborar un libro en el que compilara los comentarios y publicaciones que habían ido apareciendo en su blog, *Diario de lecturas*, durante ese tiempo; si bien, al final no fue ésa la tarea, pese a que se incluyeran como materiales algunos textos ya publicados en el blog²⁹. Sin embargo, esto permite medir la importancia que tenía este espacio al menos durante aquellos años, dado que conformaba uno de los pocos lugares donde tenía lugar una crítica rigurosa en torno a las prácticas literarias contemporáneas; pero sobre todo por constituir un espacio abierto para el debate en torno a estas cuestiones. En este sentido, *Diario de lecturas* fue un blog en el que se

²⁹ Así lo apuntaba Vicente Luis Mora: “Tras pensarlo, le dije que sí, pero que no veía claro lo último, es decir, introducir vuestros comentarios, ya que vosotros los hacéis desinteresadamente, y me parecía impropio incluirlos en un libro que va a venderse. Ni siquiera en muchos casos, he introducido mis propios comentarios, porque en realidad creo que el blog es un espacio que debe mantener su singularidad” (Mora, *Diario de lecturas*, 12/06/2007, última consulta, 06/07/2011).

desvelaron algunos de los nombres fundamentales de los escritores más importantes –por singulares- de aquellos (y estos) momentos, que quizá de otro modo no hubieran tenido apenas visibilidad. Aunque quizá lo más valioso de ese aspecto sea que no sólo se descubrían autores y voces críticas en ese espacio, sino que además se legitimaban a través de una labor rigurosa sobre los textos, con críticas tanto positivas como negativas, pero siempre altamente exigentes.

Por supuesto, su labor independiente -porque esto será una constante en su trayectoria-, le estaba generado una imagen molesta e incluso problemática entre la Institución y la Academia (a excepción de algunos casos puntuales), aunque esta relación se fuera suavizando con el paso de los años; por un lado por la consolidación de su discurso y, por otro, por la normalización de ciertas prácticas creativas. Sin embargo, lo cierto es que durante un tiempo este malestar fue puesto en evidencia sobre todo en relación con la publicación de sus obras, que no siempre recibieron la recepción que debían –el silencio actuaba entonces como forma de protesta–, como tampoco un tratamiento adecuado. No obstante, tanto su trabajo como las reacciones que tuvieron lugar frente a él constituirían dos buenos ejemplos de cómo las nuevas tecnologías, pero en especial las plataformas 2.0, han permitido mutar ciertos estadios socioculturales a través de la fórmula DIY (*do it yourself*), que conlleva como único gasto el tiempo (y la imagen, porque también se pondría en juego). Tanto es así, que desde *Diario de lecturas* Vicente Luis Mora estaba recuperando en sí mismo la imagen del crítico realmente “crítico”, devolviéndole así el sentido ético a una labor suficientemente denostada por otros medios.

Esto, por un lado, explicaría la beligerancia de algunos de sus trabajos e intervenciones en público, como ya quedó puesto de manifiesto

no sólo en su blog -sobre todo en la primera época del mismo-, sino también en *Singularidades* (Bartleby, 2006), un ensayo de realización anterior a *La luz nueva*, en este caso dedicado a la poesía española contemporánea. Era un proyecto de pensamiento fuerte, contestatario; lo que por otro lado lo estaba convirtiendo en un referente obligado para los distintos ámbitos y sectores cercanos a lo literario, ya fueran estudiantes, críticos, editores, etc. Tanto es así, que podría decirse que su labor conformó una *isla crítica* en un momento en que las recensiones periodísticas habían perdido por completo su credibilidad. Como cabe esperar, esto hizo que textos como *Singularidades* y *La luz nueva* fueran obras altamente esperadas, no sólo por la polémica que prometían (y que así generaron), sino porque su mención desvelaba y afianzaba unas determinadas trayectorias poéticas, pero al mismo tiempo desterraba otras muchas de la llamada “vanguardia” literaria nacional.

Así se iniciaba *La luz nueva*:

¿Dónde viven los narradores españoles? ¿Qué leen? ¿Qué les preocupa? ¿En qué piensan? ¿Qué concepto tienen de su tiempo? Pero, sobre todo, ¿en qué tiempo viven, en qué época creen que viven los narradores españoles? Leyendo la mayoría de las novelas o relatos actuales, parece que viven en 1980, o finales de los 70. Una situación pre/posmoderna. Una modernidad alargada, estirada y agónica. Una España recién salida de una dictadura, y detenida en el tiempo, en una operación de sostenimiento de constantes vitales no muy distinta de la que sufrió el dictador (Mora, 2007: 7-8).

De un modo muy similar a la “intencionalidad” que se reconocía en *Singularidades*, *La luz nueva* iba a ser un trabajo igualmente polémico

(y saludable³⁰). Donde aquel texto incidía en la labor defectuosa de la crítica (como mentira³¹), en éste se revisaba justamente la vertiente publicitaria, mediática y propagandística de la misma. Para ello, el autor partía de una conciencia clara en torno a la industria literaria española, analizando su forma de gestión de la literatura como franquicia; absorbida por otro lado por la lógica de mercado –los réditos económicos-, y descuidando por ello las exigencias estéticas de las publicaciones así como de sus programas editoriales. Una tesitura que afectaba tanto a escritores como editores, críticos, docentes, libreros y lectores, principalmente por la falta de demanda de otro tipo de creaciones literarias, porque aunque las había (nunca habría dejado de haberlas), resultaban absolutamente invisibles para el centro del sistema literario nacional y, por tanto, para la mayoría de lectores.

La lectura de narrativa es el único momento del día o de la semana donde el ciudadano actual decide estar un rato solo, sentado y en silencio. Por tanto, es el único momento real al día, o a la semana, en el que se puede pensar. [...] muevan a sus lectores a la reflexión. Háganles razonar. [...] Ya no hay otro espacio para el pensamiento en la vida contemporánea. No se carguen eso. No hagan mierda. Piensen ustedes un poco, también (Mora, 2006: 11).

³⁰ En el prólogo a *Singularidades*, bajo el título “Lo saludablemente polémico”, Manuel Rico apuntaba la creatividad crítica de Vicente Luis Mora frente a la crítica impresionista de mercado, como una necesidad de esos momentos. Bajo su punto de vista, hacía falta un discurso que moviera a la reflexión y al debate, “un libro cuya principal virtud es batirse contra la indiferencia y contra la incuria y la comodidad en que, en demasiadas ocasiones, incurrimos escritores, críticos y docentes” (Rico, 2006: 14).

³¹ “En la primera versión de *Singularidades* intenté demostrar –y el silencio parcial de las contrapartes *otorga* hasta límites inesperados- la mentira crítica establecida en la poesía española contemporánea. En esta entrega, más centrada en la narrativa, no tengo intención de hacer lo mismo, porque creo que la mentira no es crítica, sino mediática” (Mora, 2007: 12).

No se trataba de una situación que pudiera abordarse sin atender a todos esos factores circundantes a lo literario, aunque el punto de conexión de todos sus argumentos iba a radicar en el mercado y en cómo sus directrices habían transformado el panorama literario español de los últimos años, con una serie de productos sustituibles y de fácil consumo. Por lo mismo, este texto aparecía distribuido en dos amplios epígrafes: por un lado una propuesta de clasificación de este fenómeno, a través de una serie de categorías estéticas (*tardomodernidad*, *posmodernidad*, *pangea*) y, por otro, la consideración atenta de una serie de obras que justificarían las propuestas de ese primer apartado. Sin embargo, y como ya se ha apuntado, éste era un trabajo ya acometido en su blog, por lo que cabe destacar la voluntad de organización y sistematización tanto de las publicaciones (los *posts*) como de las ideas surgidas en el intercambio de comentarios e intervenciones diversas que tuvieron lugar en torno a esas cuestiones.

Así lo afirmaba en el ensayo, donde además de apuntar el éxito inesperado de su plataforma blog, reconocía la responsabilidad que ello implicaba, dado el seguimiento y el público “escogido” que leía sus publicaciones (Mora, 2006: 81). Por lo mismo, este texto se iba a convertir en una herramienta fundamental para entender las coordenadas creativas de una serie de autores (no únicamente los autores “mutantes” o “nocilleros”), que en esos momentos protagonizaban la actualidad de la producción literaria nacional.

Ahora bien, como cabe suponer, el problema de un estudio de estas características, por sus propias pretensiones, radicaría en el pronto envejecimiento del discurso, tal y como habría puesto de manifiesto el propio autor años más tarde, al refutar algunos de esos intereses, pero también al considerar la propia evolución de muchas de las creaciones

que abordaba en este ensayo, porque también las herramientas hermenéuticas cambian con el paso del tiempo.

Tal y como puede verse en el apartado “Mapa de líneas estéticas de la actual narrativa en castellano”, Vicente Luis Mora se arriesgaba en este aspecto al aportar una clasificación relativamente rígida con la que trataba de reducir la complejidad de la cultura occidental (mencionada en el ensayo en singular) bajo tres direcciones estéticas: *tardomodernidad*, *posmodernidad* y *pangea* (más un espacio difícil de determinar al que también se hacía referencia, pero de forma puntual).

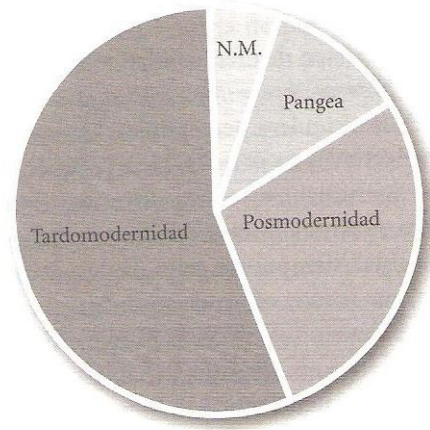
Según su punto de vista, estas tres/cuatro vertientes no responderían a una solución de continuidad temporal, sino a una coexistencia desigual de las mismas; lo cual ya constituía un hecho novedoso, dado que la organización del sistema literario nacional solía presentarse bajo movimientos de sucesión o superación de los estadios anteriores, sobre todo en los discursos de la crítica generalista. Como ha podido verse, de hecho, con el tratamiento y presentación de la generación *nocilla* como superación de las generaciones previas, quizá sobre todo en alusión a la generación *Kronen*, como ya se dijo.

Así, y pese a tratarse de un trabajo sobre algunos textos ya publicados, este ensayo presentaba una apuesta novedosa (por inédita) en torno a un grupo de escritores que no se sabía muy bien cómo denominar. Esto era algo que el autor subrayaba en ambas partes del ensayo, aunque sería en la segunda, la que dedicaba a ciertas propuestas “singulares” escritas en español (porque no se trataba de casos necesariamente nacionales), donde su propuesta a este respecto se hacía realmente evidente. Este aspecto, considerado en el marco de publicaciones de la editorial Berenice, podría venir a confirmar la idea ya mencionada que propondría la existencia de un proyecto editorial preparado previamente

para la aparición en el mercado en el momento justo de eclosión de estos autores como novedad mediática. Sobre todo porque a continuación de este ensayo se publicaría la antología coordinada por Ferré y Julio Ortega en la que se propondría una nómina de autores “mutantes”, por un lado como muestra de esas prácticas mutantes, pero también como forma de legitimación (por la inclusión y exclusión de autores) de su lectura grupal.

Por otro lado, algunas de las conclusiones de este texto pasarían a constituir (y no sólo construir) el aparato teórico que muchos de los autores asociados a la generación nocilla (también algunos críticos) repetirían en distintas intervenciones en prensa, así como en blogs; siendo entonces un punto de partida bien estimado para el análisis de esos textos y las respectivas poéticas de estos autores. No por otra cosa, durante los dos años siguientes este texto apenas fue cuestionado críticamente, dado que había un claro desinterés hermenéutico (no mediático) hacia estos autores, cuyas obras proponían ciertos retos –de renovación- teórica no siempre fáciles de solventar. Por eso es significativo que estos autores asumieran la labor crítica de sus propios trabajos, primero porque aportaban claves del todo relevantes para aproximarse a las mismas y, segundo, porque respondían activamente a esa falta de correspondencia entre la creación y la teoría existente, fueran más o menos acertadas sus conclusiones.

De manera visual, el pensamiento de Vicente Luis Mora establecía cuatro coordenadas estéticas en la siguiente proporción:



(Mora, 2007: 24)

Tardomodernidad, Posmodernidad, Pangea y No-Moderno; este último como espacio pendiente de definición, en estado de construcción y, por ello, parte de esta representación y propuesta. Un espacio que, frente a las tesis de Vicente Luis Mora, podría no ser sólo el lugar para la excepción creativa, sino también el de las verdaderas singularidades de la escritura literaria actual, que en cuanto tal sería lo que Vicente Luis Mora denomina “pangea”. Teniendo esto en consideración, convendría detenerse en la apreciación que el autor hace de estas categorías, con el fin de entender los recordatorios y menciones que se hagan en adelante, además con independencia del envejecimiento de algunas de estas coordenadas por el paso del tiempo.

Lo relevante, por decirlo de otro modo, no es la perduración de esta lectura, sino el hecho de que constituyera el primer proyecto riguroso y ampliamente documentado, preocupado por esclarecer los movimientos y fenómenos creativos de un intervalo histórico generalmente olvidado por la crítica y la teoría literaria. No obstante, habría que matizar el hecho de que este ensayo ciñe su discurso al corpus que Vicente Luis Mora antóloga, que no responde en su totalidad al que

se propone como realización de una literatura de las nuevas tecnologías; motivo por el cual surgen también más discrepancias entre un aparato crítico y otro.

Ésta sería su propuesta:

[1] Tardomodernidad

Revisando la enunciación que el autor hace de estas categorías, quizá sea la primera, el tardomodernismo, la que conecta en un sentido directo con algunas de las lecturas alternativas al paradigma posmoderno, como serían las nociones “transmodernidad” o “neomodernidad” a las que ya se ha aludido anteriormente. Según esto, la clave estaría en una consideración de la modernidad como periodo inconcluso, a la que se sumarían aquellos autores y discursos que abogarían por un regreso a los principios adscritos al proyecto y la lógica de la Modernidad. Es decir, una tendencia de pensamiento que repercutiría en los modos de recepción de la actualidad y sus productos culturales, al considerarlos una variante rebajada de ese otro paradigma. Una línea de pensamiento que podría representarse a partir de los discursos de María Rodríguez Magda, teórica de la transmodernidad, un término además acuñado por ella a finales de los años 80, en relación, por otro lado, con Gonzalo Navajas, quien prefiere hablar de neomodernidad bajo unos parámetros similares a los de la autora.

Así, Rodríguez Magda propone hablar de transmodernidad como una prolongación de la modernidad que la “continúa y trasciende”, tal y como explica en su ensayo *La sonrisa de Saturno* (Anthropos, 1989):

La Transmodernidad es el retorno, la copia, la pervivencia de una Modernidad débil, rebajada, *light*. La zona

contemporánea transitada por todas las tendencias, los recuerdos, las posibilidades; trascendente y aparential a la vez, voluntariamente sincrética en su “*multicronía*”. La Transmodernidad es una ficción: nuestra realidad, la copia que suplanta al modelo, un eclecticismo canallesco y angélico al a vez. La Transmodernidad es lo posmoderno sin su inocente rupturismo, la galería museística de la razón, para no olvidar la historia, que ha fenecido, para no concluir en el bárbaro *asilvestramiento* cibernético o *mass-mediático* [...]. Su clave no es el post, la ruptura, sino la transubstanciación vasocomunicante de los paradigmas (Rodríguez Magda, 1989: 141-142).

Como puede verse, bajo su punto de vista hablar de *postmodernidad* constituiría una revisión superficial y *kistch* de la actualidad (es evidente, por otro lado, que hay un problema de descripción con este término) al haber funcionado como un “*cul-de-sac* de todo lo que los diversos intérpretes creyeron haber oído, percibido, vislumbrado” (Rodríguez Magda, 1989: 111). No hace falta apuntar el tono despectivo con que se refiere a términos como postmodernidad y posmodernismo, posiblemente para enfatizar su hallazgo terminológico a partir de las categorías *trans-*, ya resueltas por Baudrillard³².

³² Según apunta la autora, “estando en casa de Jean Baudrillard, y en medio de una larga conversación, se hizo patente la insuficiencia del término “postmodernismo” cuya adscripción él rechazaba. Efectivamente, para mí, la realidad descrita por él en conceptos como “transexuel” o “transpolitique”, remitía a una configuración gnoseológica diferente, que, unida a nociones como simulacro o hiperrealidad, nos hablaba de un adelgazamiento de lo real, de una relación distinta con el mundo, que iba más allá de sus obras para representar algo así como l’esprit du temps. Él no lo había pensado, pero le sugerí que quizás la época en la que nos hallábamos podría muy bien recibir el nombre de “Transmodernidad”. Le pregunté si esta denominación le podría parecer menos ajena. De una forma irónica y simpática me dijo que si éramos pocos podría aceptar encontrarse allí, ¡siempre que nos alejáramos de la multitud postmoderna!” (Rodríguez Magda, 2007).

Por otro lado, el planteamiento de Gonzalo Navajas resulta más asequible a este respecto, sobre todo a la hora de ser valorado teórica y críticamente, dado que sus discursos aparecen, por lo general, acompañados de una aplicación práctica de sus preceptos teóricos; además sobre un corpus de autores y obras previamente establecido como referencia a la hora de presentar y elaborar así sus tesis. Por tanto, esto es lo que ocurría también con el paradigma neomoderno, que en *Más allá de la posmodernidad* (EUB, 1996) aparecía aplicado a la obra de autores como Antonio Muñoz Molina o Soledad Puértolas.

No obstante, si se comprueba el índice de sus publicaciones teóricas puede comprobarse cómo su postura ha ido variando en relación a unos criterios muy concretos (mercado y visibilidad editorial); tal y como pondría de manifiesto el hecho de que en 1992 publicara un estudio³³ en torno a *Mazurca para dos muertos* (1983) bajo el paradigma de la “ante-modernidad”, y en 1993 una “estética para después del posmodernismo”³⁴, pero sin variar sus referencias. Tanto es así, que aunque sus planteamientos respondan a otro tipo de coordenadas (los referentes canónicos de la literatura española del siglo XX), lo habitual es que los títulos de sus trabajos hagan referencia no sólo a la superación del posmodernismo, sino a una proyección futura de la escritura en el siglo XXI, que luego no corresponde con su corpus de trabajo. Es decir, un ajuste, como rareza, entre la teoría y sus objetos de estudio, tal y como se verá a continuación.

Si se considera el ensayo *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles* (EUB, 1996), lejos de responder a la

³³ Referencia de la publicación: Navajas, Gonzalo (1992) "Una literatura de la ante-modernidad. *Mazurca para dos muertos* de Camilo José Cela," *Explicación de textos literarios*, vol. XX-2, 1992. Special Issue (pp. 14-26).

³⁴ "Una estética para después del posmodernismo. La nostalgia asertiva y la reciente novela española" *Revista de Occidente*, nº 143, Abril 1993 (pp. 105-130).

idea que prometía en el título, el autor convoca a una serie de escritores (Antonio Muñoz Molina, Soledad Puértolas y Adelaida García), más el cineasta Pedro Almodóvar, como máximos exponentes de la *novedad* cultural en España. Por supuesto, ese registro no tendría mucho que ver con las circunstancias reales de estos autores, cuyas trayectorias literarias (y fílmica) estaban perfectamente asimiladas por la oficialidad cultural española a finales de los 80. Tanto Pedro Almodóvar como los escritores mencionados en esta obra contaban ya con numerosos reconocimientos públicos e institucionales de sus trabajos, además del favor generalizado de la crítica y la prensa en términos generales. No obstante, el problema no radica en el corpus de trabajo, sino en el título de la obra, cuyo sentido es pretencioso al prometer una coordenada teórica que después no se desarrolla en su discurso interno. Así, lejos de plantear un “más allá de la posmodernidad”, la propuesta del autor aborda en todo caso un más allá del posmodernismo, pero bajo el paradigma neo-moderno.

Así lo puntualiza Gonzalo Navajas al comienzo de su texto:

No aspiro a caracterizar los rasgos de la posmodernidad [...] sino a analizar su movimiento interno y determinar su evolución en un futuro inmediato. Quiero precisar los rasgos posmodernos que me parecen caducos y abrirme a otros que ofrecen una apertura a una nueva configuración epistémica. [...] De manera general caracterizo la nueva modalidad epistémica como una modalidad de aserción cognitiva y axiológica parcial y denomino la nueva estética neomodernismo. Estos términos abarcan no sólo la epistemología y estética del presente inmediato sino también del futuro próximo. *No creo que la estética del siglo XXI vaya a identificarse con los rasgos posmodernos. Deberá,*

más bien, orientarse hacia los rasgos que delimito en mi trabajo (Navajas, 1996:12 y 18) [La cursiva es mía].

Como se aprecia en la afirmación que aparece resaltada en cursiva, la operación de Gonzalo Navajas no responde a un modelo de pensamiento inductivo, sino a una argumentación dirigida hacia ese fin. No obstante, este tipo de operaciones son bastante habituales en disciplinas como ésta, donde la teoría suele articular la recepción de las obras y no al contrario; es decir, a partir del análisis de las obras y sus contextos. Así, lo que se persigue en esta obra es la confirmación de una tesis y una teoría ligada a ella, por lo que su discurso resulta fácilmente refutable.

Por otro lado, tampoco queda claro que la estética de este siglo “deba”, como apunta el autor, adecuarse u orientarse hacia estos rasgos. Primero, porque esta obra apareció publicada en 1996, lo que supone una distancia histórica importante si se tienen en cuenta los cambios socioculturales que han tenido lugar desde entonces, sobre todo en comparación con los primeros años del siglo XXI. Y, segundo, porque sólo el mercado, a través de la producción en serie de ejemplares literarios de características similares, puede garantizar un estilo literario o una determinada estética más allá de su agotamiento en cuanto tal. Así ha pasado, de hecho, con la estandarización literaria de la mayoría de los textos publicados en los últimos años, a partir de unas exigencias mínimas de escritura y una temática constante, muy bien definida. Ése sería el caso, por ejemplo, del éxito de ventas de *El tiempo entre costuras* (Temas de hoy, 2009) de María Dueñas, que podría resumirse en las siguientes líneas, tomadas de la cabecera del blog de la autora³⁵:

³⁵ Blog de la autora, *El tiempo entre costuras* en la siguiente dirección:

[*El tiempo entre costuras*] Una novela que avanza por los mapas de la memoria y la nostalgia, transportándonos al Marruecos colonial, al Madrid pro-alemán de la primera posguerra y a una Lisboa cosmopolita repleta de oportunistas, espías y refugiados sin rumbo. Una apasionante mezcla de ficción y realidad en la que las conspiraciones clandestinas se funden con el glamour de los talleres de costura, los casinos y los grandes hoteles, y con la lealtad hacia aquellos a quienes queremos.

Según puede apreciarse, se trata de un tipo de escritura que responde de manera meridiana a la situación que apuntaba Juan José Saer en el artículo “Retrato del artista filólogo” que recoge Vicente Luis Mora en *La luz nueva*, y que da perfecta cuenta de cómo el mercado ha obstaculizado la creación y la circulación abierta de obras literariamente exigentes, complejas.

Esta política literaria tiene como sombría perspectiva la posibilidad (que, a mi modo de ver, es ya una realidad en ciertos países) de que la tradición del comercio literario ocupe todo el espacio social y se confunda con el espacio literario propiamente dicho.

Mora, 2007: 10

En relación a la propuesta de Vicente Luis Mora, su postura respecto a estas direcciones se resuelve a través de una visión alternativa, que en parte se corresponde con muchas de las ideas acogidas por los términos transmodernidad y neomodernidad. Si bien la elección de Vicente Luis Mora incide sobre todo en el enfoque semántico de la partícula *tardo-*, que comportaría un tipo de remanente estilístico, la

<http://eltiempoentrecosturas.blogspot.com/> (última consulta, 25/05/2011).

alusión a una actividad realizada fuera de tiempo. No obstante, bajo su punto de vista sería a esa tardomodernidad a la que se podría adscribir la mayoría de las publicaciones literarias de los últimos años, pero también de buena parte de las ocurridas en estos momentos.

Habría que tener en cuenta que, bajo ese paradigma, Vicente Luis Mora se refiere a unas obras que, a pesar de estar escritas en esta época, reproducen arquetipos literarios desgastados por el paso del tiempo y las distintas exploraciones discursivas aplicadas a ellos; resultando entonces más cercanos a una escritura decimonónica que a los modos de percepción y creación actuales. Tanto es así, que sería bajo este paradigma (y su retorsión) cuando comenzaría a percibirse cierta decadencia y obsolescencia cultural –porque la literatura ha de dar cuenta también de otras circunstancias sociales-, con independencia de que hayan aparecido obras relevantes bajo estos parámetros, porque también las ha habido.

Según se apunta en *La luz nueva*, Vicente Luis Mora propone una serie de rasgos compartidos por los textos asociados a este espacio narrativo: concepción lineal del tiempo, entornos urbanos, sujetos escindidos, trama desarrollada bajo una estructura de orden lógico - planteamiento, nudo, desenlace-, presencia temática de los medios de comunicación de masas, etc. Pero sin dejar de reconocer por ello la posibilidad de una expresión de calidad bajo la influencia de este paradigma; el talento, dice el autor “se adapta a cualquier ambiente; también al anacronismo” (Mora, 2007: 27). Estos serían algunos de los autores tardomodernos citados en el ensayo: Juan Manuel de Prada, Ignacio Martínez de Pisón, Juan Bonilla, Belén Gopegui, Lorenzo Silva, José María Pérez Álvarez o Ángel Zapata.

La *novela tardomoderna tipo* respondería a la estructura clásica y trimembre heredada del XIX: [...] persecución del sublime estético, ambición por la totalidad o cosmovisión, descripciones demoradas del entorno o paisaje pausadas y minuciosas, reflexión sociológica o psicológica con visos de profundidad y montadas sobre un discurso intelectual propio (Mora, 2007: 27).

Ahora bien, frente a este planteamiento, algunos de los textos que se han señalado como mutantes parecen responder a una situación intermedia entre la línea posmoderna y la tardomoderna, como ocurre con buena parte de la escritura de Juan Francisco Ferré o de Lolita Bosch, que serían los casos más llamativos a considerar en este punto. Sin embargo, en torno a ellos Vicente Luis Mora establece dos direcciones diferenciadas: por un lado los autores manifiestamente posmodernistas (entre los que incluye a Juan Francisco Ferré, Eloy Fernández Porta, Robert Juan-Cantavella y Javier Calvo) y aquellos que aún “presentan rasgos claros de su *pasado* o ascendencia modernista” (Mora, 2007: 31), entre los que cita a Jorge Carrión, Julián Rodríguez o Lolita Bosch.

Cerrando entonces esta consideración sobre la escritura tardomoderna, y siempre según la perspectiva de Vicente Luis Mora, cabría señalar que es justamente la entrada de la voz “novela”³⁶ en el DRAE la que respondería de forma clara a esos criterios. Así puede verse en el extracto tomado de la edición digital de la RAE, que apunta hacia construcciones literarias conservadoras y bien delimitadas temática y estilísticamente.

³⁶ DRAE @*novela*, última consulta, 22/04/2011.

novela.

(Del it. *novella*, noticia, relato novelesco).

1. f. Obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres.

2. f. Hechos interesantes de la vida real que parecen ficción.

3. f. Ficción o mentira en cualquier materia.

DRAE. Vigésima segunda edición

[2] Posmodernidad

Por otro lado, y dejando de lado el territorio literario tardomoderno, la parte más interesante de este ensayo la constituiría el análisis dedicado a la posmodernidad (dividida a su vez entre las secciones mutantes y pangea), que bajo estas coordenadas sería “la luz nueva” de la narrativa escrita en español. No obstante, ésa es la materia a la que Vicente Luis Mora le ha dedicado la mayor parte de sus trabajos, por lo que en este apartado se concentran distintas investigaciones realizadas a lo largo de varios años, tanto en su blog como en otros medios, desde comienzos del año 2000 y hasta la publicación de esta obra. Un dato que, por su parte, explicaría el hecho de que este trabajo se convirtiera en “la” referencia y fuente de información primera a la hora de acceder a la obra de estos autores, pues aportaba una serie de claves que no se habían referido anteriormente sobre ellos.

Ahora bien, lo que sí conviene señalar en este momento es que Vicente Luis Mora no se detiene demasiado en la conceptualización de la posmodernidad, a pesar de que ése sea el título del epígrafe. La solución

que ofrece, como contrapartida, es la de remitir la lectura de ese término a las tesis de Fredric Jameson, situando de ese modo su discurso bajo la idea de una posmodernidad unida a la lógica del capitalismo tardío.

Como ya se apuntó en su momento, lo interesante de este tipo de argumentos es que seguirían aplicándose en años como los que circundaban a este texto (2007), cuando esas tesis de raíz sociocultural partían de estadios históricos previos (1984, en este caso en concreto³⁷), como si esa dilación temporal apenas tuviera relevancia. No obstante, el autor también remite a otra de sus publicaciones (disponible en su página web³⁸), donde abordaría de forma extensa ese espacio de contextualización, aunque el problema de adecuación quedara también ahí sin resolver. De ese modo, lo que puede pensarse es que eludir ese punto respondería a una exigencia editorial (por ejemplo, la falta de espacio), pero también a una posible limpieza discursiva, si se piensa que hablar de posmodernidad obliga siempre a realizar amplias digresiones y valoraciones sobre sus posibles direcciones teóricas, autores, menciones, etc.

De hecho, en el artículo al que remite Vicente Luis Mora se presenta un repaso del estado de la cuestión en torno a la posmodernidad y el posmodernismo, incidiendo sobre todo en la posibilidad de trasvasar ese imaginario posmoderno norteamericano a la escritura en español de principios del siglo XXI. Para ello, el autor plantea un recorrido de citas por las principales líneas teóricas referidas a este punto, pero sin solucionar el quicio temporal de casi dos décadas que media entre ambos

³⁷ Sus tesis en torno a la idea del posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío se publicaron, bajo este mismo título, en 1984 en *New Left Review* I/146 July-August 1984, disponible *on line*: <http://www.newleftreview.org/?view=726> (última consulta, 25/04/2011).

³⁸ El artículo: “¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, Next-Generation y razón catódica en la narrativa contemporánea”, está disponible en la página del autor: <http://www.vicenteluis Mora.com/postmodernidad.htm> (última consulta, 29/04/2011).

entornos. No obstante, el lector puede inferir el acercamiento de Mora a la línea de pensamiento de Fredric Jameson, pese a que esta derivación teórica no se reconozca de forma explícita en el texto. Como él mismo indica, lo relevante de este debate es que “el posmodernismo *eppur si move* [sic]” (Mora, 2006); y ésa sería la justificación natural del motivo de su propuesta.

Considerando de nuevo la relación entre el artículo y el ensayo, mientras en aquel se planteaba un amplio recuento, y se realizaba una localización teórica de las características del posmodernismo en la literatura contemporánea norteamericana (a la que sumaba algunas menciones españolas), en *La luz nueva* iba a plantearse un esquema sincrético de los rasgos posmodernos atendiendo en estricto a la narrativa contemporánea escrita en español. Puede verse a continuación:

- A. Tiempo: fragmentado, discontinuo.
- B. Sujeto: mosaico o múltiple (Maffesoli)
- C. Notas: pop, no-sublime, descanonización, mezcla de alta y baja cultura, nihilismo técnico, fin del gran relato, ironía y corrosión.
- D. *Topoi*: nodos de comunicación entre ciudades, espacios o ciudades ficticios o simbólicos y lugares globales y locales a la vez.
- E. Concepto de verdad: cuestionado. Se traslada la falsabilidad al narrador y se ficcionaliza el yo poético. Aparece la semiología, que se despreocupa del concepto de verdad, aunque *sigue* existiendo (la diferencia es que ahora, como decía Eco, si lo narrado es cierto o no, interesa al lógico, pero no al semiólogo).
- F. La novela posmoderna tipo tendría esta conformación general: sería una novela disgregada espacial y temporalmente, tendería a la desestructuración, a la presentación de personajes-máscara, más definidos por sus núcleos profesionales o familiares que por su psique tomada de forma individual. Tendría una notable presencia temática de referencias audiovisuales, bien cinematográficas o televisivas, que afectarían al modo de presentación de los subtemas psicológicos: el discurso del escritor posmoderno [...] no vendría configurado por el pensamiento original, documentado y profundo (al modo moderno) sobre estos motivos, sino por una construcción muy similar, con alguna variación irónica, a la que sobre estos temas

presentan los medios de comunicación. Por último, posiblemente la novela posmoderna tendría un final muy abierto y evitaría a toda costa, la moralina; sería una obra más tendente al juego que a la reflexión ética, más dirigida a la complicidad del lector que a su sacudida psíquica interior, y evitaría, cuidadosamente, la persecución de cualquier tipo de sublime estético (Mora, 2007: 29-30).

Teniendo esto en cuenta, cabría considerar hasta qué punto la adscripción de determinados autores a estas características se confirma a través de las coordenadas creativas de las obras que se revisarían a este respecto; o si no se trataría de una operación programática que funcionaría sin revisar los condicionantes entre la teoría y la práctica concreta de esos autores. No obstante, Vicente Luis Mora parte de este rasgo estilístico (porque su dimensión estética dependería de los modos de tratamiento que recibe este listado de rasgos), para establecer una división en torno a la escritura posmoderna en español, por un lado a partir de la “narrativa mutante” y, por otro, de la “pangeica”; a lo que añadiría esa división (o subdivisión) entre aquellos escritores que claramente posmodernos y aquellos cuya escritura presentaría rémoras significativas de un estilo moderno de escritura.

- **La narrativa mutante**

Cuando Vicente Luis Mora propone hablar de narrativa mutante en torno a una serie concreta de autores, su opción por este término, como metamorfosis, parece acogerse a una reflexión de Rodrigo Fresán en torno a la propia idea de mutación; si bien esto no descartaría la consideración biológica de término, pese a que no sea la que se subraye. Bajo esta perspectiva de cambio, los indicios de mutación que habrían puesto de manifiesto las obras de los autores mutantes se desplazarían

ahora de la modernidad hacia estadios posmodernos de escritura o, dicho de otra forma, hacia la propia mutación.

Cabe señalar, por tanto, que habría diferentes lecturas de este cambio, a pesar de contradecir con ello las tesis más fuertes de Vicente Luis Mora respecto a este punto. Podría considerarse, entonces, que estos autores no derivarían tanto de la modernidad hacia la posmodernidad, como de la posmodernidad (y no necesariamente como superación) hacia otras formas de escritura; tal y como se desarrollará en adelante en relación a la idea de “literatura de las nuevas tecnologías”, sobre todo considerando el tratamiento que hacen estos autores de la textualización³⁹ como plan de escritura. No obstante, Vicente Luis Mora va a explorar en este punto una serie de territorios temáticos y estilísticos que son los que a su juicio determinarían las condiciones de creación -como factores de mutación- de estos autores: desde los medios de comunicación y las nuevas tecnologías a la pérdida del sentido de realidad, la crítica del espectáculo o el tratamiento de la violencia en sus textos.

1. *Los medios de comunicación y las nuevas tecnologías*

Como parece lógico, en un momento como el actual resulta inevitable mencionar las condiciones de escritura que se han inaugurado

³⁹ Así lo reconoce el *Diccionario de términos clave de ELE* del Centro Virtual Cervantes: “La textualización viene a ser lo que en la retórica clásica se conoce con el nombre de *elocutio*, operación mediante la cual el contenido ideado para la elaboración de un discurso se transforma en expresión lingüística. En la época actual, el interés por estudiar el proceso de composición nace a mediados de la década de los 80 del s. XX, cuando, desde un punto de vista psicolingüístico, se persigue describir qué hace un escritor competente cuando escribe. Dentro de los modelos cognitivos que explican el proceso de composición textual, cabe destacar el propuesto por Flower y Hayes (1980, 1981), para quienes existen tres procesos principales, establecidos a partir de lo que observan que hacen los escritores expertos antes (*planificación*), durante (*textualización*) y después de escribir el texto (*revisión*)”. Puede consultarse *on line*: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/textualizacion.htm (última consulta, 12/05/2011).

con la incursión de estos medios en el espacio cotidiano, sobre todo si se tienen en cuenta las modificaciones que han tenido lugar en cuanto a las nuevas formas de relación con el entorno, tanto como la propia creación de nuevos espacios y ambientes; es decir, superando esa visión de las mismas como meras herramientas de creación.

En esta misma línea, Vicente Luis Mora plantea una diferenciación más entre los imaginarios asociados a las nuevas tecnologías y los medios de comunicación, superando de ese modo la distinción habitual entre nativos e inmigrantes digitales, pues consideraría este punto *otra brecha* en cuanto a las formas de percepción y performatividad de lo social. No obstante, este tipo de apreciaciones sobre la relevancia de lo tecnológico y lo audiovisual en las poéticas de los escritores nacidos a partir de los 60 dejaría de tener sentido si se planteara en torno a cuestiones como la consideración de lo real, que dejó de ser relevante hace tiempo, no tanto por la incursión de lo tecnológico en lo social, que sería fundamental en este sentido, sino sobre todo por las confirmaciones científicas al respecto.

Por otra parte, también se podría señalar cierta imprecisión en cuanto a las reflexiones sobre las influencias audiovisuales que se realizan en este texto, por lo menos si se considera el protagonismo del televisor, que a partir de principios de siglo comenzaría a ser más cuestionable. Es cierto que tanto el cine como el televisor motivaron un cambio de percepción y de respuesta en las generaciones previas a los 60, si bien los adolescentes de entonces (los nacidos entre esa década y la siguiente) protagonizaron ese estadio-bisagra, como paso intermedio, entre dos medios bien diferenciados como eran el televisor y los ordenadores –portátiles o no- con un consiguiente desplazamiento de los protagonismos de aquellos a estos. Tanto, que la televisión se ha

convertido en icono dentro de estos imaginarios, superando de ese modo su función discursiva o meramente mediática⁴⁰.

Un buen ejemplo de esta apreciación en torno a lo televisivo y su diferente influencia generacional podría consultarse en el segundo volumen de la revista *Litoral* dedicado a la poesía y el cine [*Los poetas del cine*, nº 236, año 2003], elaborado a partir de manifestaciones literarias deudoras explícitamente de los relatos audiovisuales y fílmicos de mediados del siglo XX y los años noventa. En este volumen, revisando su antología de textos, lo que se ponía de manifiesto era una operación discursiva que se acercaba al cine como al televisor en tanto motivos o temas para la creación; es decir, como fuente de contenidos que permitía una traducción literaria de los mismos.

Por tanto, si se comparara esto con los procesos de creación que desarrollan algunos autores contemporáneos, la solución estaría en un tratamiento icónico de la televisión, es decir, no necesariamente discursivo; pero también en la asimilación (y aplicación) de los modos de operación que se reciben de estos medios (considerando también los tecnológicos) como lógica de escritura. Podría hablarse, al menos en estos términos, de un giro icónico que quedaría muy bien planteado en la imagen de la cubierta de *Nocilla Lab* (Alfaguara, 2009) de Agustín Fernández Mallo, pero también en *Cut and Roll* (DVD, 2008) de Óscar

⁴⁰ Por ejemplo, las apariciones de dos televisores en *Nocilla Lab* (Alfaguara, 2009) de Agustín Fernández Mallo: “tenía dos televisores, un Zenit en B/N, portátil, del año 1967, que había traído mi padre de Norteamérica, televisor que se veía con extraordinaria nitidez pero no se oía, y un Telefunken, también portátil, de finales de los 70 que había heredado de mi hermana y que no se veía pero sí se oía perfectamente, como los dos eran de iguales dimensiones los ponía el uno sobre el otro y por el Zenit veía y por el Telefunken oía, esa duplicidad me incomodaba pero con el tiempo llegó a insinuarme sugerentes conclusiones sobre los conceptos de «complementariedad», «subdivisión» y «cooperación», así como ciertas reglas sobre teoría de conjuntos, conclusiones y reglas que después olvidé y que reaparecieron espontáneamente 15 años más tarde” (Fernández Mallo, 2009: 56).

Gual, por un lado en el *track 0* que inaugura la novela, donde se imprime la deriva estética de Tarantino, como también en el cierre mismo de la obra, en el que se reproduce la estética de los videojuegos una vez superados los 8bits, bajo el motivo del fin del mundo.

Dicho de otra forma, se seguía aplicando el mismo modelo de traducción de un espacio a otro, pero en un sentido diferente. Si tradicionalmente había sido la pintura la fuente para la creación literaria, dado que tomaba de ella los mecanismos y motivos de composición para su aplicación en el espacio literario, según las distintas dimensiones del mismo, en estos momentos ocurría a partir de la tecnología y los medios de comunicación. Así, la deriva de un estadio a otro de influencias podría quedar expuesta en los siguientes ejemplos de tres formas distintas de tratamiento de referentes. Por un lado, *La voluntad* (1902) de José Martínez Ruíz (Azorín), en la que se plantea la página como lienzo al inicio del texto; *La muerte en Beverly Hills* (1968) de Pere Gimferrer (o el cine bajo tratamiento temático) y, por último, *Joan Fontaine Odisea* (2005) de Agustín Fernández Mallo, ahora como traducción icónica de *Rebeca* (1940) de Hitchcock.

No obstante, y como puede verse, este punto constituye una forma de introducción a un aspecto esencial de la conformación de buena parte de las obras a las que se referirá Vicente Luis Mora en los apartados siguientes, pues incide especialmente en el giro hacia lo visual propiciado por el cambio de siglo, como consecuencia de una exposición constante a dispositivos e interfaces visuales. Se trata, entonces, de una forma diferente de escritura que, en cuanto tal, incorpora el diseño del espacio textual como una dimensión inherente al mismo, tal y como se apreciaría en obras como *Cero Absoluto* (Berenice, 2005) de Javier Fernández o *Alba Cromm* (Seix-Barral, 2010) de Vicente Luis Mora. Dos ejemplos

que hacen pensar que ya no se estaría hablando de las tesis de Mallarmé sobre la página y los espacios en blanco, sino de la consideración de la dimensión mediática y tecnológica de la misma, que sería otra forma, quizá más implementada, de significación.

Sin embargo, no parece que la razón de este cambio radique en la simple generalización de la tecnología y los medios de comunicación (ahí estarían los escritores que trabajan con ordenadores y continúan generando textos arquetípicamente tradicionales), sino tal vez en la familiarización y naturalización de las relaciones con estos medios. La clave estaría, entonces, en la generalización del trabajo y uso de la tecnología, pensando sobre todo en las aplicaciones y funciones que permiten, porque ahí sí se genera un cambio cualitativo, por ejemplo, de relación con el entorno. Así, un iPhone en sí mismo no garantiza creatividad alguna, como tampoco un uso exhaustivo de sus funciones más allá de lo que podría ofrecer un teléfono móvil de última generación, cuyo uso también puede verse limitado a la realización y recibimiento de llamadas, o alguna captura fotográfica. Cabe pensar, por tanto, que la exploración funcional de estos medios puede variar de un uso básico de los mismos a un trabajo creativo que, por ejemplo, aproveche la estética de ese medio para generar un discurso artístico⁴¹. Como ejemplos realizados con un iPhone podrían considerarse las realizaciones *iPhone camera Project*⁴² de Francisco García Sierra y Paco Toro, o algunos de los archivos visuales de *El hacedor (de Borges)*, *Remake* (Alfaguara, 2011) de Agustín Fernández Mallo.

⁴¹ Por ejemplo, *A love story* (2011) de J.W. Griffiths, realizada con un N8 de Nokia y ganadora del concurso Nokia Shorts de 2011. Puede verse en Vimeo: <http://vimeo.com/25451551> (última consulta, 17/06/2011).

⁴² Disponible en el siguiente enlace: <http://www.iphonecamraproject.com/> (última consulta, 14/05/2011).

El impacto de los medios de comunicación en nosotros es de las pocas cosas *reales* existentes en un mundo donde podemos cuestionar la realidad de casi todo lo demás. Y esto tiene, por tanto, numerosos efectos en la literatura [...] nuestra obligación como críticos del siglo XXI es abordar el análisis con un sistema estético que tenga en cuenta este impacto, porque allí donde los escritores no lo reconocerían, sus textos son una declaración jurada de asentimiento.

Mora, 2007: 36

2. *La pérdida del sentido de realidad*

En el apartado siguiente, la propuesta de Vicente Luis Mora sigue girando en torno a la influencia de la televisión, pero sobre todo considerando cómo este dispositivo ha sustituido, en su representación de la realidad, la propia realidad. Sería, por tanto, un medio para cuestionar la propia idea de verdad, pero también de lo real, en tanto sus productos problematizarían la visión y asimilación total de las mismas. Según apunta el autor, esto habría dado lugar a una mutación en los modos habituales de percepción y recepción de los diferentes contenidos a los que puede tenerse acceso; lo cual, a su vez, habría llevado hacia formas de producción de escritura discontinua y fragmentaria que, por lo mismo, emularían dichos formatos audiovisuales.

No obstante, se sabe que la sociedad ha ido gestando una cierta desconfianza frente a los relatos que se vehiculan a través de la televisión u otros dispositivos visuales, considerando que esa representación de lo real pasa siempre por la manipulación de los contenidos. Así lo apunta también Vicente Luis Mora, para quien “la desconfianza en la realidad es uno de los tótems intelectuales de los dos últimos siglos”; equiparando entonces lo real a su representación. Una idea que, en cuanto tal, llevaría

a plantear qué idea funciona en estos momentos sobre lo real y cuál es la relación de ese concepto con su representación. Es decir, qué experiencia de lo real puede tenerse dentro y fuera de la ficción.

La experiencia comienza a no distinguir primero y confundir después las imágenes vistas y contempladas, abotargándose el sentido en una especie de magma visual continuo y viscoso, que incluye, engloba o dispersa en su continuidad las particularidades de sus elementos.

Mora, 2007: 44

Por otro lado, esto es algo que explicaría la tendencia de buena parte de la escritura de finales del siglo XX y comienzos del XXI a tomar el fragmento como medio de articulación discursiva, aun cuando esta forma no era del todo novedosa para la creación literaria. Sin embargo, si volvió a percibirse como tal, es decir, como novedad, quizá habría que plantearse cuáles han sido los motivos, porque no dejarían de ser significativos a la hora de considerar los estadios culturales de un determinado momento histórico en relación a estas preferencias. Tanto es así, que este rasgo de escritura se ha tomado durante algunos años como referencia de una vanguardia de raíz posmoderna, por un lado como asimilación de los mecanismos de producción de imágenes visuales – videoclips, teleseries, cine contemporáneo-, pero también como aspecto para la revisión crítica de la misma.

En palabras de Vicente Luis Mora, “el segundo modo de reconocimiento indirecto, la *telerrisión* o visión irónica del medio, es mucho más estimulante y agradecida” (Mora, 2007: 50), aunque esta reflexión también se podría entender como una lectura regresiva de la actitud de muchos escritores contemporáneos. Hay que pensar que cada vez es más frecuente una aproximación natural hacia estos espacios, lo

cual no tendría ya tanto que ver con las lecturas irónicas de los medios, sino con un tratamiento neutro de sus modos de representación. Ahora bien, con esto no habría que pensar que se suprimiera la visión crítica de los mismos, pues la ironía no funcionaría en este punto como lectura crítica obligada, sino como recurso discursivo y argumental.

Por otro lado, también habría que tener en cuenta que el objeto de la mayoría de las revisiones críticas que han aparecido en torno a estas cuestiones no se ha dirigido tanto al propio medio como hacia la repercusión que ha tenido (y tiene) en la transformación de lo social como espejo de las formas de comportamiento que se reciben y se vierten desde él. O, dicho con otras palabras, la revisión de la transformación de lo social en producto para ser televisado. Como ejemplos podrían citarse la *massiva* estetización del día a día⁴³ en tanto fenómeno derivado, o la *panoptofilia* de la que ha hablado Germán Sierra en *Intente usar otras palabras* (Mondadori, 2009); dado que contrastarían, por ejemplo, con el tratamiento que se planeta sobre estos medios en *Los muertos* (Mondadori, 2009) de Jorge Carrión, justamente por este aspecto en concreto.

Ésa es la razón por la que Vicente Luis Mora desplaza en este punto el discurso hacia la *Recepción y crítica del espectáculo* que han realizado los autores que propone en relación a esto mismo, aportando para ello numerosos ejemplos textuales que ratificarían la responsabilidad crítica ejercida por ellos (incluso cuando era a partir de aspectos desfasados como la dualidad realidad-ficción a la que, por otro

⁴³ Aquella “aestheticization of everyday life” de la que ha hablado Mike Featherstone en *Consumer cultura and postmodernism* (SAGE, 1991), como tendencia que tendría su continuación, pero ahora sobredimensionada, en la generación estudiada por Jean M. Twenge en la obra *Generation me* (Free Press, 2006). Esto es, el fenómeno adolescente inaugurado con las redes sociales y los portales 2.0 de plataformas como Myspace, Fotolog, Facebook, Twitter, etc.

lado, se regresaba en 2009 con *Providence* (Anagrama, 2009) de Juan Francisco Ferré). Un reto que Vicente Luis Mora otorga a estos autores con el fin de que su práctica no se convierta en lastre, es decir, evitando caer en el mismo espectáculo que revisan de forma crítica.

Lo que debería de hacer [sic] la nueva narrativa, en lo tocante a los nuevos medios de comunicación (y especialmente la televisión) es centrarse en el modo en que su *espacio* ha vaciado el espacio narrativo, por un lado, y ver, por otro, de qué manera su tratamiento de los demonios del individuo se ha convertido en un demonio *per se*.

Mora, 2007: 62

Lo que significa atender a la dimensión sociológica de estos medios, porque es ahí donde se sitúa en estos momentos el debate más interesante en torno a estas cuestiones, al conformar un “modo de mirar” (Mora, 2007: 60) que se inaugura a través de estos productos, con importantes implicaciones para la creación literaria. Así ocurre también con el siguiente aspecto que se menciona, y que derivaría de manera directa de lo anterior, cuando Vicente Luis Mora hace referencia al tratamiento de la *ultraviolencia* y la *superficialidad* (se sepa o no qué se entiende por ello) en la narrativa contemporánea. Según parece, el autor se referiría a la excesiva presencia –cuestionando así su posible gratuidad- de la violencia y otras acciones degradantes en muchos de los textos publicados a principios de siglo, quizá como consecuencia de la superabundancia de estos contenidos en los medios de comunicación.

La pregunta, entonces, es si hay o no peligro de superficialidad en la narrativa española, al menos desde este punto de vista. Aunque la respuesta sería relativa, dado que hay un claro incremento de la violencia y las aberraciones en la escritura literaria, a pesar de que el punto de inflexión estaría en el modo en que eso es incorporado al texto; es decir,

si se hace o no de forma ligera, gratuita o morbosa, sin que haya razonamientos éticos o estéticos que justifiquen ese uso o incorporación en la obra.

De hecho, ése fue uno de los aspectos que acusó en la lectura de *Cut and Roll*, tal y como ponía de manifiesto en el artículo que publicó en *Quimera*⁴⁴ a propósito de la obra. Según su criterio, la violencia que aparecía en el texto era excesiva, lo que le hacía valorar si Óscar Gual no se estaría dejando llevar por los recursos espectaculares a los que llevaría la violencia como medio. Sin embargo, considerando de forma orgánica la obra, el recurso de la violencia quedaría justificado no sólo por una necesidad de coherencia con lo que se plantea en ella, sino también como medio de articulación de la misma, como mostrarían los distintos pliegues textuales (bajo metáforas) sobre los que se construiría la obra: desde la poda de bonsáis a la mutilación de órganos vitales; o considerando la traducción literaria de la estética de los videojuegos y la influencia del cine de Tarantino (que también remitiría a ese valor estético, por otro lado), así como ciertas referencias musicales del *heavy* y el *hardcore*, próximas también a esa dirección tanto temática como estética. Dicho de otra forma, la violencia en esta obra, que sería además violencia estetizada, se justificaría como *leitmotiv* en el texto, dado que su incorporación no sería únicamente anecdótica, sino estructural.

Quizá por eso, ante posturas de difícil asimilación (o justificación) por su parte, Vicente Luis Mora propone una lectura positiva de la muerte como absoluto:

La atracción de la muerte y todo lo que se le aproxima, de lo que va *a su encuentro* (=la violencia) se debe a que es el

⁴⁴ Mora, Vicente Luis (2008) “Panorámica 16:9”, *Quimera* 299, Octubre 2008 (pp.78-79).

último reducto de la seguridad, lo único unívoco en un tiempo de simulacros, la certeza final, el asidero metafísico restante, la salida (Mora, 2007: 66).

A lo que cabría añadir un último matiz, retomando el listado de características asociadas al posmodernismo, en el que Vicente Luis Mora afirmaba que, como rasgo distintivo del mismo, éste “evitaría, cuidadosamente, la persecución de cualquier tipo de sublime” (Mora, 2007: 30). Sin embargo, lo cierto es que lo sublime, en cuanto tal, ni se descarta ni se evita, o al menos no parece que así ocurra, sino que como categoría mutaría igualmente con el tiempo; siendo eso, quizá, lo que se refleja en *Cut and Roll*, continuando con el ejemplo. No obstante, y teniendo en cuenta la mención de Mora, podría decirse que estas coordenadas, así planteadas, tendrían mucho que ver con una (posible) retorsión del *sublime histórico* de Fredric Jameson, por un lado como sublimación del horror, pero por otro como producto de época. Según sus propios términos, “el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror” (Jameson, 1991: 19), de manera que se podría resolver como un aspecto lógico realizar un tratamiento estético de esto mismo bajo operaciones de descarga y traducción artística.

▪ **Pangea**

Teniendo en cuenta este apartado, iba a ser bajo esta categoría cuando Vicente Luis Mora planteara su visión de la nueva narrativa en español más allá de los términos hasta ahora revisados. De hecho, se trataba de una dirección teórica que ya se había propuesto con anterioridad en *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (Fundación José Manuel Lara, 2006), y que, por tanto, acabaría

por resolverse en este libro, fijando su propuesta como nueva herramienta de trabajo para la crítica dirigida a estas obras. Por ello mismo, en el caso concreto de este ensayo su planteamiento en torno a la cuestión de Pangea iba a aparecer como avanzadilla del concepto “nomodernidad” de Latour, que superaba, bajo esa alternativa, los problemas en torno a la polaridad heredada: *modernidad / posmodernidad*. Se trataba de una propuesta conceptual que permitía huir de la inestabilidad habitual de los debates sobre estos términos, que además funcionaba a la perfección con las pretensiones teóricas de Vicente Luis Mora a ese respecto.

Ojo al neologismo, porque Latour conoce perfectamente el de posmodernidad y, sin embargo, prescinde de él de manera tan consciente como taxativa. [...] Una nomodernidad implica la conciencia de que hay «algo» que ya no es, puramente, el agotamiento o la exasperación del contenido cultural de la modernidad.

Mora, 2007: 71

Por tanto, la propuesta de *Pangea* iba a apuntar en esa misma dirección, dirigida ahora hacia un tipo de narrativa muy concreto. Como puso de manifiesto en aquel ensayo homónimo (en el que, por otro lado, abordaba la dimensión digital y tecnológica de la sociedad contemporánea), sería a través de ese término como se podría denominar el tipo de sociedad que habría emergido de la incidencia tecnológica⁴⁵, porque sería ese aspecto, justamente, el signo inédito y exclusivo de la misma. Tanto es así, que en el capítulo octavo de aquel ensayo: “Cultura en Pangea: lengua, literatura, arte”, Vicente Luis Mora abordó casi en

⁴⁵ “Pangea representa el actual estado del mundo, indisociadas ya sus vertientes físicas o concretas y las digitales o abstractas, y el arte *pangeico* sería aquel que responde ya plenamente a este *nuevo* (porque lo es, jamás ha existido ni podía existir en la historia *paleotecnológica* de la humanidad) estado de cosas” (Mora, 2007: 72).

exclusiva la posibilidad de la creación en red y a través de plataformas *on line*.

A lo que añadía un breve listado con aquellas ocurrencias más interesantes, por novedosas, que habrían tenido lugar como forma incipiente de literatura digital (no digitalizada). Esto es, textualidades que emergieron de la red y que se distribuyeron igualmente por esa vía⁴⁶, como sería el caso del *Proyecto CEB*, coordinado por Mercedes Díaz Villarías⁴⁷ en 2008; u obras que surgieron de iniciativas colectivas⁴⁸ y plataformas de creación automática de textos, como serían los casos de

⁴⁶Vicente Luis Mora menciona la aparición de una novela oral en red, *Sex on legs*, pero que apenas tuvo éxito:

http://www.audible.co.uk/aduk/site/product.jsp?p=BK_FFUK_000001UK (última consulta, 23/05/2011).

⁴⁷El proyecto comenzó a desarrollarse en el blog, *Cabeza de Perro*, de la escritora, con motivo de la participación fortuita de algunos lectores habituales de ese espacio. Así, con el tiempo este proyecto se fue determinando hasta el punto de llegar a contar con una continuidad que terminó con una edición en papel gestionada bajo demanda en *Lulu.com*:

<http://www.lulu.com/product/paperback/canciones-en-braille-edici%C3%B3n-isbn/4433799> (última consulta, 22/06/2011).

⁴⁸El proyecto *Más respeto que soy tu madre* [<http://mujergorda.bitacorras.com/>] como materialización del concepto “blogonovela” propuesto por Hernán Casciari, que fue uno de los autores de este proyecto, y para quien una blogonovela es un relato generado en la blogosfera, incorporando sus propias estructuras de construcción textual, pero también articulando los siguientes presupuestos formales: “**1.** *La blogonovela está escrita en primera persona.* El único narrador debe, necesariamente, contar la historia con su propia voz, porque se trata de un género de literatura hiperrealista, muy cercano al epistolar, en el que no cabe la figura del narrador externo. **2.** *La trama ocurre siempre en tiempo real.* Por tanto, no son válidas las extrapolaciones, ni un transcurso del devenir diferente al de la fecha de publicación. Para ponerlo claro, la trama no permite comenzar un capítulo con la frase «Seis meses después...», porque se estaría rompiendo un pacto tácito de verosimilitud temporal. **3.** *El protagonista se reconoce como gestor del formato.* Esto es fundamental, porque si el narrador no fuese consciente de estar utilizando un *weblog* para contar la historia, el lector no sabría quién está enviando esta información a la Red. **4.** *La realidad afecta al devenir de la trama.* Los personajes viven en un aquí y un ahora; por tanto, lo que ocurra realmente en su ámbito (hechos políticos, catástrofes naturales, etc.) repercute sensiblemente en el relato. **5.** *El protagonista “existe” fuera de la trama.* Esto indica que los lectores tienen el derecho de conversar con el personaje principal desde un sistema de comentarios, y éste, eventualmente, tiene la obligación de hacerse presente y responder. **6.** *El autor no aparece mencionado.* De hecho no existe un autor, sino hechos contados por un narrador omnisciente. Entonces, y al menos en los ámbitos ficcionales del formato en que se desarrolla la trama, no hay elemento alguno que indique que la historia no sea real” (Casciari, 2005).

Eduardo Kac y su *media/ digital poetry* y los holopoemas⁴⁹. O el proyecto *Text rain* de C. Utterback y Romy Acchtiu⁵⁰, aunque éste último no aparezca mencionado en *Pangea*, sino recogido en la antología de la plataforma *Hermeneia*⁵¹ de la Universidad de Barcelona.

Como se sabe, no es tan habitual que Vicente Luis Mora trabaje sobre este tipo de obras, quizá por tratarse de formatos y discursos aún en expansión (y exploración) artística, aunque con el tiempo hayan surgido nuevos proyectos más sofisticados y mejorados, como sería el caso de *Motorhueso*⁵², al que Mora le ha dedicado ya alguna reflexión⁵³. En realidad consiste en una forma mejorada de generación textual, por lo que Vicente Luis Mora no ha abandonado en su referencia a ese proyecto su habitual sospecha en torno a la capacidad creativa de los medios colectivos, sobre todo por la posibilidad (o mejor, la capacidad) de alcanzar niveles literarios óptimos, resaltando así “el inapelable carácter individual de la obra artística” (Mora, 2006: 200).

Por lo mismo, en *La luz nueva* no será éste su objeto de trabajo, sino otro tipo de literatura que, lejos de ser digital, incorpora lo tecnológico como un elemento discursivo más. Así, y como ha ocurrido en los casos anteriores, también en este punto se aporta una serie de rasgos y caracteres propios de un texto pangeico.

A. Tiempo: continuo. Desaparecen las ideas de futuro y de pasado, disueltas en un presente no continuo, sino absoluto y circular.

⁴⁹ Algunas de sus obras y publicaciones al respecto están disponibles en su web: <http://www.ekac.org/media.html> (última consulta, 29/03/2011).

⁵⁰ Una muestra de *Text rain* puede verse en este enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=toWFvXHghDk> (última consulta, 12/03/2011).

⁵¹ La web de *Hermeneia*: <http://www.hermeneia.net/esp/som/presentacio.html> (última consulta, 09/04/2011)

⁵² En: <http://www.motorhueso.net/pac/> (última consulta, 05/03/2011).

⁵³ Puede consultarse en Mora, *Diario de Lecturas*, 31/03/2010, última consulta, 11/05/2011.

- B. Sujeto: avatares, *niks*, representaciones fantasmáticas y virtuales de identidad.
- C. Notas: continuidad, escepticismo, consumismo confiado. Vuelta de la ambición del todo, no entendido como Todo, sino como globalidad múltiple e instantánea.
- D. *Topoi*: no-lugares, Internet, realidad virtual (RV).
- E. Concepto de verdad: no existe. Imposibilidad de veridicción (Greimas), es decir: es irrealizable la comprobación de la falsabilidad de un aserto o hipótesis.
- F. La novela pangeica *tipo* aún no es definible; pero debe tener alguno, al menos, de estos rasgos textuales: presencia *estructural* de los recursos expresivos visuales de los medios electrónicos de comunicación de masas, adopción de la imagen (positiva – dibujo o fotografía- o negativa – tachado) como un elemento *más* del discurso narrativo, asunción del texto *como* propaganda publicitaria, incorporación de las nuevas formas cibernéticas de montaje de textos como el blog, el chat o el *e-mail* conservando sus fórmulas estructurales y digitales originarias, *traducidas* al texto escrito (Mora, 2007: 72-73).

Es llamativo, teniendo en cuenta el contexto, que el propio Vicente Luis Mora reconozca la dificultad de delimitar lo pangeico en literatura, porque lo cierto es que no todos los textos que se proponen como tal, aquí y en otras publicaciones del autor, cumplirían de forma clara estos requisitos. Por tanto, ese reconocimiento por parte del autor ya supone la puesta en cuestión de la operatividad y vigencia del término, en el que además se percibe cierta proyección “futura” y una marcada tecnofilia (como se apunta en los casos B. y F.) que resultan muy cuestionables. Sin embargo, sí han podido verse las coordenadas que reflejaría esa lectura pangeica del arte, si bien es cierto que muchos de esos rasgos resultarían ahora (apenas cuatro años después) no sólo anacrónicos, sino además poco probables. Esto es algo que se hace verdaderamente patente en relación al tratamiento de la tecnología, porque lejos de asumirla de forma natural o subjetivada, Pangea se presenta como un universo *aparte*⁵⁴ y además como una experiencia

⁵⁴ Expresiones como “En *Pangea* esa división ha cesado, y el arte pangeico se caracteriza...” (Mora, 2007: 75) son proyecciones que llevan a pensar en Pangea como

diferenciable de otro tipo de contextos o de experiencias localizadas en otro tipo de medios, como si lo tecnológico no fuera un factor consustancial a esta época y, por ello, difícilmente separable del resto de los espacios sociales que puedan considerarse.

Por otro lado, no habría que olvidar que *Pangea* es ante todo una aproximación metafórica a una posibilidad creativa y social, si bien su propia definición también resultaría problemática al considerar los términos en los que se presenta. Más aún si se desciende a lo concreto y se valoran las discontinuidades en el flujo y la transmisión de la información que aún perdura en determinados núcleos sociales, o si se piensa en las desigualdades de acceso a la tecnología, porque eso también afectaría a estos productos, tal y como ocurre con otras formas de cultura alejadas de la tecnología, porque también las hay. La clave, entonces, es la de atender a la noción de pangea como una imagen de continuidad tanto epistemológica como estética; muy próxima en este punto a las tesis de Manuel Castells y Zygmunt Bauman, aunque se utilicen fórmulas distintas, pues serían relativamente convergentes al menos en este punto.

Así, habría que pensar que esa noción de continuidad se debería principalmente a la lógica estructural que vierten las nuevas tecnologías, sobre todo por cómo se han gestionado las aplicaciones de los dispositivos de última generación, que permiten un manejo integrado y funcional de distintos tipos de contenidos y códigos. Ésa es la razón por la que resulta natural que tarde o temprano también el arte, como la literatura y otras formas de producción de discurso artístico, asumiera esta tesitura. De hecho, es algo que también afectaría al propio ejercicio

una idea no realizada, y eso, de algún modo, problematiza la recepción del término, aunque no deje de aportar coherencia a su trayectoria intelectual; del ensayo a una propuesta estética, o a la posterior utilización de términos como “glocal” en otras publicaciones literarias, en sucesión a esa formulación de pangea.

de la crítica, si se piensa que constituye una exigencia insalvable para la recepción crítica de textos surgidos bajo estos parámetros. Puede decirse, entonces, que quizá sea ésta la lectura más interesante de las propuestas en relación a esta categoría, dado que por lo general la creación suele ir más avanzada que la teoría (lo cual podría explicar la clase de textos fuera de tiempo, obsoletos o periféricos que surgen en torno a obras que demandan otro tipo de aproximaciones).

“Quizá es cierto que el crítico no debe (ni puede) saber todo de todo, pero un crítico que *sólo* sabe de literatura es un crítico destinado al fracaso, porque cualquier escritor sabe más que él de *todo lo demás*” (Mora, 2007: 77). Y esto es una desventaja. Es el problema que ha acusado buena parte de la crítica española de la actualidad, que no ha sabido ni querido actualizarse bajo los parámetros de los nuevos medios, incluso cuando la evidencia de cambio en la escritura imponía un claro reciclaje de algunas herramientas de trabajo.

Por lo mismo, no se trata sólo de una cuestión temporal o histórica, como sería la pérdida de novedad de una época en concreto, sino de un problema de actitud y de compromiso con la propia labor crítica, lo cual parece mucho peor. En este sentido, el hecho de que la noción de *pangea* sea o no sólida, o vaya a gozar o no de éxito académico en un futuro, no es tan interesante como aquello que se demuestra bajo su formulación, como es la necesidad de mirar desde otra perspectiva unas obras que reclaman un tipo diferente de atención. Y esto, como ya se ha apuntado, no se había mencionado hasta la aparición de este libro, contando también las intervenciones públicas de estos autores en *Diario de lecturas*, donde se gestó buena parte de los contenidos recogidos en este ensayo.

[3] De la teoría a la práctica. Construcción de paradigmas

Dejando entonces el apartado dedicado a la revisión teórica del sistema literario nacional, sería el momento de considerar la puesta en práctica de las ideas anteriores, ahora en la segunda parte del texto, que sería la más próxima a la labor realizada en *Diario de lecturas*. Es decir, el texto en el que se abordará críticamente la viabilidad de las propuestas en torno a las divisiones entre obras tardomodernas, mutantes y pangeicas, porque sólo de ese modo podrá alcanzarse una visión más nítida de los aciertos y fisuras de estas propuestas. No obstante, y como se podría apreciar revisando el índice de *La luz nueva*, la atención dedicada a estos tres espacios es claramente irregular, lo cual es significativo en tanto supone la concreción de una apuesta severa por los modos pangeicos de escritura, como es lógico, teniendo en cuenta la naturaleza de este ensayo y la propia labor del autor.

Según puede verse en el estudio, la caracterización de los textos tardomodernos se articula en torno a cuatro obras notables, en un sentido tanto positivo como negativo del término, de las que se destacan determinados aspectos de su escritura y momentos muy puntuales de las narraciones, pero casi nunca los textos en su totalidad, a excepción de *Volver al mundo* (Anagrama, 2003) de José Ángel González Sainz como obra representativa. Por tanto, este texto junto a *Llámame Brooklyn* (Destino, 2006) de Eduardo Lago, *Doctor Pasavento* (Anagrama, 2005) de Enrique Vila-Matas y *El heredero* (Alfaguara, 2003) de José María Merino serían las obras seleccionadas para corroborar los presupuestos mencionados anteriormente; a pesar de que las conclusiones que se sustraen del apartado dedicado a la escritura *tardomoderna* planteen unas

direcciones y explotaciones distintas que además aportan muy diversos resultados.

En relación con esto mismo, por un lado cabría destacar una visión de conjunto que, en cuanto tal, descartaría la idea de cómo hablar de tardomodernidad conllevaría una apreciación negativa de los textos, ni tan siquiera peyorativa. Dicho de otra forma, Vicente Luis Mora aporta singularidades en un contexto que califica como estanco, lo cual, teniendo en cuenta esa perspectiva, ya supone una valoración importante –por selectiva- de esos textos. De hecho, esto podría entenderse como un interés explícito por un arquetipo muy concreto de escritura, que sin embargo obliga a reciclar muchas de sus formas, tal y como apunta Mora en relación a *El heredero* de José María Merino⁵⁵; un libro al que considera una de las ocurrencias literarias más impecables por su ambición estética. Es decir, la superación del oficio de escritura (la dicción correcta), que sería en estos momentos uno de los lastres de buena parte de la escritura contemporánea, para continuar después avistando las posibilidades constructivas de un modelo previo y ampliamente explorado a lo largo de la historia literaria más reciente.

A este respecto, la tardomodernidad no acabaría con la escritura espléndida y notable en términos estilísticos, pero sí añadiría dificultad a la consecución de esos niveles. Ése sería el caso de *Llámame Brooklyn* de Eduardo Lago, cuyos recursos darían cuenta de una intención por parte del escritor por profundizar en los campos de esa escritura, aunque su texto no deje de resultar convencional en muchos otros aspectos. Dos tensiones, por tanto, en las que se apreciaría un estilo muy demorado de escritura -cierta retórica de oficio-, que sin embargo puede salvarse a

⁵⁵ Como apunta en el texto, *El heredero* es “una obra que demuestra que el autor que no desee traicionar el gran testamento de la novela moderna debe, ineludiblemente, renovar sus esclerotizadas estructuras” (Mora, 2007: 104).

través de una serie de hallazgos narratológicos, aunque estos sean aspectos principalmente técnicos, como señala Mora en relación a esto mismo. Es así, por tanto, como se plantean distintas gradaciones en la exploración de lo tardomoderno en español, incorporando ejemplos heterogéneos tanto por el estilo de los mismos como por sus respectivos niveles de exigencia constructiva.

No obstante, y quizá de manera algo reaccionaria, respecto a Eduardo Lago, Vicente Luis Mora apunta lo siguiente:

Que se haya premiado esta novela es algo de lo que debemos alegrarnos, ya que demuestra que la ambición, la estructura compleja y los juegos narrativos no tienen por qué estar *siempre* alejados de la literatura de alto consumo y prestigio comercial. [...] Es de las mejores novelas que ha ganado el Premio Nadal en los últimos años (Mora, 2007: 93).

Por otro lado, y en un tono muy similar, Vicente Luis Mora abordaba en este punto la tesitura en la que se encontraría Enrique Vila-Matas dentro del sistema literario nacional, al ser uno de los escritores mejor acogidos por la crítica en los últimos años. Pero sin dejar de mencionar por ello su apreciación como icono (o escritor de culto) por varias generaciones de escritores, lectores y futuros escritores, quizá por aunar en sus textos la autobiografía, la ficción y las reflexiones metaliterarias en un estilo *ligero* de escritura. Por eso mismo, e incluso aceptando que no toda la producción del autor puede revisarse bajo las mismas coordenadas, Vicente Luis Mora lo utiliza para demostrar cómo la singularidad literaria puede convertirse en un lastre para los autores si explotan ciertas fórmulas hasta agotar su eficacia.

Como se puede imaginar, teniendo además en mente *Singularidades*, Vicente Luis Mora no permite concesiones a este respecto, por lo que no sólo cuestiona la labor de la crítica en su recepción de este autor, sino que además sitúa su escritura bajo la categoría *barthiana* del *agotamiento*. Según esta visión, Vila-Matas habría llevado hasta al extremo la retorsión de una serie de recursos y de posibilidades de escritura a través de un sinfín de variaciones, lo que se traduciría no sólo en agotamiento, sino también en extenuación de la singularidad de su propia escritura.

Esta relación con el pensamiento de Barth que propone Vicente Luis Mora en este punto se plantea desde una distancia desfavorable para Vila-Matas, que lejos de ser equiparado con Borges o Beckett, se plantea como el resultado de una impostura que ha terminado por maximizar (y hartar) un artificio, presentando fuertes carencias de vitalidad y de talento. En relación a *Doctor Pasavento*, esa decadencia estilística y estructural de los textos de Vila-Matas se pondría en evidencia en ese juego narrativo que “de tan extendido comienza a estar manido y oler sospechosamente”, dando lugar a “una superficialidad, una pesantez y una nadería absolutamente desconcertantes” (Mora, 2007: 95). Algo que, por otro lado, estaría planteando una forma de escritura insostenible, independientemente de la acogida del mercado, los lectores y la crítica. Es así como Vicente Luis Mora trata de resolver (pero derribando) algunos tópicos en torno a este autor, principalmente el de excepcionalidad (Mora, 2007: 95), atendiendo a un severo ajuste de los parámetros de lectura de su obra como de la localización mediática de este autor.

Ahora bien, dejando a un lado este caso, lo que Vicente Luis Mora resalta del estilo tardomoderno es justamente el exceso de retórica,

de manera que la mayoría de las obras que podrían asimilarse a este paradigma “no estorban, pero tampoco deslumbran”. Así se refería a *Llámame Brooklyn*, si bien esta reflexión podría extenderse al resto de ocurrencias mencionadas en ésta y otras partes del ensayo en relación a lo tardomoderno. Y esto a pesar de que toda generalización tenga siempre su respectiva singularidad y sus excepciones (en este caso literarias) de altura, como ocurriría con *Volver al mundo* de José Ángel González Sainz, que bajo el criterio de Mora constituye “una de las mejores novelas españolas de los últimos cincuenta años” (Mora, 2007: 104).

Para afianzar esta impresión, Vicente Luis Mora realiza una lectura en extenso de la obra, centrándose sobre todo en sus distintas dimensiones discursivas: desde la construcción de la trama y sus particularidades estéticas, a determinadas técnicas narrativas y argumentales, exploraciones temáticas o la formulación del espacio y el tiempo en esta obra a partir de unos motivos concretos (como la oralidad o la capacidad performativa del lenguaje). Sería, por tanto, un texto cuyo discurso respondería a la idea de *retardación*, pero salvando ese factor de forma positiva, es decir, administrando de manera ejemplar los tiempos de lectura al realizar oportunas interrupciones en su propio desarrollo. Así se evitaría la pesadez en la lectura, como pondrían de manifiesto muchas otras ocurrencias literarias que compartirían este aspecto de demora discursiva, pero peor gestionado.

Como se ha visto, en este apartado Vicente Luis Mora plantea un mosaico de posibilidades y variaciones en los distintos niveles de lo que él considera escritura *tardomoderna* en español, quizá con el fin de confirmar su visión de dicha categoría al plantear la lectura de estos

textos como incipiente superación de un estilo (el moderno), pero sin abandonarlo.

Por otro lado, y en cuanto la escritura *mutante*, el carácter revisionista del discurso de Mora se tornará en este punto mucho más optimista, sobre todo por el carácter próximo (y relativamente novedoso) de algunas de las propuestas que menciona; pero también por tratarse de un estadio posmoderno en el que, al menos durante ese momento, parecía sentirse más reconfortado como crítico y, quizá, también como lector. Por lo mismo, resulta sumamente significativo que este apartado dedicado a la verdadera “luz nueva” de su obra se inicie con una mención a la obra de Eloy Fernández Porta, en concreto al ensayo *Afterpop*, reivindicando de ese modo la reestructuración del pop más allá de las separaciones heredadas entre alta y baja cultura. No obstante, si esto es significativo no es por la propia temática en sí misma, que no tendría tanta relevancia, sino porque pone de manifiesto la falta de herramientas apropiadas para leer (y apostillar teóricamente) las propuestas mencionadas bajo el término “mutante”.

Tanto es así, que aunque la nómina de autores mutantes puede ser discutida, este hecho en concreto, el de la selección, marca ya una pauta de lectura dirigida hacia los autores incluidos (y los que no lo habrían sido). Teniendo esto en cuenta, y en relación con lo anterior, se podría cuestionar si lo relevante en este punto es la reestructuración y generación de nuevas jerarquías en torno al pop o si, por el contrario, la clave no estaría en el uso que se hace de ciertos referentes; esto es, en el tratamiento que reciben más que en los referentes en sí mismos. Esto es algo que ya se ha mencionado al revisar la publicación de *Afterpop* de Eloy Fernández Porta, porque lo cierto es que muy pocos autores coinciden en su tratamiento de lo popular, y esto es algo que habría que

tener en cuenta si se considera que ésta es una dimensión referencial importante en la construcción de sus respectivas poéticas, porque hay claros indicios de que así ocurre en todos ellos.

Puede verse con un ejemplo: el caso concreto que menciona Vicente Luis Mora sobre la banda *indie* Belle and Sebastian, sobre el cual cabría decir que ese tratamiento sólo sería posible si se acabara de descubrir el grupo o si, por el contrario, su estilo no fuera un estilo musical próximo a las preferencias musicales de cada uno. De otra forma no tendría sentido resaltar la presencia ni la naturaleza de esta banda (con independencia de que guste o no, que sería otra cuestión) dado que ese aspecto sería obvio para cualquier persona familiarizada o consciente de la labor independiente o *indie* de la misma. Por otro lado, la distancia frente a los tratamientos neutros del pop (y de aquello que no es pop) podría quedar también ejemplificada de forma meridiana en el siguiente extracto:

Si alguien tiene alguna duda de que hay niveles de calidad en este mundo de referencias, puede leer cualquier artefacto pop de baja estofa, y afrontar luego la obra de Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963). O mejor todavía: puede leer la obra de Fresán y apreciar, *dentro de ella*, todos los elementos de subpop, cine de serie B, literatura *pulp* y referencias de ínfima calidad cultural que él, por un ensalmo narrativo, es capaz de amalgamar en un conjunto de inequívoca *alta literatura* (Mora, 2007: 133-132).

Es decir, una cuestión de actitud, no de jerarquías, porque también cabe esa posibilidad de lectura en lo que refiere Vicente Luis Mora en ese párrafo.

Dicho esto, otro aspecto que convendría apuntar sería la valoración positiva (y casi podría decirse que desmedida) del término *posmodernismo* en relación a lo literario contemporáneo. Un aspecto que se apreciaba de forma somera en la primera parte de *La luz nueva*, pero que toma mayor envergadura y exaltación en este momento, sobre todo en relación a Rodrigo Fresán y su poética, a propósito de la cual el tratamiento de este rasgo se funde con su emoción como lector de este autor, aunque también como aspecto derivado de su labor crítica abierta a todo tipo de reto hermenéutico. Como puede verse, en las 11 páginas que le dedica al autor, sobre todo en relación a tres de sus obras (*Mantra*, *Esperanto* y *Vidas de santos*), el porcentaje de exaltaciones hacia el carácter posmoderno de Fresán resulta cuanto menos revelador no sólo por la proporción, sino también por la propia forma de tratamiento del mismo término.

Tanto es así, que todo el discurso está lleno de consideraciones como las siguientes: **1.** “Fresán es el único narrador posmodernista *puro* en castellano, si es que tal expresión no es oximorónica” (p. 133), **2.** “Fresán *es* el posmodernismo” (p. 133), **3.** “[...] algo que nada tiene de extraño en un posmoderno cultivado en la narrativa estadounidense” (p. 134), **4.** “La construcción de *Mantra* es posmoderna por excelencia” (p. 135), **5.** “El mito de la creación por la palabra, el *fiat*, el elemento constitutivo para Steiner de la modernidad, disuelto por Fresán en la posmodernidad perfecta y agotadora, en el bucle del sinsentido” (p. 138), **6.** “Un libro inclasificable, conceptual y estilísticamente barroco, que entronca con sus principios formales en el posmodernismo, como luego veremos, pero que se configura por méritos propios...” (p. 139), **7.** “Pero lo posmoderno no se agota en *Vidas de santos* con los aspectos formales”

(p. 141), 8. “Fresán es el no va más de la posmodernidad, sí, pero su frivolidad está compensada” (p. 142).

Es por tanto en este punto donde realmente puede entreverse lo que Vicente Luis Mora entiende por posmodernismo, sobre todo porque aclara cuál es posición respecto al mismo, que no sería ya de raíz europea, al menos no en exclusiva, sino estadounidense; además a través de autores clásicos, canónicos, propios de lo que él denomina *grand style*, y que identifica en la obra de Don DeLillo, Lethem o Pynchon (Mora, 2007: 133). Ésta es una tendencia que se verá también en otros autores de reciente aparición, independientemente de su adscripción a la narrativa mutante o pangeica. Una variación de referentes que ha incorporado una generación de escritores cuya producción comienza a hacerse visible con el inicio del siglo XXI. Se puede pensar en los autores asociados a la idea de *generación nocilla*, pero también estarían otros como Ray Loriga, que han quedado al margen de este *boom* mediático a pesar de compartir este tipo de referencias. Pero no sólo eso, porque el otro gran vértice del posmodernismo vendrá marcado por la mixtura de referentes y referencias “visuales o literarias” (aunque se podría ampliar esta expresión: fílmicas, informáticas, científicas, artísticas...), tal y como apunta de nuevo Vicente Luis Mora en torno a este mismo autor (Mora, 2007: 134).

En este sentido, esos podrían ser los dos aspectos de los que derivarían el resto de coordenadas y características más populares (por habituales) del posmodernismo, aunque este concepto sea siempre discutible y refutable con no pocas obras. Por otro lado, aquí se plantean también los aspectos que podrían constituir una escritura “desde un lugar *atópico*”, como solución de una extraña convergencia de geografías y referencias culturales. Así lo menciona el autor:

Fresán utiliza todos los medios imaginables de narrar: convencional, intercalando relatos, fragmentario, dispuesto por orden alfabético, extractos con la flecha del tiempo invertida, y un largo etcétera [...] *sampleados* sintácticos y semánticos que dan consistencia homogénea de estilo [...] Lo mismo pasa con el aparente caos de referencias. Los libros de Fresán son una caja de resonancia de la cultura pop de su época: de la música, letras e imágenes del rock; de la serie B, de las películas en blanco y negro y technicolor, del *pulp* [...]. Toda esta globalización icónica entra en las obras de Fresán (y eso es lo que le distingue de otros narradores) consciente y alegremente (Mora, 2007: 139-141).

Teniendo esto en cuenta, parece que lo de menos aquí (o así podría plantearse) es si Fresán es o no posmoderno por este tipo de asimilaciones formales y temáticas en sus proyectos, sino si estas características de su escritura no son la solución discursiva de una genealogía *propia y apropiada*. Un “aparente caos de referencias” que sin embargo responde a esa idea, importante para este contexto, de una “globalización icónica”. Porque no se trata de un caos, sino de la autogestión de una serie determinada de objetos estéticos, con independencia de las lecturas lineales e históricas habituales. Como ya se ha mencionado, este rasgo sería un aspecto general y común en otros muchos autores -desde luego no exclusivo de Fresán-, por lo que cabría considerar cuál es la causa común que ha generado disposiciones de este tipo. Podría ser, como se refiere en el extracto anterior, esa globalización

icónica que se ha visto motivada por el entramado tecnológico⁵⁶ de esta época, desde la televisión a los ordenadores, o la publicidad; si bien podría pensarse de igual modo en el tratamiento que reciben estos iconos culturales en la actualidad, más allá del kitsch histórico.

Utilizando sus propios términos, *la novela por venir* a la que aludía Vicente Luis Mora un año después⁵⁷ a propósito de los autores que se mencionarán en adelante, entre mutantes y pangeicos.

Por eso me interesan autores como Mario Bellatin, Rodrigo Fresán o César Aira que, con sus aciertos pero sobre todo con sus errores, hacen más por la novela futura que muchos experimentalistas, a base de socavar la novela moderna, destruir sus cimientos, burlarse de sus reglas añejas y desfasadas y hacer una escritura profundamente deconstructiva (Mora, 2008).

Por tanto, ajustar la escritura a los signos de su tiempo. Ése sería el caso, por ejemplo, del siguiente autor mutante que menciona, Diego Doncel y *El ángulo de los secretos femeninos* (Mondadori, 2003), donde se ponen en práctica estrategias actualizadas de despersonalización, pero también un tipo concreto de histeria, o neurosis, que respondería al síntoma emocional propio de una sociedad posmoderna. Según Vicente Luis Mora, ésta sería una de las direcciones adecuadas para abordar ciertas “sutilezas psicológicas y emocionales” del sujeto contemporáneo,

⁵⁶ Pero no de lo tecnológico temático, sino mediático; esto es, lo tecnológico como espacio de subjetivación, porque es así como esto se traduce en coherencia creativa entre aquello que se recibe en la vida diaria y aquello que se produce, en cuanto camino de ida y vuelta.

⁵⁷ Referencia: “El porvenir es parte del presente: la nueva narrativa española como especies de espacios”, *Hofstra Hispanic Review*, nº 8/9 Summer-Fall 2008 (págs. 48-65). En la red, a través de este enlace: <http://actaliteraria.blogspot.com/2009/09/vicente-luis-mora.html> (última consulta, 26/05/2011).

“desquiciado” (Mora, 2007: 143 y 144). En este texto, se entiende, Vicente Luis Mora encontraba ya algunas claves de renovación estética, como también ocurriría con los casos de Juan Francisco Ferré y *La fiesta del asno* (DVD, 2005), Manuel Vilas con *Magia* (DVD, 2004) y con *Spin Off* (DVD, 2001) de Salvador Gutiérrez Solís.

En este punto, cabría mencionar la labor de la editorial DVD, junto con la de Berenice, en relación a la articulación de un nuevo panorama literario de manera continua e insistente. Una labor para la cual había que afrontar cierto riesgo editorial, pero que solucionaron participando de una conciencia que asumía esta operación como algo necesario que además estaba por hacer. Dicho de otra forma, podría hablarse de un proyecto (relativamente ocasional) llevado a cabo por parte de estas dos editoriales, no sólo por haber publicado y presentado a muchos de los autores que podían resultar “excéntricos” desde un punto de vista estético (pensando en el estilo generalizado por los movimientos editoriales del mercado); sino por haber apostado por la conformación de un aparato teórico adecuado –aunque incipiente- en torno a ellos, como sería el caso concreto de Berenice.

Por eso es interesante la elección de estos autores por parte de Vicente Luis Mora bajo un mismo propósito, dado que era así como se justificaban no sólo teórica sino también textualmente algunas de sus decisiones críticas al respecto. Por un lado, y como se reconoce en la lectura de los diferentes libros que aquí se proponen, el corpus de trabajo lo conformarían autores muy diferentes estéticamente y estilísticamente (Manuel Vilas y Juan Francisco Ferré, por ejemplo), aunque luego coincidan en una preocupación –como actitud- constante por acercar sus textos a las coordenadas de sus contextos sociales más próximos. Puede tomarse como ejemplo la escritura de *Magia* y *La fiesta del asno*, que

tematizan el problema del terrorismo en el País Vasco, y aportan un tratamiento crítico del concepto de *identidad* según su manejo y formulación en la época actual.

Sin embargo, hay que decir que Juan Francisco Ferré concurre en un estilo más alambicado (“puzle posmoderno”, como señala Vicente Luis Mora) y también más ácido en sus propuestas, mientras Manuel Vilas aborda estas cuestiones no tanto desde el extremo de la sátira y la parodia como desde la ironía. Se estaría, por tanto, ante dos obras que en sí mismas configurarían dos formas de abordar el *transformismo* (moral, en el caso de Ferré) y la *transmigración* (identitaria, en el caso de Vilas) a través de lo literario. Porque además es algo que ocurre con cierta frecuencia en los textos de Ferré, desde *Metamorfosis* (Berenice, 2006) a *Providence* (Anagrama, 2009). O en *España* (DVD, 2008) y *Aire nuestro* (Alfaguara, 2009) de Manuel Vilas, a través de fórmulas como Emeuve (MV), Z (Zaragoza), España (España), etc. Como puede verse, una relación que no es paralela en sentido estricto, pero sí similar, y que Vicente Luis Mora confirma del siguiente modo:

Esta virtud metamórfica, así como su profanación sádica –de Sade- acercan la narrativa de Vilas a la de otro interesantísimo escritor mutante, Juan Francisco Ferré, con quien se comparten estructuras kafkianas de fondo (Mora, 2007: 153).

Así, podría decirse que lo singular en el caso de ambos autores es llevar la mutación a la composición estructural de sus textos: en el caso de Juan Francisco Ferré a través de estructuras fragmentadas (la lectura como juego) y el acoplamiento de diferentes códigos discursivos; y en el caso de Manuel Vilas a través de migraciones genéricas (escritos entre el

verso, la prosa, la novela, el relato corto, etc.), así como a través de distintos códigos, pero esto de manera más puntual. La migración de unos géneros y estilos a otros, del mismo modo que las identidades de sus personajes se fugan de un individuo a los demás.

Hasta aquí habrían podido verse algunos aspectos relevantes para identificar la escritura posmoderna en la narrativa contemporánea escrita en español, al menos según los términos en los que la plantea el autor en este ensayo. Sin embargo, su planteamiento de la misma se perfilaría a propósito de *Spin Off* (DVD, 2001) de Salvador Gutiérrez Solís, a la que ya se había referido anteriormente en el artículo “¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, Next-Generation y razón catódica en la narrativa contemporánea”. En este sentido, *Spin Off* era la novela con la que Salvador Gutiérrez Solís se adentraba por completo en un estilo posmoderno inédito hasta entonces en su obra (así lo señala Vicente Luis Mora, quien ha trabajado sobre muchos de sus textos anteriores); en el que cabía destacar, además, una fuerte influencia de la imagen (televisiva y cinematográfica), muy en la línea de la tesitura que presentaba en ese artículo.

Lo que se planteaba, entonces, pero desde un contexto teórico diferente, era la situación de esta obra como frontera (y realización incipiente) entre una literatura posmoderna y una narrativa de la imagen (según la propuesta de David Foster Wallace a la que remite Mora⁵⁸), en función del tipo de incidencia de estos referentes en el texto. Bajo este punto de vista, *Spin Off* podía considerarse una novela posmoderna *tipo*, pero a medio camino entre las dos categorías que apuntaba Foster Wallace. La cuestión, por tanto, era si la incorporación de lo visual por

⁵⁸ “David Foster Wallace, en un inteligente ensayo, señala cuáles han sido las últimas cuatro tendencias de la narrativa estadounidense: la *beat*, el *dirty-realism*, la posmodernidad, y la «narrativa de la imagen»” (Mora, 2007: 156).

parte de Salvador Gutiérrez Solís superaba o no lo referencial a través de la asimilación de las técnicas y lenguajes de los medios visuales de raíz cinematográfica y televisiva. Porque por un lado se trataba de considerar estas operaciones como una respuesta natural a un contexto –una cultura– de la imagen, pero también, por otro, de plantear una solución discursiva ampliada del posmodernismo, que en el caso concreto de esta obra se mantenía en *stand by*.

[4] ¿Cómo se plantea, entonces, la narrativa pangeica en *La luz nueva*?

Como un nuevo paradigma estético. Ésta sería la pretensión que descansa sobre esta (posible) categoría, al indicar la actualización de la escritura bajo unas coordenadas muy concretas, como son aquellas que emanan del tiempo que las contextualiza. Es, además, una de las reivindicaciones constantes en la obra de Vicente Luis Mora, tanto teórica como creativa, que respondería a una fuerte conciencia de presente, pero también a una necesidad imperiosa de estar al día.

El mundo actual, eso que denomino Pangea y que sería la suma de todas las realidades, tanto las físicas como las digitales –por ser éstas tan reales al menos como las otras–, ha sufrido una aguda alteración de la estructura de su *espacio*, y es normal que redefinir, reinventar –ampliándolo– el espacio de lo narrativo haya sido un ejercicio habitual en parte de la última hornada de narradores españoles. La novela por venir, en consecuencia, es tanto o más hija de una nueva percepción (Mora, 2008: 49).

Esta idea, como se puede imaginar, apunta hacia la noción de continuidad referida anteriormente en relación a este concepto. Pero a una continuidad que se debe también a los dispositivos tecnológicos una vez generalizados en los espacios cotidianos, porque sería justo en ese momento cuando lo tecnológico comenzaría a intervenir de manera notable en el imaginario colectivo. Por tanto, y de manera general (porque, como se ha dicho, las obras recogidas en este apartado no tendrían nada que ver unas con las otras, salvo en algunos aspectos), podría decirse que éste es uno de los factores indiscutibles para poder hablar de *pangea*, según el ideario de Vicente Luis Mora. No obstante, esto no sería suficiente si se tiene en cuenta el otro ideario teórico que se recoge en *La luz nueva*, que sería el impuesto por la tradición académica más notable, porque de ahí se desprenden no pocas deudas teóricas innecesarias o, por ejemplo, la ansiedad por la sistematización terminológica y taxativa en torno a la obra de estos autores.

Se han visto los casos de *tardomodernidad*, *posmodernidad*, *nomodernidad* o *pangea*, pero también la exaltación anterior del posmodernismo, que es algo que, hablando de nuevas tecnologías (pero de nuevas tecnologías integradas, como espacios de subjetivación) dejaría de tener sentido. Dado que no es así como funcionan los dispositivos tecnológicos, ni como se gestionan los contenidos en ellos, no resulta del todo operativo abordar las obras de unos autores, que sí se han dado cuenta de ello, ignorando justamente ese aspecto.

No obstante, eso es algo que Mora resolvería en otro momento y en otra publicación⁵⁹, en concreto a propósito de *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad* (Universidad de Valladolid, 2009) de

⁵⁹ “Prospecciones sobre posmodernidad y poesía española”, en *Diario de Lecturas*, 30/01/2011, última consulta, 05/04/2011.

Alfredo Saldaña. Un texto en el que reconoce algunas de las malas prácticas llevadas a cabo por parte de la crítica en su tratamiento habitual de la posmodernidad y el posmodernismo como categorías añadidas por defecto a cualquier práctica contemporánea. Es la línea que también se encuentra expuesta en el libro de Saldaña, si bien lo que Mora trata de poner de manifiesto es un cambio de actitud en torno al reconocimiento de esa “tendencia” (las malas prácticas), que habría nublado la lectura desprejuiciada de determinadas obras, así como una revisión de las categorías habitualmente utilizadas, pero ahora bajo una necesidad imperiosa de actualización de sus respectivos contenidos.

Es crucial la cita que introduce de Agustín Fernández Mallo como implementación de este juicio:

La poesía que en este país se dio en llamar, y aún se da entre la crítica especializada y determinados antólogos, *poesía postmoderna*, poesía que surge en un momento muy determinado, a principios de la década de los 80 con la consolidación de la democracia, poco o nada tiene que ver con las acepciones sociológicas, filosóficas y estéticas comúnmente aceptadas por ese término; diríamos aún más: es absolutamente contraria a los presupuestos de éstas (Mora, 2011).

Esto es algo que también se podría plantear en el territorio de la creación narrativa, porque la crítica, en este sentido, operaría de igual modo en uno y otro ámbito; es decir, sometida al discurso de los medios (repetición que lleva a otra repetición), sin generar pensamiento al respecto, que sería lo verdaderamente interesante. Es decir, sin ser actividad singular y rigurosa. Como ha apuntado Jorge Luis Marzo a este

propósito, “la crítica española se ha encontrado lejos de poder desarrollar una tarea independiente y creadora de reflexión, legitimando constantemente las posiciones más formalistas de la producción cultural” (Marzo, 2006: 8). O lo que es igual, la conversión de la crítica en medio para la divulgación, apartada por tanto de su tarea la redefinición de términos, conceptos, lugares comunes, y espacios habituales de recepción.

Por otro lado, esto vendría a remarcar la importancia de una actitud como la de Vicente Luis Mora, que es también “titánica”, si se utilizan los términos que él mismo dedica a Saldaña, a la hora de reflexionar sobre una producción literaria en el justo momento de su emergencia. Por esa razón, y por la similitud de los intereses, algunas de las claves que se recogen en esta investigación bajo la noción de una “literatura de las nuevas tecnologías” son el resultado de haber asumido como válidos algunos de los presupuestos mencionados en sus trabajos (no sólo en este ensayo); sobre todo por aportar una serie de aspectos fundamentales para una lectura rigurosa de cualquier tipo de texto. También por ello, las lecturas que se refieran en adelante serán altamente significativas al tener como objeto un canon (porque en este apartado sí podría hablarse en estos términos) en torno a una serie de títulos que, además, correspondían a fases distintas de gestación o madurez de los programas de escritura de sus respectivos autores.

- **Las obras pangeicas**

Como no podría ser de otra forma dada la relación entre Mora y Javier Fernández, pero sobre todo por haber sido éste uno de los autores más excéntricos que han aparecido en los últimos años, la inauguración de este canon, como escritura *pangeica*, vendría de la mano de este autor

y editor con la publicación de *Cero absoluto* (Berenice, 2005), también en Berenice. En relación a esto, cabe decir que la publicación de esta obra no hubiera sido del todo factible, por lo menos en aquellos momentos, en otra editorial, si se considera el hecho de que su edición exigía unas condiciones muy concretas de diseño y maquetación, como se verá a continuación. Aunque eso era algo común a la obra de Javier Fernández, que no ha dejado de investigar sobre las posibilidades de expresión de (y en) un libro, también en cuanto al formato, es decir, considerando sus posibles límites físicos y materiales.



Referencia: Pp. 32-33 y 64-65 de la obra

Sería, por ejemplo, la razón que explicaría el tipo de construcción de *Casa abierta* (La Carbonería, 2001), en este caso publicado por Javier Fernández bajo el pseudónimo “el urso”. Una obra cuya naturaleza fluctuaría entre las nociones de libro y objeto artístico, pero en la que no desmerece la dimensión literaria del texto, aunque se explore sobre todo la textualidad y expresividad que puede conseguirse con un determinado formato como es el de una obra impresa. Vicente Luis Mora habla de plasticidad, de rareza, de cinestesia y de tacto en relación a esta obra; de la incorporación a la escritura de unas dimensiones poliéstéticas, de

manera que no sólo sea necesaria la lectura lineal (de hecho, sería una dimensión atacada en el texto, donde la mirada transita y recorre sus espacios), sino también el contacto –semantizado- del libro en cuanto tal.

Su diferente textura (hay desde cartón a papel cebolla) indica que cada cuento no sólo ha buscado su personal disposición gráfica, sino también el soporte físico más adecuado al contenido.

Mora, 2007: 166

Tanto esta obra como *Cero Absoluto* pueden verse como dos textos que, cada uno de un modo distinto, ofrecen retos diferentes para los lectores, pero quizá sobre todo para la crítica especializada, dado que obligan a revisar –e introducir- otro tipo de nociones alejadas de los mecanismos habituales (o al menos no tan comunes), como podría ser la inversión de la lectura pasiva *en activa* a través de distintas estrategias del diseño de los textos (Mora, 2007: 168 y 169).

Por estas razones, no podría discutirse ni la rareza estética de Javier Fernández en relación a su entorno (que se confirmaría más adelante con *La grieta*, publicado en Berenice, en 2007), como tampoco su compromiso (casi radical) con la creación literaria. De hecho, incluso la utilización de pseudónimo podría ser síntoma y manifestación de esto mismo, al tratarse de una escritura que asume una actitud muy determinada respecto a sí misma, al margen de cuestiones como la relevancia del nombre del autor y sus circunstancias periféricas (profesión, localidad, relaciones personales); dado que son factores que normalmente se tienen en cuenta, aunque sea algo que no siempre se reconoce ni por parte de la crítica ni por parte de los propios autores.

Por tanto, lo que se está planteando con este autor es la idea de la escritura como compromiso y actitud estética, la disolución *interdisciplinar*, así como un acercamiento de la escritura a su propio

tiempo. En consecuencia, esto lleva a pensar en una relación con lo tecnológico y lo científico desde un punto de vista sociológico, y no sólo temático o mediático, como se ha visto en otras publicaciones. No sería la primera vez que Javier Fernández se refiere a su relación con lo científico-tecnológico apuntando hacia una perspectiva natural y naturalizada de la misma, considerando que todo cuanto le rodea es ciencia y tecnología y, por tanto, dimensión inevitable de sus textos. Ése sería, por ejemplo, el caso de *Cero absoluto* y su implementación de un tipo concreto de escritura, como es el ciberpunk (bajo clave *ciencia ficción*), en el que aprovecha las posibilidades que le ofrecen los medios –de la naturaleza que sean- que el escritor tiene a su alcance.

Como apunta Vicente Luis Mora:

Los códigos narrativos de Fernández, sustentados en la fragmentación, la elipsis, la intertextualidad, el visualismo compositivo, el *collage* y el cuidadoso y variado tratamiento de los diálogos, nos hacen ver a Huxley como un curioso y lejanísimo antepasado (Mora, 2007: 162).

Porque además Javier Fernández plantea una obra formalmente exigente, cuya expresividad tiene mucho que ver con el diseño de la misma: desde los anuncios publicitarios a la propia tipografía de los textos y la misma disposición de los acontecimientos –instantes- expuestos. De forma que tanto *Cero absoluto* como *Casa abierta* no serían obras para ser únicamente leídas, sino también para ser transitadas visualmente; lo que en sí mismo ya supone un cambio cualitativo como forma de escritura de los mismos, sobre todo en relación con la normalidad que promociona habitualmente el mercado.

En este sentido, en pangea la imagen constituye uno de los puntos fundamentales de partida. Así lo pone de manifiesto Vicente Luis Mora en relación a *Cortes publicitarios* (Devenir, 2006) de Javier Moreno, donde se aborda la exposición visual –como giro epistemológico- de la sociedad contemporánea. Pues es a través de factores y aspectos como los hábitos de consumo, la publicidad, los medios de difusión de la información, la televisión, etc., como Javier Moreno retrata y revisa críticamente esa forma de representación de la realidad, apoyándose para ello en el tratamiento concreto de la imagen. Esto, por otro lado, no significaría que Javier Moreno aporte una valoración negativa ni de los medios técnicos y tecnológicos, como tampoco de las formas sociales propias de esta época, sino que realiza, bajo esa propuesta, un ajuste en torno a la forma de representación en imágenes, dado que configura una de las mejores formas de explicar los modos de vida contemporáneos.

Vicente Luis Mora habla sobre este libro a través de términos como *híbrido*, *multigenérico* e *interdisciplinar* a la hora de resaltar esa continuidad –pero como disolución- propiciada por los distintos materiales con los que trabaja Javier Moreno en este libro. Sin embargo, y aunque todo apunta hacia la novedad de esta obra, lo cierto es que Javier Moreno es uno de los autores que más rescates hace de la historia clásica, la mitología y la filosofía, aunando todo ello con los aspectos más actuales de este tiempo. Es decir, estableciendo correspondencias entre sus coordenadas estéticas, de manera que sea más pertinente hablar de *trans-* que de *inter-*disciplinariedad, por lo menos en su caso.

Tanto es así, que esta misma pulsión se realiza también en textos como *Acabado en diamante* (La Garúa, 2009), *Click* (Candaya, 2008) o *Alma* (Lengua de Trapo, 2011), con los que acabaría por consolidar su trayectoria literaria. Por tanto, y bajo la perspectiva de Vicente Luis

Mora, *Cortes publicitarios* sería uno de los libros pangeicos “en estado puro” (Mora, 2007: 169) y, en consecuencia, otra rareza que vendría a demostrar cómo lo tecnológico ha transformado los modos de percepción y de relación con el entorno⁶⁰, generando nuevas soluciones estéticas.

De hecho, una de las líneas más interesantes de este texto radica en el planteamiento que subyace en toda la propuesta, como es la necesidad de *pensar en imágenes*, de recuperar (y generar) siempre una imagen. Esta idea, además de apuntar el giro hacia lo visual al que se ha asistido en los últimos años, señala también la necesidad de representar en imágenes el pensamiento, equiparando por tanto un término con el otro. Así, y pasados algunos años, este planteamiento entroncaría con una serie de proyectos que aparecerían con el cierre de la primera década del siglo XXI, como son *Retorno a la imagen*⁶¹ (Archipiélagos, 2010) de José Luis Molinuevo o *Fabulosos monos marinos* (DVD, 2010) de Óscar Gual; en tanto discursos que solucionan, desde diferentes ámbitos, un sentimiento de época que se percibe igualmente en otras manifestaciones artísticas, como por ejemplo el bioarte, que también comparte muchas de estas coordenadas.

Por otro lado, bajo esta idea se confirmaría una forma concreta de experiencia *estética* de la sociedad de las nuevas tecnologías, que sería la que se explora en estos títulos de forma diferente, pero bajo una misma sensibilidad y disposición.

⁶⁰ Así lo menciona Vicente Luis Mora en el libro: “la realidad pangeica es improbable; los medios de comunicación nos presentan una *imagen* que de ninguna manera podemos calificar como cierta o falsa, por no tener los medios tecnológicos necesarios para verificarla. [...] Ni siquiera (y esto es lo que distinguiría pangea de la posmodernidad) es necesaria la *verosimilitud*, la apariencia de verdad, la presencia de datos *fiabiles*” (Mora, 2007: 175).

⁶¹ Descarga gratuita desde el blog del autor: <http://www.box.net/shared/c0m6yyo66o> (última consulta, 24/05/2011).

- **Las fisuras (también pangeicas)**

Ahora bien, uno de los puntos más polémicos de este ensayo, por la disonancia que plantea entre su discurso y el texto que se revisa, se encuentra en la lectura de *Nocilla Dream* (Candaya, 2006) de Agustín Fernández Mallo. Un texto que se presenta como ocurrencia literaria excepcional, sobre todo por haber constituido una excepción en varios niveles de escritura, pero también por la recepción que tanto la crítica como el mercado le han brindado, convirtiéndola en todo un fenómeno mediático (aunque hubiera para ello otros factores). El problema, por tanto, parece radicar en la necesidad de justificar el término pangea con esta obra, lo que lleva a aplicar una serie de argumentos y teorías –como la de *realidad aumentada* o la presencia de avatares identitarios- que poco o nada tendrían que ver con ese texto. De algún modo, es lo mismo que ocurre con el término “novela” aplicado en su sentido tradicional a esta obra: “Tenemos serias dudas para considerar *Nocilla Dream* una novela; pertenece más bien...” (Mora, 2007: 180). Lo cual podría deberse a una de-formación profesional (y académica) que emergería sobre todo ante lo desconocido, es decir, aquello que urge identificar con algo ya próximo y conocido, para poder abordarlo con mayor facilidad.

En este sentido, *Nocilla Dream* no sería un texto más innovador (pero tampoco menos) que otras obras mencionadas en este ensayo, por lo que no se entiende que sea justamente en ese momento cuando surja no sólo esa noción, sino el problema de adscripción del texto a ese parámetro. Pero, ¿por qué? En realidad, si esto era llamativo era por el propio contexto de la obra, aunque no sería el único momento de alerta que podría plantearse en el ensayo, dado que en lo sucesivo serían muy frecuentes nociones como las de “tiempo real”, “realidad virtual”,

“interacción hombre-máquina” o *ray tracing*, como forma de vanguardia teórica que finalmente no cumpliría su objetivo. Dicho de otra forma, estas ideas provendrían de una teoría (ésta sí, aumentada) en torno a las nuevas tecnologías y la cultura digital (Paul Virilio, Fernando Broncano) que apenas tendrían relación con las propuestas que compila Vicente Luis Mora en su texto. Y eso no deja de ser significativo.

Si se piensa, se trataría de obras que resultan próximas al paradigma tecnológico, pero que al mismo tiempo estarían alejadas de esa “cibercultura” teórica que por lo general se ocupa de ocurrencias literarias efectistas y espectaculares, más centradas en las herramientas que en la dimensión literaria de las propuestas. Por eso muchas de estas menciones serían cuestionables en relación a las obras que se presentan e incluyen en *La luz nueva* porque, aunque sería una posibilidad de lectura de las mismas, su viabilidad no deja de ser dudosa. ¿Qué importancia tiene el hipertexto, por ejemplo, en la obra de Agustín Fernández Mallo? ¿Y en la de Javier Moreno? ¿Son prácticas asimilables como “literatura digital”? No lo parece. De hecho, buena parte de las obras que se entienden como tal apenas sí explotan esa dimensión literaria, lo cual no deja de ser un aspecto a tener muy en cuenta. Por ejemplo, esto es algo que quedaría puesto de manifiesto en el canon de obras que ofrece un portal como *Hermeneia*, pero también si se consideran los intereses literarios (como objeto de revisión teórica) de los especialistas en estas prácticas, que rara vez mencionan estas otras propuestas (y viceversa).

Sin embargo, Vicente Luis Mora sí parece ser consciente del riesgo que supone mencionar una terminología de este tipo, tal y como recordaba en otro momento de su texto, al afirmar que “las grandes palabras son la médula de la disolución del sentido” (Mora, 2007: 115). A pesar de que no deje de participar de esa tendencia de innovación

terminológica que, por otro lado, ocasiona no pocas disonancias en relación a su discurso previo y el objeto de análisis que propone en este caso. De hecho, esto es algo que también sería extrapolable a la valoración positiva que hace del prólogo de Juan Bonilla a *Nocilla Dream* (el título era “Rizoma”), que no parece tan “ajustado y certero” como aquí se plantea. El motivo, como recurso más relevante, estaría en haber trasladado a la lectura de la obra una serie de tics teóricos en principio ajenos a la misma, como serían las menciones “zapping televisivo” (en tanto modelo de construcción y generación de sentido de la obra) o la propia idea de rizoma, en lugar de haberse adentrado en la propuesta de Fernández Mallo dejando a un lado ese tipo de prejuicios.

No obstante, parece que para Bonilla esos aspectos sirvieron para incidir en la dimensión tecnológica del texto, pero sin discriminar el modo de incorporación y tratamiento de ese aspecto; porque podría argumentarse que lo tecnológico está presente de forma constante en la obra, pero sin que sea visible formalmente en el texto. Es decir, a partir de la exposición de una actitud y una disposición muy concretas en relación a estos medios y su presencia en la esfera social, porque de ello dependería básicamente su relación con el entorno, sus objetos (el mundo como un “supermercado”) y sujetos. Se trataría, por tanto, de una conciencia clara de la incidencia tecnológica en estos momentos, pero bajo un tratamiento integrado y completamente asumido (es decir, estructural y subjetivo) de la misma, por lo que ya no sería tan fácilmente diferenciable en su escritura.

Tanto es así, que cabría mencionar una idea clave a este respecto, como es la de una identidad tecnológica, que no sólo se localiza en este autor, sino también en otros como Javier Fernández, Javier Moreno o

Germán Sierra, más otros muchos autores asociados a la vanguardia literaria de esta primera década del siglo XXI.

No obstante, esta crítica no supone una enmienda a la totalidad, dado que la lectura de Vicente Luis Mora también resulta muy acertada y mucho más ajustada en relación a otros aspectos, como sería el de la *docuficción*, la presencia de Thomas Bernhard en ese texto, o la técnica del apropiacionismo en sus textos, como finalmente confirmaría *Nocilla Lab* unos años después. Lo que ocurre, entonces, es que Vicente Luis Mora fluctúa en este momento concreto de la obra entre una postura y otra, lo cual no acaba de entenderse, si se piensa que además ya se conocían algunos textos teóricos de Fernández Mallo en relación a su poética. Dicho de otra forma, porque también habría que tener precaución con este tipo de producciones de los autores respecto a su obra, no parece del todo viable aplicar el concepto de “avatar” al tratamiento de los personajes de *Nocilla Dream*, incluso aunque fuera solamente como metáfora constructiva.

Por otro lado, una de las claves más próximas a la obra de Agustín Fernández Mallo, y que aparecería mencionada en *La luz nueva*, tendría que ver con la idea de Vannevar Bush que Vicente Luis Mora aporta en relación al modo de trabajo de Julián Jiménez Heffernan unas páginas después de las dedicadas a *Nocilla Dream*: “Vannevar Bush propuso en 1945 crear un sistema de *navegadores* o rastreadores humanos. Su objetivo era «establecer senderos practicables a través de una inmensa cantidad de documentos»” (Mora, 2007: 186). Una cita que, según puede verse, podría ponerse en relación con la idea de deriva que se ha mencionado anteriormente, pero también con el peso de la información sobre el conocimiento que resultaría del contacto asiduo con dispositivos tecnológicos (por la gestión de contenidos) y la “filosofía” -

como actitud- DIY: *do it yourself*. Una serie de modificaciones y planteamientos socioculturales que, por otro lado, guardan estrecha relación con la idea de una “literatura de las nuevas tecnologías” como categoría con la que poder operar críticamente.

Superado entonces este punto, Vicente Luis Mora continúa en *La luz nueva* revisando algunos de los nuevos espacios significativos, por su tratamiento, en relación a la nueva narrativa escrita en español y, principalmente, a través de lo tecnológico, que aparecería incorporado de muy distintas formas. Es el momento en el que Vicente Luis Mora plantea algunas de las claves de obligada consideración a la hora de llevar a cabo una aproximación coherente y rigurosa en torno a estas nuevas propuestas de escritura, porque en ellas radica una “denuncia” (desde la actitud más intelectual) de la labor general de la crítica española, tan reticente a los nuevos contenidos teóricos y prácticos, como a la revisión de los ya existentes.

Ésta sería una de las razones por las que esta obra, pese a su rápida obsolescencia -como es natural en un texto de estas características-, produjera un revés importante en la tendencia crítica y teórica del circuito literario. Aunque en realidad se tratara de la reformulación de algunas de las cuestiones abordadas en *Diario de lecturas*, a partir de lo cual no sólo iba a sistematizar su discurso, sino que su nombre iba a lograr consolidarse como referencia inevitable para cualquier trabajo interesado en estas prácticas. Por lo mismo, no puede decirse que Vicente Luis Mora se limitara a apostar en *La luz nueva* por un tipo concreto de escritura⁶², sino que obligaba al mismo tiempo a

⁶² De hecho, lo pangeico se planteaba también, pero de manera no explícita, como la obra literaria de unos científicos amenos; tal y como lo señalaba en relación a Javier Fernández, y como reflexión igualmente extrapolable a la mayoría de estos autores dado ese rasgo en común. Un aspecto significativo, si se piensa que podría pasar a

tomar cierta alternativa crítica frente a la que se generaba en el territorio nacional. Lo cual resultó fundamental para todo lo que ocurrió en adelante, tanto dentro como fuera de la escena literaria española, cuya mutación también parecía inminente.

[5] ¿En qué lugar queda ahora el posmodernismo? Las angustias posmodernas de Vicente Luis Mora

Como se ha visto, Vicente Luis Mora optaba por hablar de estos escritores como autores posmodernos, pero sin llegar a dejar claro si con ello se refería a un tipo concreto de escritura (posmodernista). Es decir, sin especificar si esa mención de *posmodernos* era estilística, sociocultural, o ambas a la vez. Podría decirse, incluso, que esa postura de ambigüedad se mantendría hasta el final del ensayo, quizá con la excepción del apartado dedicado a Pangea, justamente por la naturaleza de esa propuesta. No obstante, y a pesar de apelar a esa categoría, lo que denota su discurso es un malestar tanto intelectual como estético respecto a ese término, hasta el punto de titular “angustias posmodernas” un discurso en el que reflexiona sobre los paradigmas moderno y posmoderno, preguntándose si habría alguna alternativa; otro espacio en el que él mismo pudiera sentirse más cómodo como escritor y crítico literario.

No obstante, no sería un sentimiento exclusivo de este autor, dado que sería a partir de 2009 cuando este aspecto, ya generalizado, comenzara a rebajarse y relativizarse por parte de otros escritores, muchos de los incluidos en esta investigación, que ya no se verían tan

plantearse como el último de los rasgos pangeicos a propósito de la coherencia y naturalidad con la que estos autores tratan e incorporan lo tecnológico y científico en sus textos. Esto es, como una de las características clave de la actitud de estos autores respecto a su tiempo y su entorno.

forzados (o autoforzados) a expresarse en esos términos, si no era necesario. Se ha dicho, también, que de forma general Vicente Luis Mora situaba su discurso bajo la influencia de Fredric Jameson, concordando de ese modo con su determinismo posmoderno (“no se puede ser actual (esto es, contemporáneo) y no ser posmoderno”), pero dando paso también a su criterio como crítico y escritor, “aunque sí se puede, esto lo tengo claro, no ser *posmodernista* escribiendo, que es otra cosa” (Mora, 2007: 192).

Una tesitura, como punto de inflexión, que daría lugar a otra ambivalencia, ahora de mayor alcance, dado que tendría que ver no con su discurso en *La luz nueva*, sino con su trayectoria como ensayista, dado que la mención llevaría hacia otra de sus publicaciones, *Pasadizos* (Páginas de Espuma, 2008), como ensayo que respondería a su “yo moderno”, según apunta él mismo.

¿Qué te queda? ¿cuál es tu objetivo, escribir como Baudelaire?, ¿te reconoces en *Spleen de París*, en *Las flores del mal*? [...] ¿sientes como tuyos los versos de Machado, incluso los versos de Eliot, de Pound, firmarías un poema de Wallace Stevens?». Y entonces me miro reflejado en la pantalla del ordenador, y me digo que no, que eso *tampoco* me interesa. Que acaso no me interesa ni una cosa ni la otra, que mi búsqueda está en el más allá, en la superación (Mora, 2007: 193).

Regresando de ese modo a la posmodernidad, pero entendiendo el presente (ese 2007) como fin de la misma, es decir, situándose ya a las puertas de Pangea. Esta deriva, por otro lado expuesta a partir de un solo autor, daría perfecta cuenta del giro epistemológico que han

experimentado también otros autores, cuyo sentimiento de incomodidad en relación al aparato teórico que les rodeaba era cada vez más evidente. El problema, por tanto, no estaba ya en si el posmodernismo era o no una categoría operativa, sino en saber hacia qué otro espacio dirigirse; una salida a la que muchos autores han llegado a través de sus propias obras, ya no tan preocupados en la justificación teórica de las mismas como en la construcción coherente e innovadora de sus textos, que son los que finalmente aportarían sus claves de lectura.

Así es como se explicaría la fractura estética entre estos escritores en relación a la producción general de literatura en España, donde la mayoría de las obras ha seguido la estela del posmodernismo europeo, que durante años ha sido el parámetro habitual de construcción de buena parte de las ficciones que aparecían en el mercado. Esto ha ocurrido desde finales del siglo XX y hasta buena parte del XXI -por lo menos hasta el año 2003-, de manera que podría decirse que ha sido ese posmodernismo el que ha brindado más beneficios estilísticos y de mercado a la mayoría de los escritores españoles, sobre todo en el ámbito de la narrativa.

Como señalaba Terry Eagleton en “Awakening from modernity”:

El típico artefacto posmodernista es leve, auto-irónico y hasta esquizoide; y reacciona a la autonomía austera del alto modernismo adoptando de manera imprudente el lenguaje del comercio y de la mercancía. Su posición con respecto a la tradición cultural es la de un pastiche irreverente, y su artificial superficialidad socava toda solemnidad metafísica, en ocasiones mediante una estética brutal de suciedad y shock (Harvey, 1998: 23).

Estas ideas de levedad y superficialidad en torno al posmodernismo, realizadas desde un punto de vista estético, permiten alcanzar una idea –aunque general- de este parámetro de construcción tan cuestionado hoy en día, pese a su remanente como estilo “actualizado”. Se sabe, por otro lado, que la heterogeneidad y la mixtura de referentes, como la fragmentación o el caos en tanto rasgos asociados al mismo, son parte fundamental de las propuestas posmodernas, aunque actualmente tampoco la valoración de estos aspectos sea tan positiva. De hecho, lo que en un momento se percibió como estilo dinámico y avanzado (por la novedad), parece haber pasado a ser recibido como todo lo contrario. Un aspecto a tener en cuenta, en especial si se considera que surge de un cambio de sensibilidad por parte de los lectores, así como de otro tipo de hábitos de lectura. La decadencia del posmodernismo, en definitiva, que se hacía más severa con la irrupción de otras vertientes estéticas, en este caso principalmente derivadas de la posmodernidad norteamericana y los dispositivos tecnológicos.

Ése sería el otro punto de inflexión a tener en cuenta en relación a estos autores, dado que incorporaban a su escritura referentes de formulación posmoderna, cuya naturaleza fue recibida por el mercado editorial español como vanguardia, haciendo que el posmodernismo mantuviera su vigencia sin apenas ser cuestionada. Otro error de apreciación que derivaría de no tomar distancia de los discursos metaliterarios de los autores, así como tampoco respecto al uso y tratamiento (además de la contextualización) de ciertos referentes relativos a lo posmoderno en su obras o poéticas. De este modo podía hablarse de dos posmodernismos en convivencia (si no más) en las letras españolas; por un lado aquel posmodernismo de raíz europea, que fue rentable y que aún lo es, más un posmodernismo “apropiado”,

norteamericano, que surgió como reducto estético, pero que pasó a convertirse en norma muy rápidamente⁶³. El problema, entonces, estaría en no haber valorado si esas fuentes daban lugar también a textos de esas características o si, por el contrario, podría hablarse de otro tipo de encrucijada estética.

Como se sabe, “el posmodernismo introdujo la sospecha, la curiosidad y el contraste de perspectivas” (Rodríguez-Gaona, 2007), y eso fue un cambio saludable en su momento, pero en la actualidad las condiciones de escritura parecen haberse vuelto más complejas por influencia directa de las formas de vida contemporáneas. Y no parece que sea del todo lícito, ni apropiado, seguir refiriéndose a todo tipo de novedad bajo ese término, sobre todo si se tiene en cuenta que en cuanto tal éste habría sido utilizado en los últimos años a propósito de los trabajos de Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes o Enrique Vila-Matas. En torno a la obra de escritores como Ray Loriga, Kiko Amat, Belén Gopegui o Lorenzo Silva; y apareciendo y desapareciendo en torno a las poéticas de autores como Agustín Fernández Mallo, Javier Fernández, Eloy Fernández Porta, Manuel Vilas o Vicente Luis Mora.

¿No ha sido demasiada flexibilidad (estética y cronológica) para un término tan mal conceptualizado? ¿No sería ya un vacío conceptual en lugar de una categoría aún operativa? En realidad la evidencia de este tipo de carencias no se ha hecho evidente hasta hace apenas unos años, sobre todo porque este término, como muchos otros, habría sido utilizado de forma irresponsable (quizá por su propia imprecisión) por parte de la

⁶³ Puede decirse, incluso, que el posmodernismo (con independencia de su ascendencia cultural) se ha convertido en un espacio clásico como muchos otros, dando lugar a un estilo que sólo parece poder funcionar si se reinventan sus parámetros; es decir, si se convierte (o muta) en otra cosa.

crítica, que habría tildado como tal a la mayoría de las propuestas surgidas en los últimos veinte años.

Por eso es tan relevante un discurso como el que aporta Vicente Luis Mora en este ensayo, incluso cuando su propia formulación participa de un vicio teórico como éste. Pues lo cierto es que permite vislumbrar el inicio de una puesta en cuestión de los paradigmas críticos y teóricos habituales relacionados con la creación literaria. Así, podría decirse que fue a partir de la irrupción de estos autores en la escena literaria española cuando la situación de apatía teórica se volvió del todo insostenible. Primero, porque ellos mismos acometerían esa tarea pendiente y, segundo, porque ya estaban en funcionamiento espacios como *Diario de lecturas* que propiciaban un debate abierto en torno a todas estas cuestiones, que es lo que pondría de manifiesto esta obra.

3.3. Mutantes. Narrativa española de última generación **Noviembre de 2007**

Mientras con las dos obras anteriores ha podido conocerse un esfuerzo por teorizar algunas de las coordenadas literarias de última generación (y en el caso de Vicente Luis Mora de forma explícita en relación a los autores que aparecerán recogidos en esta obra), la antología *Mutantes* tendría como objetivo justificar ese trabajo crítico a través de la mostración de una serie de obras y extractos textuales de los autores que en ese momento constataban un sentimiento de cambio en curso. Como podía verse en la contracubierta de la obra, la gestión de esta antología no ignoraba la repercusión mediática del fenómeno generacional impulsado por Nuria Azancot desde *El Cultural*, tal y como ponía de manifiesto el extracto que se incorporaba de ese artículo, del que se rescataba justamente el anuncio de novedad: “desde hace unos meses, un rumor

recorre el mundillo literario español: existe una nueva generación de autores [...]”; por otro lado en estrecha sintonía con la nota editorial siguiente, que no dudaba en incidir en las ideas de *relevo*, *renovación*, *heterogeneidad* y *cambio* en relación a las propuestas literarias de estos autores. Sin embargo, la antología en cuanto tal no respondía a la idea común de un volumen de esas características, dado que no iban a encontrarse textos editados ni comentarios a las obras, como tampoco referencia alguna a las características estéticas y formales de los textos; ni tan siquiera una explicación del criterio de selección de los mismos, etc.

Se trataba, por tanto, de un reclamo editorial en sentido estricto, no tanto para aquellos que pudieran conocer a estos autores como para aquellos que comenzaban a estar interesados en ellos. Dicho de otro modo, esta antología venía a confirmar, porque materializaba, ese rumor del que hablaba Azancot en su artículo a partir de una serie de extractos textuales que daban cuenta de un tipo de creación literaria paralela a la oficialidad propia del sistema. Así, más que una antología al uso, *Mutantes* se resolvía como un proyecto de compilación en bruto, como si se tratara de un álbum -de degustación- sobre las nuevas condiciones de escritura que empezaban a constarse con el cambio de siglo en España. Si bien, no era la primera vez que se hablaba de estos escritores como grupo, aunque sí parecía ser el momento propicio para unificar coordenadas⁶⁴ y resituar trayectorias, al menos en esos términos. Quizá

⁶⁴ En *Diario de lecturas*, Vicente Luis Mora invitó a Antonio Gil a presentar un artículo sobre esta publicación. En un comentario a esa entrada, Jorge Carrión apuntaba algo evidente, pero que sin embargo solía ser pasando por alto a la hora de valorar este proyecto: “creo que es justo decir que esta antología hace años que se estaba gestando. De modo que ha acabado coincidiendo con un cierto estado de la cuestión de la “narrativa española”; pero era muy probable que esa coincidencia nunca se hubiera dado” [febrero 07, 2008 20:48:00 AM] en *Diario de lecturas*, 05/02/2008 (última consulta, 07/05/2011). Una afirmación pertinente y necesaria, ya que no podía pensarse

por eso, el texto aparece introducido únicamente por dos notas, que vendrían a funcionar como prólogos, firmadas respectivamente por los dos coordinadores del volumen, Juan Francisco Ferré y Julio Ortega, en tanto responsables de la selección y organización de los textos. Sin embargo, y pese a lo que cabría esperar, ninguno de estos textos aborda de forma abierta la diversidad a la que apuntan, sino que se añaden como “satélites” discursivos para el proyecto, sin dejar muy claro a qué se refieren con algunos de los términos que resaltan.

Por ejemplo, si se tiene en cuenta el artículo de Ferré, en el título mismo del artículo ya se hace referencia a uno de los tics teóricos más problemáticos en estos momentos, como es el de “literatura del post”, aunque más adelante añade las siguientes combinaciones: *post-literatura*, *literatura del post* y *del post-it*, aquí como formas de caracterización de la escritura mutante, pero sin definición alguna de las mismas. Por otro lado, el problema con este texto también radica en que no se trataría de un discurso propiamente técnico, es decir, con exigencias críticas, sino literario, por lo que resulta complejo determinar hasta qué punto esas ideas han de recibirse como un intento por clarificar ese tipo de prácticas y no como una formulación irónica de las mismas, que sería otra posibilidad.

Si quiere preservar su sentido de lo que ha sido la narrativa española en los últimos veinte años, no se acerque a este libro, ni se le ocurra leer la contraportada, redactada en la prosopopeya publicitaria con que suelen venderse los libros

en que se tratara de una casualidad, sobre todo considerando la situación del mercado y la labor de la editorial Berenice, así como las relaciones entre todos los autores involucrados en el proyecto, donde no habría nada espontáneo ni azaroso. Por otro lado, esto explicaría el tipo de prólogos que se añadieron a la antología, que ejercían su función introductoria, pero no aportaban una revisión crítica del proyecto y las respectivas propuestas.

últimamente. [...] Hay libros que uno necesita leer pero no tiene que pagar además un precio por ello. Un precio económico, quiero decir. Otra cosa es el precio moral o estético que usted esté dispuesto a desembolsar por su vida, por cambiar de vida o, simplemente, por mejorarla. Por mantenerse vivo, en suma, y no adormilado en este duermevela anodino en que la cultura contemporánea y los productos de ocasión lo mantienen (Ferré, 2007: 8).

Puede decirse, entonces, que sería esa misma prosopopeya publicitaria la que parece impregnar todo su texto al presentar a estos escritores como la nueva promesa de las letras españolas, es decir, como “lo más nuevo, lo más innovador que se está escribiendo en este momento en España” (Ferré, 2007: 10). Porque bien pensado, esto podría llegar a considerarse “publicidad engañosa” si se pone en relación dicha idea con buena parte del corpus compilado, a pesar de que puedan sustraerse algunas coordenadas comunes en casi todos los autores recogidos en el libro: desde un estilo más o menos internacional a un alejamiento de la tradición específicamente española, la atracción por lo tecnológico y científico, la contaminación de medios, formas, referentes y culturas, el compromiso con la actualidad o el trabajo desde la información.

Ahora bien, también habría excesos en cuanto a los argumentos que se expresan en este texto, aunque pudieran parecer justificados por la naturaleza del proyecto, ¿es lícito denostar la obra de otros autores por no ajustarse a estos parámetros e inquietudes, cuando su obra es igualmente exigente en términos estéticos? ¿Hacen falta afirmaciones como la siguiente para resaltar un “estilo internacional”? Desde luego no lo parece.

Si no fuera por el idioma utilizado en ellos, muchos de estos textos podrían homologarse con otros publicados en otras tradiciones, en otras lenguas, en otras culturas. Es más, muchos de sus autores preferirían haber nacido dentro de esas otras tradiciones, lenguas, o culturas (Ferré, 2007: 10-11).

No así, en palabras de Juan Francisco Ferré, la mutación se llevaría a cabo por una formación concreta de escritores caracterizados por una impresión estética *nueva, innovadora y avanzada*; sobre todo por explorar unas formas de escritura novedosas (lo que él llama *post-literatura*), y por situarse más próximos a su presente, es decir, por tratar de ser contemporáneos de su tiempo. Según lo apuntaba el autor, sería esta sincronía la que llevaría a los autores a reaccionar contra “la regresión formal y temática de la literatura narrativa” española y, por tanto, contra el reseñismo habitual de las secciones de cultura. Dicho de otra forma, frente a la escritura de la memoria histórica, la alternativa de la literatura *mutante*.

Si usted ha comprendido en algún momento que la narrativa española pervive enclaustrada en un bucle o en un círculo vicioso, que explota con preferencia episodios traumáticos de la historia como la Guerra Civil o el franquismo [...] entenderá perfectamente que los autores antologados aquí se definen en contra o al margen de dicho encierro especular, ideológicamente viciado.

Ferré, 2007: 15

Por otro lado, y con cierta proximidad al tipo de textos que conformarían la antología, el prólogo de Julio Ortega parece centrarse

más en la evolución del cuento como género narrativo que, de nuevo, en las poéticas de estos autores; aunque reconozca en esta forma narrativa la mutación como uno de sus rasgos más atractivos. Es difícil apuntar los motivos, pero este texto no parece encajar adecuadamente en los parámetros de la antología, ni temática ni argumentalmente, aunque algunos de los textos seleccionados sean cuentos o relatos breves (muchos de ellos inéditos, éste sería un dato importante), o capítulos de obras más amplias.

Sin embargo, sí podrían extenderse algunos juicios que Ortega realiza en cuanto al cuento como género literario, como sería su apunte sobre la consideración generalizada de ciertos rasgos asociados a una escritura mutante como formas propias de un periodo de juventud creativa, tal y como ocurrió con algunos textos críticos que surgieron en relación a alguno de los autores aquí antologados; como si la “hipertextualidad, el juego verbal, las irrupciones de la cultura popular” fueras aspectos exclusivos de una escritura en ciernes. Frente a esto, Julio Ortega menciona cómo una poética de lo nuevo sería, en todo caso, “una teoría del desbasamiento que gesta un texto, una obra, un acto de intervención cultural, rehaciendo las reglas de valor normativo” (Ortega, 2007:27); solucionando de este modo ese problema. Como puede verse en este otro extracto, también aquí van a encontrarse premisas de renovación y de relevo asociadas a buena parte de estos escritores bajo la idea de una “nueva generación” que apostaría igualmente por lo nuevo, la novedad y la posibilidad de cambio.

Se trata [...] de no sucumbir al contra-sistema, y de rearticular redes de conversación donde la narrativa sea una forma de practicar el relevo imaginativo, el turno de

desborde, los cruces textuales y artísticos, los cortes plurilingües y populares [...] Este movimiento hacia una extra-sistematicidad, ni dentro ni fuera, libre del trauma de la unidad autorizada, del canon castizo (Ortega, 2007: 32).

Así, a pesar de los dos textos introductorios seguirían quedando preguntas sin responder, por mucho que no pueda negarse la importancia, o relevancia, de este texto al conformar la presentación “oficial” (porque era una forma de legitimación de estas poéticas) de un canon mutante que, además, constituía una plataforma de visibilidad inestimable. De hecho, esto sería relevante incluso más allá de la polémica de la adscripción generacional de unos escritores bajo uno u otro nombre, como se ha confirmado tiempo después con la deriva literaria de muchos de ellos. Al igual que habría autores hoy consagrados mediática y críticamente por el sistema literario nacional, también habría otros autores antologados en este volumen que no habrían vuelto a aparecer en medios de prensa; al menos no de forma tan masiva. Cabe pensar, entonces, que la propuesta que se realizaba en esta obra era no sólo irregular, sino que estaba descompensada posiblemente por la conjunción de distintos motivos de selección (y aquí habría que pensar en compromisos y relaciones personales, profesionales etc.; que tampoco sería nada nuevo, por otro lado) de estos autores y sus obras.

En cualquier caso, la operación editorial (en términos comerciales) era evidente, dada la curiosidad que habían despertado estos autores como consecuencia del fenómeno generacional, especialmente por la repercusión mediática del mismo, a lo que también habría que sumar el reclamo habitual de novedades por parte del mercado (con independencia de que las ocurrencias sean o no novedades en cuanto tal); y un sentimiento social cada vez más marcado en esta dirección. Como se

ha dicho en otro momento, la sociedad estaba mutando tecnológicamente y, por tanto, también sus modos de percepción y producción de los discursos. Sin embargo, esto no es aún una generalización, al menos no en ciertos espacios de la cultura, a pesar de que sí se percibe un sentimiento claro de distancia respecto a épocas previas, como serían los noventa, por ejemplo.

La novedad de lo nuevo, que permite barruntar que la tendencia fragüe en este caso, es la densidad con la que se está reclamando campo por parte de los creadores, y la buena acogida que, en apariencia, le está deparando el mercado, y, tímidamente, la crítica: primero, como es obvio, la de carácter periodístico e informativo y, después la de carácter académico (Gil, *Diario de Lecturas*, 05/02/2008, última consulta, 23/07/2011).

No obstante, no todo tiene que ver con la crítica a este respecto, sino también con la búsqueda (y creación) de lectores adecuados. Así lo apuntaba Julio Ortega en su texto, y así lo señalaba Antonio Gil en su artículo sobre esta antología. “Un *lector venidero* que cierre el circuito y le brinde la oportunidad del arraigo, la pervivencia, y por qué no, también algo de los beneficios y la tranquilidad de la consagración” (Gil, 2008). A pesar de que parte de estos autores ya tuviera su círculo de lectores hasta cierto punto asegurado. Así, y aunque tanto Julio Ortega como Antonio Gil estaban hablando de lectores, en realidad se referían a otro tipo de lector, es decir, a los cambios de ciertos hábitos de lectura “anquilosados”. Cabe decir, entonces, que para aquellos lectores y críticos asiduos del blog de Vicente Luis Mora, o de revistas como *Lateral* o *Quimera*, esta antología no suponía una verdadera aportación,

porque incluso podía generar discrepancias importantes en relación a los criterios utilizados (muy difusos, en realidad). Es decir, que se trataría de un proyecto en principio dirigido hacia otro tipo de lectores y de prensa, volcado hacia el centro del sistema, y con intención de permanecer.

En relación con el discurso general, a propósito del posible programa de Berenice, sería con esta obra con la que se perfilaría no sólo dicha acción, sino también la forma de lectura de los autores incluido en esa antología, tal y como se pondría de manifiesto a partir de las publicaciones *Afterpop* y *La luz nueva*, previas a esta otra. Se trataba, por tanto, de un síntoma más de ese proceso de cambio que estaba afectando al sistema literario nacional no sólo en su dimensión poética (en términos creativos), sino también en cuanto a su configuración teórica y crítica. Tanto sería así, que los dos ensayos mencionados (más *Diario de lecturas*, que era el sustrato de *La luz nueva*) serían el punto de partida para la legitimización progresiva de estas obras, este tipo de prácticas y, sobre todo, un tipo de actitud concreta respecto a la creación literaria y su sistema de mercado.

Por todo ello, quizá haya sido el término “mutante” el que parece haber gozado de mejor recepción por parte de la crítica y los lectores, a pesar de que la nominación “generación nocilla” aún perdura en los imaginarios. Dicho de otra forma, y para evitar la polémica con Agustín Fernández Mallo por su *Proyecto Nocilla*, mutantes ha sido el término utilizado en adelante, no sólo en esta antología, sino también en *La luz nueva*, como pudo verse en su momento; pero también por una serie de congresos a propósito de las condiciones de escritura de la nueva narrativa española⁶⁵ en consideración de las propuestas de estos autores.

⁶⁵ En Málaga, en 2008, el encuentro *Mutaciones. Tendencias y efectivos de la narrativa contemporánea*, coordinado por Juan Francisco Ferré. En Madrid, 2009, *Ctrl + Alt + Del. Reiniciando al monstruo*, coordinado por Javier Moreno. O el “Coloquio

Internacional *Nueva narrativa española*” celebrado en Lausane, coordinado por Marco Kunz en 2011. Un encuentro cuyo título no hacía mención directa a esa idea de mutación o construcción monstruosa de los textos, pero cuyo programa se desarrollaba en esa dirección.

CAPÍTULO 4

El mercado y la crítica literaria

Si en relación con lo anterior se tiene en cuenta la economía de la cultura literaria española, la primera conclusión a la que podría llegarse es que la industria editorial ha apostado sobre todo por las fórmulas consumibles, seguras y rentables, tal y como mostrarían los catálogos editoriales. Programas de edición por lo general repletos de autores de prestigio, traducciones de clásicos y *best-sellers* internacionales. A lo que cabría añadir no sólo esa evidencia de escaso riesgo editorial, sino también el poco espacio, como promoción, que han dedicado a otro tipo de obras, más próximas a lo que podría entenderse por una edición de calidad; es decir, aquella que lleva a través de la innovación estética la promoción de la cultura. Si esto se pusiera en relación con el contexto descrito hasta ahora, podría decirse que al menos hasta los años noventa el mercado literario español se habría mantenido en una tesitura muy poco solvente en estos términos, ya sea en relación a la innovación literaria o la propiamente editorial. Prueba de ello sería la actitud manifiesta de rechazo a los cambios tecnológicos acontecidos con el cambio de siglo, que habrían propiciado cambios cruciales en no pocas dimensiones relacionadas con el sector.

Según señala José V. Saval, “en la actualidad prima más el peso económico que la creación de un catálogo prestigioso, y la mayoría de las editoriales se encuentra agrupadas bajo el paraguas de las multinacionales” (Saval, 2011: 200). Aunque lo interesante ahora sea valorar el alcance opuesto de esta información, dado que en España siempre ha habido subterfugios editoriales que, en estos momentos, ya han comenzado a implementar su operación de marketing editorial.

Un ejemplo paradigmático se encontraría en Periférica, que además de gestionar la publicidad de su programa editorial a través de la red, organiza conciertos en pequeñas librerías y acude a festivales musicales donde cada vez es más común la presencia de escritores, editoriales, pensadores, etc., en las actividades programadas en horario de mañana, al margen de los conciertos. Otros ejemplos también significativos vendrían protagonizados por espacios como DVD, Alpha Decay, Candaya, Caballo de Troya, Los libros del lince o Eclipsados, en tanto editoriales que poco a poco van cobrando una visibilidad y una credibilidad no poco merecida, aunque sea tardía en la mayoría de los casos y por la voluntad y constancia de esos editores⁶⁶.

Quiere esto decir, al menos en cuanto a la cita de Saval, que se acierta al plantear la tesitura de una situación común para buena parte de la industria editorial española, a pesar de que también hubiera que atender a la labor de esas editoriales de menor envergadura que son las que en realidad están “ampliando” el gusto del mercado, y con ello su ámbito de atención y, además, su éxito económico. Como prueba de esto mismo bastaría mencionar la migración editorial⁶⁷ que han protagonizado

⁶⁶ Como apunte, en el año 2002 aparecía en *El cultural* un artículo titulado “Fuera del sistema”, en el que se valoraba la situación de la edición en España, sobre todo por parte de pequeñas editoriales como podría DVD, de la que se decía lo siguiente: “**Sergio Gaspar**, editor de DVD [...] ha conseguido hacerse con un hueco en el campo de la poesía. Desde hace tiempo intenta hacer lo mismo en el de la narrativa, pero “para encontrar un lugar entre las editoriales de narrativa se necesita un esfuerzo de promoción económica que no está al alcance de las pequeñas editoriales. Hay que organizar presentaciones, cocktails con la prensa, pagar publicidad...”. “Conquistar un espacio en las librerías es relativamente fácil con una colección de poesía. Con la narrativa, en cambio, el peso de las grandes editoriales, de los distribuidores, de los grandes nombres es aplastante”. A pesar de todo ello, DVD insiste. “Mientras no haya dos, tres, cuatro pequeñas editoriales que triunfen no se normalizará la situación cultural española” (López-Vega, 2002).

⁶⁷ Por lo general son editoriales que se debaten entre la firma independiente y la supervivencia empresarial, pero a pesar de lo cual no han dejado de apostar por una edición de calidad y la selección de un corpus también significativo; y sean o no autores

autores como Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Manuel Vilas o Juan Francisco Ferré de plataformas como DVD, Candaya o Berenice a grupos editoriales como Anagrama, Alfaguara o Seix-Barral. Dicho de otra forma, el mercado continuaría fagocitando aquello que puede generar márgenes de ganancia, pero sin invertir un mínimo esfuerzo para ello. Así, la táctica general que se ha puesto en evidencia en los últimos años ha sido la de atraer a sus catálogos a los autores que más han despuntado en las editoriales menores; absorbiendo, por tanto, sus poéticas en una época de madurez de las mismas, y sin apenas asumir riesgo, primero porque trabajarían con un criterio ajeno y, segundo, porque el éxito de esos autores estaba ya garantizado, de forma que sólo podía ir en aumento.

Ésa es la razón, y no otra, por la que cuesta creer que a pesar de este giro en el mercado, que constituye una vuelta del *mainstream* hacia lo independiente, ni la crítica institucional ni el mercado hayan tratado de solucionar ese desfase, manteniendo una política regresiva y (sólo) relativamente receptiva a las creaciones con cierta actitud innovadora. Un aspecto que sería claramente visible en el sector editorial, donde la mayoría de los títulos publicados responden a formas discursivas previamente agotadas; pero también en cuanto a la actividad crítica generalista, sea académica o institucional, que sigue proyectando un discurso paternalista y conservador en torno a muchos de los proyectos aparecidos en los últimos años. Como ejemplo, Peio H. Riaño mencionaba el caso de una crítica que había aparecido sobre su obra, *Todo lleva carne*, y cuyos términos en relación a la “novedad” de su texto lograron sobresaltar al autor.

de reciente aparición, porque ese criterio también estaría presente en las traducciones que editan de otras lenguas, reediciones de clásicos, etc.

Es curioso que estas cosas todavía llamen la atención. En el colmo del esperpento, me han llegado a clasificar en un artículo como “un experto en estilos tecnológicos” (¿?!).. porque utilicé la terminación “jpg”, de los archivos fotográficos digitales, para hablar de fogonazos que se presentan y no se van. [...] Considero que un “jpg” es algo del pasado, si acaso, algo que no me puede sorprender, como sí lo hacen los nuevos inventos tecnológicos que leeré mañana en el periódico. Tal y como dije en ese artículo que se me veía como un tipo audaz con las *nanocosas*, un “jpg” es tan común como un paisaje. No son más que ayudas para seguir comunicándonos con los canales que conocemos hoy. ¿Sería menos llamativo incluir pergaminos lacrados o palomas mensajeras? (Riaño a través de Macías, 2008).

Frente a lo que pudiera pensarse, esta entrevista tuvo lugar en la sección de *Firmas invitadas* de DVD, porque Sergio Gaspar, editor de esa firma, también se preocuparía por difundir críticas, entrevistas y artículos de relevancia, tengan o no relación con su propio catálogo. Por lo tanto, lo que puede concretarse es que la falta de atención y compromiso por parte tanto de la crítica como de buena parte del sector editorial hacia prácticas, en algún sentido, renovadoras radica en un problema de confianza frente a todo aquello que exceda los parámetros de la costumbre. Así, por lo general se rechazan todas aquellas propuestas que divergen de algún modo de la tendencia marcada por el mercado, hablando en términos tanto estilísticos como estéticos. De hecho, esto también sería extrapolable a los modelos tradicionales de edición y las nuevas posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, en torno a lo cual hay todo un debate en desarrollo.

Como ejemplo de esto mismo podrían verse dos extremos relacionados con esta cuestión: las publicaciones de tono optimista de Amazon⁶⁸ en relación al éxito de ventas de e-books y los cambios en los hábitos de lectura derivados de la incidencia de las nuevas tecnologías, frente a las opiniones regresivas, o casi apocalípticas, sobre la presencia de la tecnología en los contextos de creación y edición de textos, como reproducen no pocos artículos en la prensa y textos de carácter académico de reciente aparición:

El temor está presente. O, cuando menos, si no del todo presente, sí acechando o latiendo con fuerza. No hay duda alguna: los cambios se producen. En todos los órdenes. Y, además, lo hacen a velocidad. Por ello, puede parecer de lo más normal que muy pronto pudiera acontecer el gran y más temido cambio. Es decir, que todo aquello que hasta nuestros días ha funcionado como piedra angular o que ha sido esencial para la cultura, la memoria o el espíritu humanos deje de actuar como tal (Acín, 2011: 36).

⁶⁸ En este artículo [<http://www.katu.com/news/tech/98867509.html>] puede verse un ejemplo del éxito editorial de Amazon, tal y como pone de relevancia el siguiente extracto: “Amazon told ABC News it sold 143 electronic books for every 100 hard cover books over the last three months and the tide continues to turn in favor of ebooks” (Roberson, 2010). Muy en la línea del discurso que se establece en este otro artículo, donde se revisa el éxito de aceptación de los libros electrónicos en los últimos años, así como las prestaciones de los distintos dispositivos y los cambios que esto supone para los hábitos de lectura: “En 2010 se cambian los criterios estadísticos introduciendo un epígrafe sobre lectura en soporte digital, pero el cambio de sistema conlleva modificaciones significativas en los resultados que, aunque impiden su comparación con las series anteriores, permiten contemplar un panorama en transformación permanente. Además, se precisa qué se entiende por lector en soporte digital, un nuevo concepto que se introduce en el estudio. Según éste es aquel lector que lee con una frecuencia al menos trimestral en un ordenador, un teléfono móvil, una agenda electrónica o un e-reader” (Cordón-García, 2010). Puede consultarse a través de este enlace: <http://www.thinkepi.net/el-final-del-libro-y-el-principio-de-la-lectura-los-libros-electronicos-y-el-fenomeno-ipad> (última consulta, 22/06/2011).

La pregunta entonces es qué sentido tiene seguir apelando a este tipo de cambios (y sus “temidas” consecuencias) cuando la tradición no ha hecho más que evidenciar lo infructuoso de pensamientos de ese tipo. ¿Acaso han muerto el autor, la literatura, la poesía, la novela, o van a desaparecer el libro y el editor? No parece que pueda ocurrir tal cosa, como tampoco ha ocurrido antes con esa lista de muertes en sucesión. De hecho, podría decirse incluso que el efecto ha sido el contrario, de manera que este tipo de reacciones son cada vez más extrañas (por ajenas) y, sobre todo lastres innecesarios para el sistema literario –si se piensa en el ejercicio de la crítica, de la lectura o de la edición-.

Cabe señalar, por tanto, cómo la implosión tecnológica ha hecho posibles algunos cambios significativos a este respecto, no sólo a propósito de las posibilidades editoriales (la obra *Un hombre cae de un edificio*) o estéticas (*El hacedor (de Borges)*, *Remake*) y de creación, sino también en cuanto al aparato teórico y crítico que se despliega ahora en torno a ello, dado que ha posibilitado una mutación, un cambio estructural, igualmente dirigido a la constitución del discurso literario oficial -que además ha resultado muy poco desdeñable-.

Tanto es así, que el cambio operado por la irrupción de estos escritores en la escena literaria, pero sobre todo a partir de la recepción masiva de *Nocilla Dream*, ha producido un giro considerable en prácticamente todos los sectores relacionados con la creación literaria. Si bien, esto ha sido posible gracias a la convergencia de varios factores, por ejemplo, la actitud que han puesto de manifiesto estos autores en relación a su actividad como escritores, las condiciones creativas que poco a poco fueron convirtiéndose en modelo⁶⁹, el empeño de una serie

⁶⁹ Como ha podido verse, un trabajo en torno a la estética de las nuevas tecnologías, la independencia y el compromiso creativo, la autogestión de sus obras (y su propia

de editoriales independientes (entre ellas Berenice, DVD o Candaya), y la labor de una serie de grupos críticos también independientes, más la gestión de todos estos elementos a través de la red y plataformas 2.0 (blogs o redes sociales) como espacios preferentes.

Es evidente, por otro lado, que cabría preguntarse qué se entiende en estos momentos por “independiente”, tal y como ponía de manifiesto Julián Rodríguez (editor de Periférica) en una entrevista que organizó Vicente Luis Mora con una serie de editores: “la única independencia está en tratar de elegir siempre qué vas a editar sin pensar en ellos... [banqueros, lectores, distribuidores, librerías, críticos]” (Mora, 2008); pese a que sea algo que también se tiene en cuenta⁷⁰. Por eso mismo, hay que pensar que en la actualidad el término “independiente” se acepta por consenso para dar cuenta de ciertas actividades relativamente ajenas a los imperativos de mercado, sobre todo en términos comerciales, pero no en su sentido estricto, como operación llevada a cabo al margen de otro tipo de intervenciones.

No obstante, esto también podría hacerse extensible a obras como *Singularidades*, *La luz nueva*, *Afterpop* u *Homo sampler*, dado que habrían abordado la situación crítica y teórica actual no sólo con solvencia, sino también como reacción a la falta de un discurso riguroso en torno a sus propias prácticas y aquellas que generaban otros autores; pues eran estéticamente rigurosas, pero poco visibles para el mercado y la crítica institucional.

imagen) a través de la red, un diálogo inter- y transdisciplinar, la mixtura de lenguajes, las formas derivadas de una percepción científica interiorizada, la apropiación desprejuiciada de objetos estéticos, o la manipulación más o menos neutral de referentes y referencias, etc.

⁷⁰Según afirma Julián Rodríguez, “Nuestro propósito es, en ese sentido (y aunque, sinceramente, tengamos en cuenta todos esos factores) de una independencia total” (Mora, 2008). El resto de la entrevista puede consultarse en *Diario de Lecturas*, 13/12/2008, última consulta, 22/06/2011.

Si esto resulta relevante es porque se partía de una necesidad compartida, como era la de realizar una tarea que la Institución literaria tenía entonces pendiente; es decir, la de adecuar su discurso a su tiempo y, sobre todo, acoger las ocurrencias de innovación estética que estaban teniendo lugar como consecuencia de los cambios ocurridos en la esfera social y cultural española. De esa forma, y como ha podido comprobarse con el tiempo, se sentaron las bases de un discurso más adecuado en torno a estas prácticas, dado que por lo general, si eran atendidos por la crítica generalista, eran abordados (cuando no descritos) en términos ajenos a sus respectivas poéticas o de forma impresionista. Esto es, apelando a la originalidad, la experimentación o la ruptura de estos textos respecto a la tradición más inmediata, cuando no se acudía a la posmodernidad y las vanguardias como paradigmas estéticos de referencia.

Sin embargo, no puede decirse que hubiera un programa teórico previsto por parte de estos autores (Vicente Luis Mora o Eloy Fernández Porta) con el fin de acaparar la recepción de ciertas obras (las que constituirían esa innovación), a pesar de que la crítica institucional haya querido plantearlo en esos términos⁷¹. No era, por tanto, un discurso

⁷¹ De hecho, ni Eloy Fernández Porta ni Vicente Luis Mora han aceptado nunca la etiqueta de ideólogos de la generación nocilla, afterpop, o de los escritores considerados bajo parámetros similares. Si no que, por el contrario, habrían generado una teoría cercana a sus poéticas y las de algunos autores próximos a ellos, pero sin la intención de establecer o asentar un discurso crítico cerrado en torno a ello. Algunas declaraciones que apoyarían esta impresión pueden encontrarse en el siguiente artículo, en el que Fernández Porta afirmaba: “Soy lector y amigo de algunos de ellos, pero no me dedico a fundamentarlos, porque ellos lo hacen solos y porque lo que nos identifica es precisamente el hecho de imbricar la teoría en la ficción y viceversa” (Caballero, 2010). El enlace:

http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/405/Fernandez_Porta_Para_criticar_a_la_generacion_Nocilla_hay_que_haberla_leido (última consulta, 12/05/2011).

De forma muy similar, Vicente Luis Mora aclaraba este punto en su blog, además como contestación a un artículo aparecido en *Público* a finales de 2009 a propósito de un encuentro literario organizado en Casa Encendida de Madrid: “Después darle vueltas a

crítico dirigido hacia esos fines, aunque haya sido valioso por haber aportado una serie de herramientas que de algún modo vinieron a renovar el aparato crítico operativo en esos momentos. ¿Qué podía hacerse, si no, con catálogos editoriales como los que proponían Berenice⁷² o DVD⁷³, Periférica⁷⁴, Pre-Textos⁷⁵, Candaya⁷⁶ o Caballo de Troya⁷⁷? Ésa fue la tarea, entonces, de los ensayos referidos anteriormente, pero también de una serie de acciones críticas, como la representada por el propio Vicente Luis Mora en *Diario de Lecturas*, más espacios como los del colectivo *Addison de Witt*⁷⁸ o *Afterpost*⁷⁹, y revistas como *Deriva*⁸⁰, *Eñe*⁸¹ u *Oniria*⁸², más páginas como *La tormenta en un vaso*⁸³ y *Poesía*

la idea de abandonar el grupo desde mayo, me encuentro este noviembre con un destacado en el diario *Público* (27-11-2009, pág. 38), referente al encuentro realizado la Casa Encendida, que reza: “Vicente Luis Mora (...) la cabeza parlante de todo esto”. Para mí queda lo que sentí al leer esa frase, que ha sido uno de los precipitantes de la decisión, aunque no el único” (Mora, *Diario de Lecturas*, 01/12/2009, última consulta, 22/07/2011).

⁷² Catálogo de Berenice: <http://www.editorialberenice.com/inicio.php?coleccion=-1> (última consulta, 22/07/2011).

⁷³ Catálogo de DVD: http://www.dvdediciones.com/colecciones_index.html (última consulta, 22/07/2011).

⁷⁴ Catálogo de Periférica: <http://www.editorialperiferica.com/> (última consulta, 22/07/2011).

⁷⁵ Catálogo de Pre-Textos: <http://www.pre-textos.com/escaparete/> (última consulta, 22/07/2011).

⁷⁶ Catálogo de Candaya: <http://www.candaya.com/catalogogeneralcandayafeb2011.pdf> (última consulta, 22/07/2011).

⁷⁷ Catálogo de Caballo de Troya: <http://www.randomhousemondadori.es/Sellos/Division-1/Caballo-de-Troya> (última consulta, 22/07/2011).

⁷⁸ Colectivo Addison de Witt, crítica y contracritica de poesía contemporánea en español: <http://criticadepoesia.blogspot.com/> (última consulta, 22/07/2011).

⁷⁹ Espacio de crítica literaria y cultural (2007-2010): <http://afterpost.wordpress.com/> (última consulta, 22/07/2011).

⁸⁰ Deriva: <http://www.deriva.org/inicio/inicio.php> (última consulta, 22/07/2011).

⁸¹ Revista Eñe: <http://www.revistaparaleer.com/> (última consulta, 22/07/2011).

⁸² Esta revista se cerró y se eliminó de la red en 2007. Actualmente sólo pueden rastrearse menciones y enlaces desde otras páginas web o blogs, pero no el contenido publicado en ella.

⁸³ *La tormenta en un vaso*: <http://www.latormentaenunvaso.blogspot.com/> (última consulta, 22/07/2011).

*Digital*⁸⁴ que también estaban atentas a estas prácticas, aunque no se centraran en ellas en exclusiva.

Fue así como se fue constituyendo un paradigma hermenéutico no sólo más comprometido con estas prácticas, sino más coherente, por riguroso, con las exigencias estéticas que planteaban. Con el tiempo y la generalización de estos discursos, este tipo de revisión se fue convirtiendo en una tendencia visible también en otros espacios, en este caso blogs personales administrados por lectores habituales de estos autores (eran Pablo Muñoz en *El rincón de Alvy Singer*⁸⁵, Carlos Gámez⁸⁶, Sergi Bellver⁸⁷, Alberto Olmos⁸⁸, etc.). Más alguna excepción académica como sería la de José Luis Molinuevo a través del blog *Pensamiento en imágenes*, Javier García Rodríguez (Universidad de Valladolid), quien ha publicado algunos artículos y reseñas sobre las obras de estos autores (también *Mutatis mutandis*) o Antonio Gil (Universidad de Santiago de Compostela), que actualmente trabaja sobre la noción “postnovela” en torno a la producción narrativa de alguno de ellos.

Por otro lado, cabría resaltar la relevancia de *Diario de lecturas*, cuya presencia fue crucial como subterfugio crítico, publicitario y editorial, sobre todo para una parte del sector denominado independiente, pensando en escritores, editores, lectores y críticos. Tanto fue así, que Vicente Luis Mora ha sido uno de los críticos que más ha tenido que ver con la revitalización del discurso crítico, pues a partir de sus

⁸⁴ Poesía digital: <http://www.poesiadigital.es/> (última consulta, 22/07/2011).

⁸⁵ Alvy Singer: <http://elrinconalvysinger.blogspot.com/> (última consulta, 22/07/2011).

⁸⁶ Carlos Gámez en *La ansiedad de las cucarachas*:
<http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.com/> (última consulta, 22/07/2011).

⁸⁷ Sergi Bellver en <http://alasdealbatros.blogspot.com/> durante 2006-2010; actualmente en <http://sergibellver.blogspot.com/> (última consulta, 22/07/2011).

⁸⁸ Lector Mal-herido: <http://lector-malherido.blogspot.com/?zx=d96500cc6aa1fd38> (última consulta, 22/07/2011).

publicaciones tuvieron lugar importantes debates en cuanto a la situación de la teoría operativa en España en esos momentos. Por otro lado, esto es algo que coincidió con la expansión y generalización del uso de blogs (y posteriormente, las redes sociales), de manera que se fue extendiendo una red de contenidos, lecturas y discusiones del todo provechosa, porque movilizó de algún modo la producción de pensamiento crítico al menos en el espacio literario. Podría decirse, entonces, que la crítica española, como ejercicio en rigor, se trasladó casi sin excepciones de los suplementos culturales y las reseñas académicas a la red, retomando así cierto crédito como discurso, pero también actualidad.

Como anécdota significativa, si se piensa que algunos de estos escritores comenzaron a publicar hacia finales de los noventa o muy principios del siglo XXI, no se entiende que fuera hasta la mitad de esa primera década (en torno a 2005 y 2007) cuando se hicieran realmente visibles para la prensa, pensando sobre todo en la crítica literaria oficial. Tanto es así, que con anterioridad a ese momento son prácticamente Manuel Vilas y Vicente Luis Mora los que cuentan con apariciones puntuales en prensa, si bien por lo general eran motivadas por la concesión de algún premio de poesía, como les ocurrió respectivamente⁸⁹, siendo por tanto menciones obligadas por el carácter mismo de la noticia. Puede decirse, teniendo esto en cuenta, que su

⁸⁹ En 1999, Vicente Luis Mora conseguía el Premio Rosalía de Castro con *Texto refundido de la ley del sueño* (Casa de Galicia, 1999). El artículo en prensa, firmado por Luis García Martín, puede consultarse *on line*: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/15038/Texto_refundido_de_la_ley_de_l_sueno/ (última consulta, 25/07/2011). Por otro lado, ese mismo año, Manuel Vilas aparecía con una de sus obras entre los diez mejores libros elegidos por Jaime Siles con *La región intermedia* (Pranes, 1999). La noticia, en el siguiente enlace: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/15466/Los_mejores_libros_del_99/ (última consulta, 25/07/2011). Mientras en 2005, también Manuel Vilas, aparecía en prensa con motivo del XV Premio Internacional Jaime Gil de Biedma con *Resurrección* (Visor, 2005); y en 2008 por el VI Premio Fray Luis de León con *Calor* (Visor, 2008).

presencia no fue habitual e incluso rentable –como sucedería en los últimos años- hasta la aparición del artículo de Nuria Azancot en *El Cultural* (año 2007), cuya publicación corría paralela a la de Elena Hevia en *El Periódico*⁹⁰, también a propósito del encuentro “Atlas literario español” celebrado en Sevilla en 2007.

Fueron dos artículos (pero sobre todo el de Azancot) que constituyeron un punto de inflexión en cuanto a la atención y presencia mediática de estos autores, dado que a partir de ese momento –y por el influjo generacional- pasaron a formar parte, en mayor o menor medida, del *establishment* literario. Quizá los dos casos más relevantes en este punto tengan que ver con Agustín Fernández Mallo y Jorge Carrión, que por razones diferentes no han dejado de aparecer y de publicar en prensa, sea a través de la radio o la televisión, los suplementos literarios, dossiers temáticos, revistas de tendencias, columnas de opinión, colaboraciones en periódicos nacionales⁹¹, etc. A lo que habría que añadir, también, participaciones (por otro lado esperables, considerando su tesitura) en festivales literarios, ferias del libro tanto nacionales como internacionales, cursos y talleres de escritura, conferencias, actos públicos diversos, e incluso congresos académicos. Pero también publicidad⁹²:

⁹⁰ El artículo ya no está disponible en la página de *El Periódico*, pero puede consultarse en el siguiente espacio: *Generación Nocilla*: <http://generacionnocilla.blogspot.com/2007/07/la-primera-vez-que-alguien-dijo.html> (última consulta, 12/08/2011). Un blog abierto por Miguel Espigado, en el que se fueron publicando los primeros artículos que aparecieron en prensa en torno a la “generación nocilla”, así como algunas publicaciones derivadas de la obra de estos autores, la mayoría publicadas previamente en *Afterpost*.

⁹¹ Cabe señalar que Agustín Fernández Mallo ha publicado de manera simultánea en *El País* y *El Mundo*, participando incluso en el anuncio promocional de *El País Semanal*, quizá por tratarse de un icono clave de la actualidad cultural de 2009.

⁹² Esta imagen pertenece a la grabación del spot publicitario para *El País Semanal* en 2009, en el que participaron, además de Agustín Fernández Mallo, Cristina Roseninge, Pitingo, Álex de la Iglesia, Alejandro Sanz, o Boris Izaguirre, entre otros. En el blog del



Puede decirse, entonces, que a partir de la efervescencia del debate en torno a la legitimidad de una nueva generación literaria (al menos bajo esas coordenadas), se constataba un cambio de situación e incluso de signo en la trayectoria de muchos de estos escritores, pero no tanto un cambio en el discurso crítico que los emplazaba. Tanto es así, que con la perspectiva que darían estos años, parece que buena parte de las apariciones en prensa que fueron protagonizadas por ellos no habrían constituido sino ruido mediático; es decir, publicidad reversible (para los autores, pero también para los propios medios), configurando de ese modo una buena plataforma de visibilidad, pero no una recepción rigurosa de sus obras, que fuera reflexiva, crítica y extensa.

Lo mismo podría decirse, por otro lado, si se considerara la labor académica tanto literaria como de últimas tendencias, abierta a las prácticas relacionadas con las nuevas tecnologías, pero donde apenas han sucedido menciones relevantes hasta casi el cierre de 2010. Si esto es significativo es porque no es muy habitual que se constate una novedad, a demás a nivel mediático, y apenas surjan revisiones o discursos dignos de ser destacadas en una investigación como ésta.

autor pueden consultarse algunas tomas falsas del rodaje. *El hombre que salió de la tarta*, 05/10/2009, última consulta, 12/03/2011.

De hecho, han aparecido algunas obras que desde una perspectiva y otra se aproximaban a la estética de estos autores, e incluso podría entenderse que el hecho de que fueran presentados como “generación en ciernes” pudiera haberse tomado como excusa o motivo de cautela a la hora de decidir si ocuparse o no de ellos⁹³. Pero no deja de ser extraño que los siguieran tratando como “jóvenes” o “nuevos” escritores cuando el volumen de documentos, publicaciones y obra generada antes y durante 2007 y 2009 daba ya cuenta de una obra, por lo general, en estadios de madurez y además muy prolija. La pregunta que cabe hacerse, entonces, es por qué ha habido tan pocas iniciativas rigurosas en torno a unos autores que, además de protagonizar un fenómeno literario indiscutible, conferían ya un corpus de trabajo atractivo o interesante no sólo para el discurso mediático, sino también para el académico; y, parece lógico pensar, ya como parte significativa de la historia literaria de los últimos años.

¿Qué ocurre entonces entre aquellos críticos y profesores de universidad (filologías, teoría literaria), o entre aquellos centrados en estudios relacionados con la literatura comparada en su mixtura con la tecnología, la cibercultura, etc.? ¿Por qué apenas han prestado atención a estos autores y sus obras, pese a ser de sobra conocidas y haber generado un debate del todo pertinente? Desde luego la respuesta no es sencilla, pero en términos generales podría decirse que se debe a una consecuencia, como problema estructural, del sistema universitario y cultural español, cada vez más endogámico, acomodado y previsible. La cuestión, por tanto, es cuál es el espacio que hoy asume la innovación en el territorio de la escena literaria, y si son esos subterfugios (colectivos o

⁹³ Apostar por ellos o no hacerlo sería entonces una actitud intelectual cuyas consecuencias además serían visibles de forma muy mediática, dados los circuitos de acción y visibilidad de la mayoría de ellos.

individuales) establecidos al margen de este tipo de institución los que han pasado a ocuparse de ello.

Así, y sin minusvalorar por ello los trabajos en blogs y las publicaciones que estos autores pudieran haber hecho de sus propias obras o de las de otros autores asociados a ellos, seguía siendo necesaria la presencia de algún tipo de estudio independiente de ese otro centro que considerara en sentido estricto estas poéticas. Dicho de otra forma, lo que aún se echaba en falta era un discurso generado bajo un criterio que no pretendiera ser justificado con el corpus, sino que lo considerara objeto primero de su estudio, para después extraer de ello una teoría. Sobre todo porque cada vez era más evidente la dificultad de tratar de unificar la obra de estos autores bajo paradigmas grupales y generacionales, tanto como considerarlos partícipes de un mismo estilo literario, porque por lo general se alcanzaban conclusiones poco coherentes y, finalmente, insostenibles. Por ello, lo que cabe preguntarse es cuál sería la razón de esta falta o escasez de discurso crítico, teniendo en cuenta la explosión mediática que estos autores habían generado, porque con ello, además, se estaba cuestionando la falta de una alternativa al discurso promocional y divulgativo.

Parece, entonces, que uno de los motivos más importantes para ello estaría en la tendencia conservadora y regresiva del *establishment* literario, que con el tiempo se habría extendido, aunque fuera como rédito intelectual, a la mayoría de los discursos periféricos que iban a generarse en torno a esos autores, las poéticas y sus obras correspondientes. Un buen ejemplo de esto mismo estaría en el volumen colectivo *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos* (Iberoamericana, 2011) coordinado por Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca. Un libro en el que a pesar de tener

como fecha de publicación 2011, se presenta un índice⁹⁴ de contenidos que, en términos generales, resulta un síntoma inequívoco del estado actual de la teoría y la crítica en España, a pesar de las ocurrencias minoritarias que también pueden constatarse en el mismo⁹⁵.

Tanto es así, que la mayoría de las publicaciones giran en torno a escrituras de la memoria histórica, la Guerra Civil, el multiculturalismo, la teoría postcolonial o los nacionalismos literarios; pero como espacios discursivos en torno a los cuales el siglo XXI se proyectaba más hacia el pasado que hacia su propio presente. De manera que de nuevo puede hablarse de una cuestión retórica, dado que este volumen actualizaba las coordenadas de presentación de la obra, pero no los contenidos, que podrían haber sido publicados de igual modo con diez años de antelación. No puede decirse que sea un caso excepcional, dado que se trataría de una práctica del todo generalizada, aunque quizá el caso más visible de esto mismo fuera el estudio de Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, en el cual y bajo un título claramente progresista, se abordaba un espacio creativo que poco o nada tenía que ver con ese “más allá” de la posmodernidad.

⁹⁴ Algunos de esos títulos serían los siguientes: “Modelos emocionales de memoria: el pasado y la Transición”, “De etnomanías y otros terrores: literatura e inmigración en la España del siglo XXI”, “La literatura postcolonial española del Magreb”, “La novela catalana a principios del siglo XXI”, “Los innumerables relatos de la historia: el Dos de Mayo en la novelística actual”, “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”, “La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la Guerra Civil”, “Historia y decoro: Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica”, “La palabra remendada: literatura y futuro en Euskadi. Julia Otxoa y Berdardo Atxaga”, “Narrativa gallega contemporánea y memoria cultural”, “Narrativa vasca o la memoria de la nación” o “La escritura de la memoria en la nueva narrativa en español: una perspectiva transatlántica”.

⁹⁵ Cabe anotar que los siguientes títulos corresponden al bloque primero, dedicado a textos críticos, mientras el bloque segundo estaría dedicado a creadores como Belén Gopegui, José María Merino, Gonzalo Navajas, Rosa Montero o Julia Otxoa, entre otros; lo cual también es significativo.

4.1. *Quimera* 313. Dossier “Novela española de la década (2000-2009)”

Caso Primero

Según lo visto hasta ahora, como ejemplo situado entre un camino y otro, podría mencionarse el monográfico que la revista *Quimera* dedicó a la revisión de la “novela española de la década⁹⁶”, número 313, publicado en 2009. Un volumen con el que se pretendía cerrar la serie de reflexiones que había ido teniendo lugar en los años previos, en principio a propósito de la actualidad literaria española (hay que pensar que *Quimera* había sido uno de los espacios de legitimación más importantes para buena parte de estas prácticas); pero en el que a pesar de la pluralidad de firmas y de la variedad del corpus de referencia no se llegaba a un punto en algún aspecto diferente de lo que ya se había comentado en 2007 sobre esto.

Así, aparte de mencionar cierta renovación de la escena literaria, apenas sí se hacía mención al cambio que se había producido a otros niveles; lo cual constituía un aspecto tanto o más relevante que lo anterior. No parece que pudieran obviarse algunos acontecimientos como los que habían tenido lugar a partir de la irrupción de estos autores en la escena literaria nacional, como tampoco podía obviarse el fenómeno mediático desplegado en torno a ellos (y, en concreto, en torno a la supuesta generación nocilla), o el despegue de algunos nombres como reacción contra-mediática; la evolución de ciertas trayectorias y la recepción de ese cambio por parte del público. Porque esto no constituía la totalidad de la actualidad literaria española, pero sí había sido uno de

⁹⁶ Información del número:
<http://www.revistaquimera.com/detalleRevista.php?idRevista=41>
(última consulta, 23/03/2011).

los asuntos centrales de la misma, por lo menos en la década que abordaba el dossier.

¿Era lícito, teniendo esto en cuenta, que un espacio como *Quimera* mantuviera el mismo discurso en 2009 que en 2007? Parece improbable, pero lo cierto es que así ocurría. Como justificación podría pensarse en el mismo carácter del dossier, que podría considerar la falta de perspectiva histórica para valorar con cierta proyección la relevancia de estos autores respecto a la historia literaria nacional. Si bien, por otro lado, la propia tesitura sociocultural que habían generado estos autores desbancaba por completo esta consideración, sobre todo porque con el paso de los años se habría confirmado esa relevancia en muy distintos aspectos y niveles. Puede decirse, entonces, que la primera década del siglo XXI estaría marcada por la irrupción de estos autores, pero sobre todo por el fenómeno que se desarrolló en torno a ellos, porque dio lugar a situaciones inéditas hasta el momento en el sistema literario y editorial nacional.

Así, habría que considerar la velocidad a la que se habrían sucedido todos los cambios de situación a este respecto, no sólo por el volumen de obra publicada, además en un intervalo muy corto de tiempo; sino también por los nuevos espacios de edición y promoción que habían alcanzado, desde la “fagocitosis” de estos autores por las instituciones culturales y el *mainstream* editorial, más el acceso a un público no necesariamente especializado, y el cambio de signo derivado de esto mismo a propósito de la relación entre el autor, su obra y los lectores a partir del uso y presencia de estos en distintas plataformas digitales y redes sociales. Una serie de factores que llevarían a pensar que este dossier no es tanto la continuación de un debate ya iniciado, como el establecimiento de un canon y, quizá también, un control de imagen.

Como se sabe, y porque la labor de *Quimera* ha sucedido de forma paralela a la evolución de estos autores, su discurso se asociaba de forma muy directa tanto con la gestación de la “generación nocilla” (al trasladar a algunos de estos autores a la nómina de colaboradores habituales de la revista), como con su legitimación⁹⁷ en tanto alternativa estética. En otras palabras, el dossier de la revista podría considerarse una aclaración de intenciones, aunque sobre todo constituía una estrategia para la recuperación de cierto control de imagen, si se piensa que en el canon que se establecía convergían no sólo distintas tradiciones, sino muy distintos paradigmas de escritura. De ese modo parecía solventarse la presencia continuada de autores relacionados con el fenómeno generacional de esos momentos (que era algo cada vez más puesto en cuestión), mostrando un mismo interés por otro tipo de tendencias literarias (éstas no siempre unidas a la idea de renovación), como publicación abierta tanto a lo consagrado como a la novedad⁹⁸.

Por otro lado, es igualmente reseñable el hecho de que este dossier coincidiera con el cese de Carrión como director de la revista - responsabilidad que compartía con Juan Trejo-, por lo que también podría pensarse que ese número constituía un cierre de etapa y, por tanto, de una línea concreta de pensamiento en torno a las coordenadas de la

⁹⁷ Hay que pensar que ése había sido un tema habitual de la última etapa de *Quimera* (el debate en torno a la generación y la presentación de sus respectivas poéticas), que coincidía igualmente con la etapa de Jorge Carrión como director de la revista. Además de ser un escritor identificado con ese fenómeno (pues desde un primer momento fue recibido así por la prensa), también habría realizado no pocas recensiones críticas en torno a esos autores, o a propósito de la valoración de los medios sobre ese aspecto, el concepto generacional, etc. Y esto tanto dentro como fuera de *Quimera*.

⁹⁸ Así lo apunta Jaime Rodríguez Z. en la nota editorial: “La lista de las *novelas de la década*, votada por quince críticos colaboradores tanto de la revista como de otros medios, puede resultar, en este sentido, tan reveladora como sorprendente. Quienes nos han identificado indiscriminadamente con la “generación” más reciente, con toda probabilidad la encontrarán sospechosamente conservadora o hallarán en ella nombres que no merecen el canon” (Rodríguez Z, 2009: 3).

literatura contemporánea. Sin embargo, lo que sí cabe mencionar (y es del todo lícito), es que mientras autores como Vicente Luis Mora o Eloy Fernández Porta rehusaron cualquier recepción como teóricos de la “generación”, Carrión habría trabajado en una línea opuesta, por un lado desde su labor en *Quimera* y, por otro, a través de su blog⁹⁹ u otros medios de difusión, fueran revistas, suplementos culturales, etc., donde su presencia fue haciéndose cada vez más habitual de forma paralela a la ampliación de dicho fenómeno mediático.

[1] Distintas categorías para un mismo sistema

Considerando el dossier en su totalidad, cabría destacar la firma continuada de Carrión en el mismo, dado que no sólo coordinaba esa publicación, sino que además participaba en ella con dos textos en dos de las tres secciones que contenía el documento. Si esto se señala es porque el carácter crítico de Carrión estaría no poco presente en el discurso seminal del dossier, reproduciendo por un lado la habitual profusión de referencias teóricas, lecturas, obras y autores que suele incorporar a sus textos. Más ese interés que suele poner de manifiesto por establecer sistematizaciones y unificaciones en sus discursos, como paradoja que lleva a tratar de simplificar una amplia variedad de discursos y registros, a pesar de apelar (por lo general) a la heterogeneidad de las prácticas que revisa. Así, en este dossier Carrión propone una bifurcación estética en torno a dos categorías en concreto, con las que no sólo elude una complejidad a la que él mismo ha hecho alusión en otros momentos, sino que además proyecta un discurso basado en oposiciones y dicotomías muy poco operativo en relación al corpus que propone.

⁹⁹ Para su consulta: <http://jorgecarrion.com/blog/> (última consulta, 01/04/2011).

Se trataba, por tanto, de una propuesta que contemplaba las siguientes perspectivas: “reafirmación” frente a “disolución” en el espacio de la escritura literaria bajo un signo próximo al de *apocalípticos e integrados* de Umberto Eco, respectivamente. Dicho de otra forma, la reafirmación del arquetipo tradicional de novela, por un lado, y la disolución de ese paradigma, por otro, como consecuencia de una “conciencia artística cada vez más transnacional” (Carrión, 2009: 27). Una tesis que, según apunta el autor, llevaría hacia la superación de la propia tradición, lo cual no deja de ser cierto desde algunos aspectos de la misma; si bien se plantearía otro problema, como es el de representar una conclusión que se debería sobre todo a una lectura general (y abstracta) del giro acontecido en los últimos años. Lo interesante, por tanto, no era la dualidad estética, como tampoco los términos empleados para abordarla, sino el hecho de haber puesto de manifiesto la inoperancia de etiquetas, recursos y herramientas previas, porque de ello dependía lo demás.

Por otro lado, en palabras de Pozuelo Yvancos, que también participaba en el dossier, en el apartado I, “Balances”, cada vez era más evidente (y, por tanto, sorprendente) el uso de etiquetas como “realismo social” o “novela de transición” en relación a ciertas obras actuales. Lo cual era visto por su parte como “un signo de normalización de la escena literaria, que no vive ya tan apresada por las herencias historiográficas” (Pozuelo Yvancos, 2009: 29), pese a que su recepción se haya hecho por lo general en esos términos. Del mismo modo, Pozuelo Yvancos reconoce en ese texto el éxito del término “posmodernidad” a estos efectos, pero reconociendo asimismo el problema que conlleva su vaciado semántico. Lo que se pone en cuestión, entonces, es la necesidad de etiquetar, clasificar y normalizar prácticas bajo criterios a los que no

se responde (la búsqueda del término adecuado), simplificando de ese modo una complejidad que no tendría nada que ver con ese tipo de operaciones. Como puede leerse en su texto, “cada escritor sigue su camino y divergen mucho entre ellos” (Pozuelo Yvancos, 2009: 29), de forma que ese intento de clasificación (por unificación) resultaría una empresa casi imposible y además innecesaria.

En este sentido, y en relación al sistema literario en el que se inscriben estos autores, no podría decirse que hubiera un programa determinado o preestablecido para la unificación de sus prácticas, así como tampoco un apego excesivo por su parte hacia los compartimentos históricos, temáticos o estilísticos impuestos por críticos y teóricos literarios. Dicho en otros términos, y considerando a los autores aquí tratados, ¿tendrían que sentirse “generación” por el hecho de que la crítica así los considere? O ¿son posmodernos porque así lo marquen las últimas tendencias de la teoría literaria? No lo parece. Antes al contrario, convivirían distintas direcciones y coordenadas estéticas que podrían ser más o menos convergentes entre ellas, como también puede apuntarse una convivencia con otros autores y otras direcciones tanto estilísticas como estéticas; de forma que no pueda hablarse ya de superación o ruptura, como de creación en paralelo.

Dicho de otra forma, una coexistencia (como idea que llevaría implícita la existencia de una complejidad así reconocida) como actitud frente a la creación, la tradición o la propia experiencia literaria. Una idea sobre la que Pozuelo Yvancos apoya su lectura (transversal) sobre los escritores que, según él, habrían protagonizado la primera década del siglo XXI; por un lado sin recurrir a las categorías anquilosadas de la tradición crítica, pero mostrando igualmente cierta expectación (porque será un sentimiento general en el dossier) en relación a las prácticas

asociadas a la generación nocilla. “Nuevas” realidades que habrían llevado hacia nuevas prácticas, según él fundamentadas en espacios como el tecnológico, el visual y digital, pese a que estos constituyan el signo crítico y distintivo de esta década¹⁰⁰. Es decir, lugares para la representación que parten y regresan a los contextos cotidianos, y que serían uno de los componentes fundamentales para la renovación del aparato maniqueo de los discursos teórico-críticos, por lo general convertidos en origen y fin de los estudios, pero no en recurso (vivo) que pueda funcionar o no según los textos abordados.

En relación con lo anterior, ésa sería la tesitura en la que se podría situar el origen del artículo de Antonio Gil, dado que al inicio del mismo plantea la validez del término “novedad” más allá de un imperativo de mercado; sobre todo porque no parece que en la actualidad el término diga gran cosa¹⁰¹, pudiendo llegar incluso a acabar con la novedad, en el grado que sea, de aquello a lo que se aplica. Así lo reconocería además respecto a los autores agrupados bajo la noción “generación nocilla”, cuya diversidad trató de colapsarse a través de etiquetas alternativas, pero

¹⁰⁰ Como muestra de ello, en 2011 el periódico *The Guardian* anunciaba un cambio no poco significativo, como era la priorización de la edición digital en detrimento de la de papel, relegando ese plano a reportajes y análisis pormenorizados de asuntos puntuales, mientras la información y noticias diarias pasarían casi en exclusiva a la edición digital. “*Vamos a ir más allá del diario, cambiando el enfoque, los esfuerzos y las inversiones hacia lo digital, porque ese es nuestro futuro*, ha declarado Rusbridger ante la redacción. El grupo *se está embarcando en una transformación que nos va a ver cambiar de una organización basada en lo impreso a una en la que lo digital es lo primero tanto en la filosofía como en la práctica*, según Miller”; como podía leerse en *El País*:

http://www.elpais.com/articulo/internacional/The/Guardian/da/prioridad/edicion/digital/frente/papel/elpepuint/20110616elpepuint_12/Tes (última consulta, 23/03/2011).

¹⁰¹ “El término, no hay que decirlo, está prácticamente hueco, a causa de su inflación nominal y de la falta de referente estable. Y otro tanto ocurriría si examinamos los casos de *novísimos, renovadores, de última hora*, igualmente en uso desde los setenta, cuando menos. Son rúbricas, como hemos visto, condenadas desde su nacimiento a quedarse rápidamente desfasadas en su presentismo (Gil, 2009: 32).

similares en sus propósitos, como fueron *pangea*, *indie*¹⁰², *afterpop*, *narrativa de la imagen*, *i+d*, etc., con un éxito relativo.

Por ese motivo, el autor establece un matiz en torno a esa serie de nominaciones, considerando que en mayor o menor grado todas esas alternativas nominales vendrían a remarcar el giro de estas poéticas hacia lo visual y lo tecnológico, que sería el espacio en el que Antonio Gil sitúa su aproximación teórica hacia este tipo de obras. Sin embargo, tanto en este caso como en el de Pozuelo Yvancos, quizá por tratarse de artículos cuya extensión es limitada, no dejaba de echarse en falta una visión integral de ese aspecto en concreto, y no meramente referencial. Más aún cuando la incorporación de lo tecnológico en buena parte de estas obras se constata a partir de evidencias que no siempre son visibles (al menos

¹⁰² Es así como han sido recibidos en algunos estudios tanto nacionales como internacionales, en ese punto como correlato del género *indie*, alternativo y pop (en su versión *afterpop*). Así lo apunta Christine Henseler en su artículo “Spanish Mutant Fictioneers: of Mutants, Mutant Fiction and Media Mutations”, en el que sitúa a estos autores en los márgenes de lo convencional: “Disguised as professors, physicist, biochemists, and film historians, they have been calling out “Mutant Power!” from the pages of their novels, and critics and journalists have been delighting and denouncing them as “Nocilla!” “Afterpop!” “Pangea!” or “Mutantes!”. They are largely publishing through indie houses like *Berenice* and *DVD*, and they are taking words into their own hands by addressing their fans and foes directly through blogs, personal web pages, Facebook and Flickr. They are nomads, living in Spain and the United States, physically and virtually travelling the world, ingesting words and images along the way. Their power resides in mutating words in print and print across media. The *Spanish Mutant Fictioneers* are disrupting traditional narrative practices, metamorphosing genres, exploding texts off the page into vast media landscapes, imploding times and spaces, and ingesting any and all cultural references along the way. Their artistic directive undermines traditional literary practices by seamlessly moving from high to low culture, from word to image, from print to electronic text and by developing more open-minded narrative strategies along the way. Their moniker, *Mutantes*, inherently embodies duality: it implies the existence of both the misconfigurations and dangers of a new literary scene and the potential creative power of new cultural signifiers” (Henseler, 2010). Es decir, como autores que se situarían no sólo en los márgenes del mercado, sino también en los márgenes de lo instituido como “literario” por la tradición occidental, añadiendo entonces ese otro espacio visual y tecnológico a sus obras. El artículo puede consultarse en *Ciber Letras*: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/henseler.html> (última consulta, 22/04/2011).

formalmente) en el texto; lo cual sería una dimensión muy a tener en cuenta en relación a esta nómina de autores.

Ésa sería la tendencia habitual de ciertas prácticas teórico-críticas, cuando el objeto de estudio no es abordado en cuanto tal, sino a partir de registros ya existentes. Es decir, constatando y notificando cierto tipo de caracteres en lugar de abordarlos según su propia naturaleza, que sería lo verdaderamente relevante y necesario, al menos en la escena literaria nacional. No obstante, por parte de Antonio Gil podría señalarse un indicio de cambio a este respecto, dado que, como se pone de manifiesto en el artículo, su investigación sobre estas obras seguiría una lógica inversa a la habitual, al tomar los propios textos como punto de partida y no como pretexto. Es lo que podría resolverse en torno a las categorías “postnovela” y “remediación”¹⁰³, en torno a las cuales estaría desplegando un aparato crítico consciente de la naturaleza de su propio objeto de estudio.

Así lo mostraría, por ejemplo, su lectura de *Los muertos* (Mondadori, 2010) de Jorge Carrión, que el autor establece como caso paradigmático de su propuesta “postnovela”. De este modo pueden entenderse (o intuirse) ciertas coordenadas de ese pensamiento, pese a que no deja de ser necesaria una aclaración sobre lo que habría que entender por esa partícula *post-* aplicada al término novela. Para así poder concretar qué relación habría entre ese aspecto y el texto de Carrión; además en relación a la obra de otros autores, menos próximos, o no paradigmáticos, a dicha resolución.

¹⁰³ En relación a su línea de investigación actual –postnovela y nueva narrativa- puede consultarse el artículo “Hacia una postnovela postnacional” que aparece en el volumen *Nuevos Hispanismos* (Iberoamericana, 2010) editado por Julio Ortega. Una síntesis de un monográfico en preparación: *Postnovela, (proto)historia secreta de la novela española futura*; de próxima publicación, y en el que se revisan de forma extensa algunos de esos puntos relacionados con la nueva narrativa y los medios de comunicación.

En cualquier caso, obras como estas, que como sus personajes habitan los intersticios, las afueras y los espacios de tránsito y más inhóspitos de la *cosmópolis* literaria contemporánea, constituyen un proyecto de nueva novela, al que tal vez el nombre deje de convenirle. Quizá para instituir una *postnovela*, que, conforme el signo de los tiempos y de la escritura, tenga algo que ver, en una de esas casualidades luminosas de la semántica [...] con la *novela del post* (o del *zapping* o del *podcast*); una postnovela capaz de acompañar a la posthumanidad postcapitalista y postmoderna en su deriva de *road movie* (Gil, 2009: 34).

Así puede verse en este extracto, donde la partícula *post-* parece condicionar el resto del imaginario al que adscribir estas obras, cuyos rasgos serían relativamente comunes a pesar de que aporten distintos resultados según los niveles de concreción de los mismos, como ocurriría en relación a *Los muertos* y la categoría “postnovela”, frente al resto de obras próximas a esas coordenadas. Por lo mismo, y teniendo en cuenta el sentido de esta partícula, habría que resaltar otro aspecto como sentimiento compartido por los críticos que participaron en el dossier, dado que se percibiría una misma confianza en las capacidades performativas de estos autores y sus obras; sobre todo por el hecho de haber mutado la relación de estos con los lectores y la industria editorial. Una situación que permitiría hablar de renovación en la escena literaria española, ahora como cambio que repercute asimismo en otras esferas, sea la gestión de la crítica literaria o la propia producción de discurso teórico, como pondría de manifiesto este mismo caso.

Por otro lado, y teniendo en cuenta la disposición de firmas del dossier, no deja de ser sintomático que a continuación del artículo de

Antonio Gil, en el que comenzaba resaltando la continua “necesidad” de novedad en el mercado literario, aparezca un artículo titulado “El principio de algo”; ahora firmado por Miguel Espigado. Quizá de ese modo la línea del dossier pudiera volver a enfatizar el sentimiento de renovación que sería transversal al mismo. En concreto en estrecha relación con los escritores denominados “mutantes”, pero sin que ese aspecto monopolizara la temática del mismo. Tal vez para evitar retomar un debate generacional que en 2009 seguía estando igual de presente (y resultando igual de problemático) que en 2007.

Puede decirse, entonces, que del dossier no se sustrae un diagnóstico de las distintas trayectorias literarias ocurridas durante esa década, sino el diagnóstico (o confirmación) de un cambio que además habría propiciado un sentimiento de malestar (crítico), como consecuencia de la recepción (e incluso conversión) de esa emergencia creativa como revulsivo teórico-literario en el circuito nacional. Ése sería el aspecto que iba a tomar ahora mayor protagonismo por parte tanto de Miguel Espigado como de Jordi Gracia, aunque en diferentes artículos; en parte por conformar uno de los factores clave para entender la situación (y conformación) del fenómeno generacional en cuanto tal.

Pese a que ambos críticos aportarían perspectivas muy distintas, tanto Miguel Espigado como Jordi Gracia convendrían en analizar desde sus distintas perspectivas las vicisitudes sociopolíticas de España, antes y durante la década que se propone en el dossier. Por ese motivo se repasan épocas como la dictadura y la transición, el final de los años ochenta, etc., para después dar cuenta de la asepsia política (al menos en cuanto al tratamiento de la realidad política como tema de escritura en la actualidad), y abordar igualmente la revisión de la incidencia del sistema económico capitalista en la esfera sociocultural del país. Dicho con otras

palabras, por un lado se plantearía la falta de compromiso político, que llevaría a la pérdida del escritor como figura de “agitación social” (la lectura aportada por Miguel Espigado) y, por otro, la incidencia del capitalismo que, por su parte, llevaría a soluciones editoriales centradas más en las ventas que en la propia innovación.

Dos aspectos que, según se apunta, habrían propiciado el hecho de que los autores (parte de la generalización nocilla o mutante) hubieran dejado de funcionar como referencias de crítica social, pasando a convertirse en un producto más del mercado, es decir, situándose “delante de su propia obra” (Espigado, 2009: 35); invirtiendo de ese modo el orden habitual de recepción y relación de la cadena autor-obra-mercado.

Sin embargo, y a pesar de tratarse de un aspecto problemático, según los autores y las obras, convendría matizar la propia noción de compromiso, sobre todo por la confusión que parece haber en torno a ella. Así, quizá uno de los primeros ejemplos que pudieran mencionarse en relación a esta cuestión sería el de Manuel Vilas, que por lo general ha sido presentado por la crítica como un autor político y comprometido socialmente (y esto además como excepción en relación al resto de escritores “mutantes”), a pesar de que una lectura atenta de sus obras pudiera confirmar todo lo contrario. Hay que pensar que lo político en su obra parece funcionar del mismo modo que la música de Joy Division y Elvis Presley, es decir, como tema o pretexto, o remanente icónico; pero no de forma crítica o reactiva, sino bajo un tratamiento literario que no sería en absoluto ideológico o con carácter de revisión.

Por el contrario, habría otro tipo de prácticas que, pese a no mostrar temáticamente ese aspecto, resultarían más próximas a una revisión de lo social que podría resultar mucho más eficaz en estos

términos, incluso cuando ése no constituye el motivo o tema de las mismas. Es decir, un tipo de acción literaria cuyo carácter social (evitando así el término “político”) se expresaría en términos artísticos; esto es, desde una dimensión estética que en sí misma sería ya una forma de compromiso: el acceso a lo social a través de la creación. Como ejemplos podrían mencionarse las obras *Todo lleva carne* (Caballo de Troya, 2008), *La grieta* (Berenice, 2007) o *Cero absoluto* (Berenice, 2005). Discursos que asumirían lo estético como medio para la formulación de una dimensión ética determinada, más allá de la tematización política y del discurso panfletario, que ya no sería literatura propiamente dicha, sino la exposición o generación de ideología.

En esta misma línea estarían también las obras *Singularidades* (Bartleby, 2006), *La luz nueva* (Berenice, 2007), *Circular07* (Berenice, 2007) o *La fiesta del asno* (DVD, 2005) -más recientemente, por ejemplo, *25 centímetros* (DVD, 2010) de David Refoyo-, como textos donde el compromiso aparece abordado a partir de la propia creación; aunque también bajo fórmulas que, según los casos, se aproximarían más o menos al tratamiento temático y tematizado de este aspecto, como serían *25 centímetros* o *La fiesta del asno*.

[2] Nota: Literatura, Política e Independencia Estética

Como correlato de esto mismo, no han sido pocas las ocasiones en que a estos autores se les ha cuestionado la existencia (o falta) de una dimensión política en sus obras; motivo por el cual este motivo aparecerá abordado también en otras ocasiones de esta investigación. Habría que pensar, en cualquier caso, que el hecho de poner de manifiesto o no un pensamiento político, en el caso de estos autores ya sería por sí mismo un

dato significativo. No obstante, la crítica literaria, por sí misma, no habría resuelto esta tesitura de forma favorable, dado que habría optado por la confusión de planteamientos (el alcance semántico de un término como éste), haciendo muy difícil, en ocasiones, entender cuál era ese carácter que tanto se echaba en falta.

¿Por qué, si no, la obra de Manuel Vilas era vista políticamente más explícita que la de Agustín Fernández Mallo o Vicente Luis Mora? La respuesta más evidente es que la crítica se habría dejado llevar por la impresión política de las obras de Manuel Vilas (que suele operar bajo referencias nominales derivadas de la clase aristocrática y monárquica), pero sin discriminar si el discurso que puede apreciarse en torno a ello es político o estrictamente literario. Dicho en otros términos, la utilización de este tipo de recursos no garantizaría en ningún modo la existencia o impresión de compromiso político en su obra, sino quizá todo lo contrario, a pesar de su apariencia progresista.

Quizá, entonces, habría que valorar qué se entiende, en relación a estos autores, cuando se apunta el vínculo de literatura y política en relación a sus respectivas trayectorias literarias, dado que tanto por sus obras como por el circuito de eventos literarios, lecturas, festivales, patrocinios y referencias de objetos y bienes de consumo, se desprendería igualmente información a este respecto. Y, en la mayoría de los casos, diferente de la versión aportada por la crítica tanto en el caso de Manuel Vilas como del resto de autores aquí mencionados. Por lo tanto, y como primer acercamiento, porque habrá más ocasiones, tal y como sería el apartado dedicado a la obra de Manuel Vilas a propósito de *España, Calor y Aire Nuestro*, convendría matizar en este punto lo que se sustrae, en tanto realización “política”, a propósito de las obras de estos autores, ya en términos generales.

Según pudo verse en el blog *Pensamiento en imágenes*, a partir de una serie de publicaciones por parte de José Luis Molinuevo se fue dando lugar a un intenso debate entre éste y los autores Vicente Luis Mora, Agustín Fernández Mallo y Eloy Fernández Porta, que aunque no fue de manera conjunta, sí convenían en los planteamientos que se fueron suministrando a partir de los distintos comentarios a propósito de esas entradas.

Del blog¹⁰⁴:

1. **Literatura y política:** “No hay una literatura comprometida. El concepto es una contradicción en sí. Hay hombres comprometidos, pero no escritores comprometidos. El concepto de “compromiso” es político [...] El compromiso es, por tanto, un concepto no literario”. Peter Handke. “La literatura es romántica” (1966).

2. **Movimiento en falso 2:**



¹⁰⁴ Molinuevo, *Pensamiento en imágenes*, 31/08/2009 y 27/09/2008, respectivamente. Última consulta, 14/04/2011.

[...] En la imagen de la película de Wim Wenders, *Movimiento en falso*, un aspirante a escritor, Wilhelm, versión libre del personaje de Goethe, pronuncia una frase (visible en la pantalla, dato a tener en cuenta) dirigiéndose a su compañero de paseo, un antiguo nazi vigilante de un campo de concentración, que ha asesinado a judíos.

El fondo es una vista magnífica de la ladera de la montaña, en un recodo del Rin a las afueras de Bonn. La imagen visual se completa con la acústica: disparos de caza que contrastan con el Himno a la alegría silbado por Mignon.

Ahora he visto la pregunta. La respuesta es no.

La mirada sólo es profunda cuando es una mirada exterior.

En ella la imagen no es contextual sino que el contexto es imaginario.

(Molinuevo, *Pensamiento en imágenes*, 2008 y 2009).

Como cabe imaginarse, estas pesquisas propiciaron algunas reacciones (por otro lado esperables) entre estos autores; si bien convendría destacar una de las intervenciones de Vicente Luis Mora en la que apelaba, como argumentación, a George Orwell y su visión política de la literatura¹⁰⁵ en tanto refutación de las tesis vertidas por José Luis Molinuevo a propósito de eso mismo. Una reflexión (todo acto de escritura es político en sí mismo) a la que Vicente Luis Mora ya había hecho referencia en otras ocasiones, e incluso en el propio dossier de *Quimera*, en el artículo “Narrativa *glocal* en castellano. Los escritores

¹⁰⁵ También en *Diario de lecturas* ha puesto de manifiesto esta misma opinión en diversas ocasiones. Por ejemplo, en la entrevista a Diego Doncel a propósito de *Mujeres que dicen adiós con la mano* (DVD, 2010), donde Vicente Luis Mora afirmaba lo siguiente: “estoy de acuerdo con Orwell. También es política la [literatura] que no es ideológica” (Mora, *Diario de Lecturas*, 12/06/2010, última consulta, 12/07/2011).

antaño conocidos como españoles”¹⁰⁶, ahora en relación a una cita de Jorge Volpi. Siguiendo las palabras de este otro autor, lo que Vicente Luis Mora planteaba era cómo durante la primera década del siglo XXI se habría asistido a la concreción de una nueva imagen *de escritor*, según la cual sus discursos se plantearían al margen de cuestiones como la propia nacionalidad o la realidad política de su entorno (en un sentido local del término). Un tipo de escritor, se especifica, que ya “no conoce fronteras”, porque ésa es, por otro lado, la naturaleza misma de lo literario. Así lo resaltaba Jorge Volpi: “si ello es visto como un triunfo de la globalización y del mercado es porque no se comprende la naturaleza abierta de la literatura” (Mora, 2009: 39)¹⁰⁷.

Sin embargo, una alusión como ésta tendría que ser matizada, dado que el contexto en el que Mora inscribe esta cita tendría que ver sobre todo con la noción de una literatura *glocalizada* (aquella global y local a la vez); muy próxima, en este sentido, a su planteamiento de la idea de *pangea*. Tanto sería así, que la clave para entender ambas categorías en el espacio de la creación literaria estaría en la incorporación de la dimensión tecnológica al imaginario de los autores. Por un lado por la alteración de la visión y recepción de las tensiones entre lo global y lo local y, por otro, desde un punto de vista literario, dado que a pesar de tratarse de dos nociones teóricas, trasladadas a la práctica ciudadana esas tensiones, tanto como la propia concepción de lo político, se convertirían en otra cosa.

¹⁰⁶ Páginas 39-42 del dossier.

¹⁰⁷ La cita completa: “Quizás la nacionalidad de un autor revele claves sobre su obra, pero ello no indica –o al menos no tiene por qué indicar- que esté fatalmente condenado a hablar de su entorno, de los problemas y referentes de su localidad, o incluso de sí mismo. La ficción literaria no conoce fronteras: si ello es visto como un triunfo de la globalización y del mercado es porque no se comprende la naturaleza abierta de la literatura” (Mora, 2009: 39).

Así, y bajo una línea similar, en el blog de Agustín Fernández Mallo tuvo lugar una conversación próxima a este tipo de revisiones, pero a propósito de un artículo publicado sobre *Postpoesía*. El documento, “Posición en el espacio. Propuesta hermenéutica a partir del film *Stop making sense* y la poética de la Bauhaus a propósito de la teoría postpoética de Agustín Fernández Mallo”, había aparecido en la revista *Espéculo*, nº 44, año XIV, marzo-junio de 2010, pero fue transcrito en su totalidad en el blog del autor¹⁰⁸, señalando justamente “la propia manera de elaborar el artículo, trayendo elementos dispares para que confluyan en un mismo razonamiento en red horizontal, un claro ejemplo del hacer postpoético al que alude mi libro” (Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta*, 25/05/2010).

No obstante, en los comentarios aportados a esa publicación, uno de los lectores compartió una objeción significativa a ese texto, además en relación con lo que aquí se está tratando.

Dejando a un lado el vínculo a mi juicio problemático entre los planteamientos estéticos de la Bauhaus seminal y la asunción aprobatoria que en Nocilla Lab haces (o parece que haces) de Venturi, Scott Brown e Izenour (por lo demás muy respetable), la referencia a la “poética” de la Bauhaus del texto omite una dimensión crucial no sólo de la Bauhaus, sino también de M.M. arquitectónico [...]. Casi no me atrevo a decirlo, pero... esta clamorosa laguna es la dimensión social y política, y aun utópica [...] que animó la emergencia de la Bauhaus en el contexto de la república de Weimar, una dimensión que no es posible obviar ni

¹⁰⁸ Puede consultarse en *El hombre que salió de la tarta*, 25/05/2010 (última consulta, 14/05/2011).

deslindar de las consignas formales y estéticas reiteradas hasta la saciedad [...] y que, creo, está completamente ausente en tu producción literaria y ensayística (comentario de pablo m., 27/05/2010, 21:17h.).

Como puede verse, esa objeción iría dirigida hacia la ausencia del componente político en esa argumentación, pero sin haber valorado previamente el hecho de que no haberlo hecho explícito no quiere decir que no se hubiera tenido en cuenta y que, por eso mismo, se hubiera prescindido de ello. Una tesis también mencionada por el autor, quien destacaba como positivo ese aspecto, justamente por su deriva crítica y creativa. ¿Tendría sentido, en todo caso, tratar de vincular dos contextos creativos cuyos entornos sociohistóricos son tan diferentes? ¿No podría considerarse esa vinculación una mostración metafórica y pragmática de dos proyectos funcionalmente afines?

Así lo subrayaba Agustín Fernández Mallo:

Gracias por tu tan bien argumentada intervención, con la que estoy de acuerdo, y por eso mismo me parece también muy acertada la exposición de Jara Calles; me explico: hablas de esa totalidad que fue la Bauhaus, de la que indudablemente no se puede separar su dimensión más social y política. Lo interesante para mí es que Jara ha conseguido separar esa dimensión, tomar una parte de la Bauhaus, y relacionarla con mi obra [...] y acierta de lleno. Comprendo que esa manera de entender el “ensayo” o la disertación teórica pueda chocar desde un punto de vista “esencialista” [...] pero a mí me parece más interesante coger elementos de una totalidad y “sacarlos de quicio”, que dejar de avanzar porque esa

totalidad te lo impide. [...] Al fin y al cabo estoy hablando de la metáfora [...] Creo que Jara Calles consigue armar un monstruo, ingeniosa y creativamente, y bien argumentado, al relacionar esos tres elementos [...] Por último, no olvides que Jara Calles nunca dice que lo que tú argumentas no sea cierto; que no lo cite no quiere decir que lo esté negando (comentario de Agustín, 28/05/2010, 09:25h.).

Dicho de otra forma, si el autor define su teoría como la muestra y solución de una actitud, y no como un programa, ¿no sería lícito que una lectura crítica de la obra asumiera esa misma lógica como estrategia de pensamiento? ¿No habría que empezar a valorar también la posibilidad de que la tradición no soporte la misma carga normativa (por inamovible), y cada autor pueda confeccionar a partir de ella su propia genealogía?

Así podría pensarse, dado que tanto en un caso como en otro (Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo) se estaría poniendo de manifiesto una relación muy concreta con la noción de compromiso, que no tendría tanto que ver con la dimensión política asociada a ese término como con su condición de independencia estética. Otra forma de ejercicio de la política, que no tendría tanta vinculación con lo social (aunque podría inferirse, por otro lado) como con lo estético. Por eso Vicente Luis Mora acude a Georges Orwell y su noción de ese vínculo de la literatura con la política, y por eso uno de sus ensayos se titula *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (Bartleby, 2006). Se trataría, por tanto, de una actitud (tanto ética como estética) que se pondría de manifiesto sobre todo bajo la forma de una independencia, en estos casos, estética. Algo del todo evidente si se tiene en cuenta el carácter singular e innovador de estos autores, así como su actitud y

temperamento hacia el propio acto de creación (y por ello también extensible al circuito literario y editorial). Una tendencia apreciable en todos ellos, que no sería censurable siempre y cuando ellos no adopten para sus respectivas trayectorias un estandarte como el de escritura política o socialmente comprometida, porque en ese caso sí comenzarían a surgir problemas.

Parece, entonces, que en el dossier de *Quimera*, a pesar de resultar inevitable la mención de estos autores, dada su relevancia para la consideración de esa década de escritura, no deja de ser evidente una falta de adecuación en relación a estas prácticas. Por un lado por el hecho haber propuesto categorías y sistematizaciones como las que ya se han revisado y, por otro, por no haber llegado a una solución solvente en relación a ello. La razón quizá pudiera encontrarse en el hecho de no haber partido de las obras, con el fin de extraer de ese modo una teoría coherente con las mismas, aplicando en su lugar un criterio prefijado que sería el que habría impuesto y dirigido este tipo de lecturas tanto de las obras como del impacto social de estos autores. Ésa es la razón, también, por la que pudiera haber emergido esa lectura de estos textos en términos políticos (ideológicos) y no estéticos y éticos.

[3] La focalización ambigua en la crítica como en el mercado

Quizá como solución intermedia, el artículo que aparece firmado por Marco Kunz¹⁰⁹ sería en este caso representativo del afán sistematizador de los sistemas crítico-literarios tradicionales (un manierismo que sería asimismo una actitud generalizada), pero ahora aprovechando a su favor la evolución de ese temperamento hacia

¹⁰⁹ “Una década de novelas españolas: 2000-2009”. Páginas 46-49 del dossier.

fórmulas de apertura estética, no necesariamente compartidas por todos los autores de reciente aparición. Es decir, con independencia de las asignaciones grupales y generacionales que habrían tenido lugar a lo largo de los últimos años.

Por esa misma razón, este artículo aparece estructurado a partir de cinco ejes temáticos, en torno a los cuales se abordan cuestiones estéticas y estilísticas relacionadas con ellos, según los distintos motivos de cada epígrafe: la novela decimonónica /las supervivencias del medio siglo/ la continuación del último cuarto de siglo /una posmodernidad light y la nueva vanguardia. Una operación a través de la cual parece poder evitarse el uso de categorías sobreexplotadas, aunque no dejen de mantenerse espacios como los de posmodernidad y vanguardia; ya que este discurso no acabaría de alejarse de esa línea de pensamiento asociada, al menos por el momento, a la oficialidad del sistema.

Cabe señalar, entonces, una idea que se resuelve en este artículo, dado que la perspectiva que prima en el mismo es la de una continuación del siglo XX en el XXI, lo que permite desechar una lectura de la historia literaria más reciente en términos de ruptura, como hubiera sido habitual. De ese modo, el autor modula una tensión no del todo resuelta en torno a la revisión de la producción literaria nacional (en realidad asistémica, como cualquier instancia en continua formulación), aunque en ocasiones a propósito de una serie de criterios difíciles de sostener en la actualidad. Por ejemplo, la asociación de la facilidad de lectura y el entretenimiento con estructuras “neodecimonónicas”, la “pervivencia de estéticas caducas”¹¹⁰. Cuando en la actualidad habría no pocas obras que cumplen

¹¹⁰ Así lo concluye: “esta novela es popular porque la entiende un gran número de lectores sin formación especial, y es *cool* porque no nos calienta los sesos” (Kunz, 2009: 47). Los referentes que propone son Pérez Reverte y Ruíz Zafón, pero cabría pensar qué pasaría entonces con textos como *Nocilla Dream* o *El hacedor* (de Borges)

esos requisitos, pero que sin embargo no podrían ser consideradas como tal, es decir, “comerciales” de forma despectiva; pues la facilidad de lectura y el entretenimiento no han de ser únicamente aspectos de simplicidad literaria.

Esto es algo que, además, no sólo sería aplicable a ejemplares estrictamente comerciales (en el sentido de productos de rápido consumo), si se piensa que a esa misma idea responderían varias de las obras que habrían conformado la innovación estética apuntada de forma transversal en el dossier. Por un lado considerando el éxito masivo de algunos programas de escritura, su exigencia estética, más la rentabilidad que han supuesto desde un punto de vista económico (y no únicamente editorial). Dicho en otras palabras, el éxito comercial no tendría por qué conllevar coste estético alguno, como tampoco la facilidad de lectura es un carácter literario de baja consideración.

Sin embargo, así es como lo plantea Marco Kunz, que en este punto se refiere a un tipo muy concreto de escritura, por lo general identificable con arquetipos literarios tradicionales, basados casi en exclusiva en el desarrollo causal de una trama, articulados en una dimensión lineal del tiempo y bajo un conservadurismo muy marcado de las formas discursivas. Es decir, constituyendo ese modelo de escritura que en la actualidad se implementaría, pero en el cual no se innova. Por lo general través de recursos decorativos como la inserción de gráficos e imágenes, o el mismo juego de tipografías; pero sin que esto promueva un valor semántico medular para la obra en la que se ponen en

Remake, que no sólo han superado las expectativas de recepción (entrevistas y reseñas del autor en revistas como *Marie Claire*; el surgimiento de lectores-fans, y el entretenimiento que ofrecen más allá de lecturas más complejas), sino que buena parte de las acciones derivadas de las mismas serían igualmente materia de estudio y reflexión.

funcionamiento, por lo que estos recursos se convierten en factores prescindibles.

Así, y en contraposición con esto mismo, en la última parte de su artículo Marco Kunz revisa una serie de obras como referencia de la “nueva vanguardia” de la escritura española, entre las que incluye títulos como *Nocilla Dream*, *Circular07*, *El corrector* (Seix-Barral, 2009) de Ricardo Menéndez Salmón, o *La soledad de las vocales* (Bruguera, 2008) de José María Pérez Álvarez. Dando cuenta de este modo no sólo de una pluralidad de estéticas, estilos, actitudes y programas literarios muy diversos, sino de un uso muy laxo del término vanguardia, aunque en 2009 no parece que ninguno de esos títulos pudiera considerarse como tal. Antes al contrario, la mayoría de estos autores formarían ya parte del centro del sistema, del propio *mainstream* (los grandes grupos editoriales, los medios, etc.) hasta el punto de haberse convertido en norma y modelo de escritura.

Si se piensa con cierto rigor, en 2009 ya había en escena otro tipo de escritores, más jóvenes que estos, que además estarían iniciando sus respectivas trayectorias, cuyas estéticas sí podrían considerarse vanguardia, al menos teniendo en cuenta el intervalo histórico en el que iban a valorarse. Serían autores como Óscar Gual, Mercedes Díaz Villarías, David Refoyo, Marina Perezagua, o Rubén Martín G., entre otros, que desde sus respectivas propuestas ya obligarían a utilizar otro tipo de términos (no “jóvenes” ni “nuevos”) en relación a los autores a los que aludía Marco Kunz. Teniendo esto en cuenta, ¿podía mantenerse el siguiente juicio, cuando buena parte de esos autores estaban publicando en editoriales como Seix-Barral, Alfaguara o Anagrama, siendo además un cambio que habría ocurrido en menos de dos años?

Probablemente esta novelística minoritaria se quedará en la marginación de los círculos de aficionados y especialistas, pues por un lado los filtros de preselección no dejan que lleguen a un público más amplio, y por otro escasean los lectores formados para enfrentarse con este tipo de textos (Kunz, 2009: 49).

La respuesta sería negativa, sobre todo si se considera que el cambio en el sistema editorial tuvo lugar entre los años 2006 y 2008, pese a que este tipo de lecturas, en cuanto a la relevancia y proyección futura de estos autores, aún constituya un lugar común para los discursos críticos de corte generalista; un tipo de crítica que se gestiona entre un sentimiento paternalista y un escepticismo más o menos moderado frente a ello.

Es un matiz que puede verse de forma clara en el volumen coordinado por Jordi Gracia y Domingo Ródenas para el proyecto *Historia de la literatura española* (Crítica, 2010), dirigido por José Carlos Mainer, en el que ambos autores abordan “la derrota y restitución de la modernidad”, en un intervalo histórico que comprendería los años 1939 – 2010. Y en el que se pone de manifiesto un sentimiento de malestar en principio no muy vinculado a razones literarias, tal y como pondrían de manifiesto algunas consideraciones sobre la llamada generación nocilla o mutante, y una serie de críticas dirigidas sobre todo a uno o dos autores en concreto. Es decir, un tipo de lectura de la contemporaneidad literaria que puede entenderse solamente por el contexto en el que se produce; pues se trata de un discurso académico e institucional en el que se decide incorporar el año 2010 al estudio, pero imprimiendo una prudencia crítica e historiográfica hasta cierto punto desmedida. No obstante, ésta no sería razón suficiente para desprestigiar

cierto tipo de obras (al ser tratadas como simples hallazgos u ocurrencias experimentales), como tampoco para cuestionar la relevancia del propio fenómeno generacional en torno a las nociones *nocilla* y *mutación*. Como tampoco habría por qué denostar la incorporación y exploración de las nuevas tecnologías al territorio de lo literario y, con ello, las formas de innovación en este campo a partir de otro tipo de espacios no necesariamente unidos a la creación literaria, pese a que en este volumen se incide principalmente en la tecnología.

«La literatura de la democracia» y parte de la obra de los años setenta ha explotado sin desmayo las nuevas tecnologías —o, más precisamente, el correo electrónico y sus dichosos archivos adjuntos— para hacer posible una imposible escritura a cuatro manos y en sesión continua.

Ródenas, 2010: 11

Nada políticamente incorrecto, si bien el tono y tratamiento que recibe dicha referencia (a propósito de la cual se mencionan autores como Fernández Mallo, Vicente Luis Mora y Eloy Fernández Porta) da perfecta cuenta de ese malestar. Llevando además ese tipo de impresiones a un discurso académico con pretensiones historicistas – normativas- que parte y regresa al discurso oficial; lo cual hasta cierto punto le resta credibilidad y competencia para el tratamiento de cierto tipo de obras como las que se engloban bajo el epígrafe “literatura de la democracia”. Sin embargo, no serían pocos los cambios cualitativos a los que se podría apelar como refutación de este tipo de afirmaciones, por lo que cabe localizar la causa de reacciones como ésta en una característica inherente a esa escritura, como es el hecho de que enfrente a los lectores (sean críticos o no) con un posible desajuste hermenéutico; obligándoles a adoptar esa visión o perspectiva concreta a la hora de leerlos, más aún si se abordan con pretensiones críticas. Por lo mismo, puede decirse que

un aspecto que apoyaría o comprobaría la pertinencia de la inclusión de estos autores en la “historia” de esta década radicaría en la magnitud de los efectos que tuvieron lugar tras su irrupción en el mercado, dado que ése fue el principio del cambio de signo más llamativo del sector editorial en los últimos años.

Un cambio que, por otro lado, ha sido visto como una traición de estos autores a sus respectivas poéticas, quizá intuyendo algún tipo de renuncia estética, cuando en realidad ese aspecto, al menos por lo general, se habría mantenido intacto. Así, han mejorado los contratos y, en algunos casos, las posibilidades de edición de los textos, o los recursos de las respectivas editoriales, pero sin que apenas pudieran constatarse cambios de otro orden en esos programas creativos, al menos por el momento. Un ejemplo sería *El hacedor (de Borges) Remake*, (Alfaguara, 2011), cuya edición presenta un tipo de características (color, edición digital, promociones internacionales, etc.) que si son posibles y rentables en el mercado es gracias a la envergadura del grupo editorial Alfaguara.

A este respecto, puede pensarse que se ha perdido “exclusividad” en el mercado (es decir, una “élite” de lectores y escritores), pero lo cierto es que se ha ganado una flexibilidad estética del todo saludable, que repercute no sólo en este mercado, sino también en otros espacios socioculturales no necesariamente unidos a lo literario. Si bien, el caso de Agustín Fernández Mallo no sería el único. Por mencionar otro caso, también estaría Manuel Vilas, quien derivó de la editorial DVD a Alfaguara, pero sin que ese trasvase supusiera mutación alguna en su discurso; hasta el punto de que podría decirse que ése puede ser (o llegar a ser) uno de los problemas de su obra, al explotar una misma fórmula como *firma* del autor. O Eloy Fernández Porta, cuyas publicaciones *Afterpop*, *Homo sampler* y *€@O\$* han mantenido una línea similar de

pensamiento y un mismo artificio discursivo con independencia del sello editorial. Tanto es así, que incluso ese estilo resulta muy próximo al tono que presentan sus textos creativos literarios, como por ejemplo *Los minutos de la basura* (Montesinos, 1996), de forma que puede pensarse que el aspecto formal de las obras y la propia composición de los textos no distaría en absoluto de un tipo a otro de discurso.

Un aspecto que quizá se deba a que uno de los rasgos de la escritura de estos autores sea el de aunar creación y teoría no de forma intercalada, sino integral, como una dimensión más de sus discursos. Es decir, filtrando teoría a la creación, también en términos creativos y, por tanto, estéticos. Tanto sería así, que buena parte de las coordenadas teóricas pertinentes para una aproximación rigurosa a estos textos estaría ya incluida en las propias obras. Como ejemplos podrían citarse *Nocilla Lab* y *Postpoesía, Construcción o Circular, Fabulosos monos marinos*, etc., como textos en los que ambas dimensiones conviven y se resuelven de forma estructural. No obstante, un caso quizá paradigmático de esto mismo podría encontrarse en la conformación de los títulos de las obras de Eloy Fernández Porta, pero sobre todo en relación a los epígrafes de las mismas, que tenderían no sólo a presentar un mismo formato, sino además una misma estrategia para la proyección y generación de pensamiento.

1. Epígrafe en *Los minutos de la basura*:

EL SISTEMA DE ATAQUE DE DEAN SMITH, ELABORADO PARA LA UNIVERSIDAD DE NORTH CAROLINA. El alivio de saber que allá en las estrellas hay un satélite que quiere tender la mano hacia una ignota mano extraterrestre es sólo comparable al placer de extender mis dedos y sentir la caricia simétrica que responde. EL SISTEMA DE ATAQUE DE DEAN SMITH, ELABORADO PARA LA UNIVERSIDAD DE NORTH CAROLINA (Fernández Porta, 1996: 96).

2. Epígrafe en *Homo Sampler*:

INTRO: GASTRONOMÍA AFTERPOP

O: De cómo comprar una hamburguesa como un fan, mastigarla como un crítico cultural, digerirla como un rumiante y excretarla como un hombre de Cromañón (Fernández Porta, 2008: 7).

Estos serían los casos más visibles, aunque habría otro tipo de respuestas, como sería la de Germán Sierra, que cambió de editorial pero bajo unas condiciones muy similares; o la de Vicente Luis Mora, que con Seix Barral, donde publicó *Alba Cromm* (Seix-Barral, 2010), sí habría puesto de manifiesto cierto cambio si no estéticamente, sí estilístico. Como se sabe, sus sellos editoriales anteriores habían sido Berenice, Pre-Textos y DVD, que por la trayectoria de los mismos no parece que un texto como *Alba Cromm* fuera tan factible en dichos programas, al menos no con esas mismas características; dado que no sería solamente una cuestión de formato, sino que tendría que ver con el propio planteamiento del proyecto. No obstante, esto no tendría que verse como una crítica a la obra, sino que sería el subrayado del carácter comercial y relativamente convencional¹¹¹ del texto, sobre todo en comparación con proyectos previos como podrían ser *Circular07* o *Construcción*; pese a que teórica y estéticamente la obra continúe una línea de investigación ya abordada en otras obras.

¹¹¹ Por ejemplo, podría pensarse en la cubierta de la obra –próxima a la caracterización icónica de Lara Croft-, e incluso en el mismo título del texto, muy próximo en el plano fonético a esa referencia. O en la propia articulación de la narración (y la intriga que se desarrolla), más los aspectos temáticos que se revisan a través de las relaciones personales, la identidad de los personajes (el juego final de la obra) y el uso (expositivo) del lenguaje de la red que, como se ha dicho, resultaría no poco impostado.

- **El mito de la corrupción del mercado, o qué significa ser comercial en la actualidad. Un ejercicio de independencia estética**

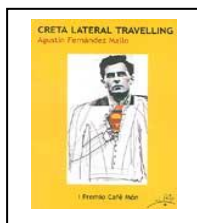
Como ha podido verse, habría distintas reacciones y posturas ante la transferencia editorial por parte de los autores, aunque también sería pertinente valorar la reacción de los críticos y lectores a ello, dado que por lo general se han censurado estos virajes, al menos en un principio, e incluso cuando no habrían supuesto cambios sustanciales en las poéticas de la mayoría de los autores. Sin embargo, y aunque pudiera parecer una paradoja, que no lo es, lo cierto es que ese trasvase editorial, según las condiciones en que ha ocurrido, habría propiciado un tipo de actitud muy concreta hacia el mercado, que no sería tanto una “resignación” hacia el mismo, como la traducción “comercial” de una forma de independencia estética. Es decir, un tipo de independencia que llevaría a plantear otras formas de compromiso, en este caso dirigidas hacia la propia obra y, por tanto, hacia todo aquello que pudiera favorecerla.

No obstante, lo interesante a este respecto no sería tanto el trasvase editorial, sino si esa circunstancia ha tenido algún tipo de coste estético o, por ejemplo, si las nuevas editoriales se han visto afectadas en lo sucesivo por el empuje mediático (por ejemplo alterando sus programas y objetivos de edición), o si por el contrario han mantenido su línea de trabajo habitual, previa a la presentación de esos autores¹¹².

¹¹² A este respecto, editoriales como DVD o Candaya han seguido apostando por autores cuya línea creativa es de algún modo singular o innovadora (Óscar Gual, David Refoyo, Miguel Serrano Larraz, Diego Doncel). De manera que puede decirse que han continuado implementando un programa editorial de calidad a través de autores y obras sólidas y con proyección, sin haberse hecho demasiado eco del éxito de algunas de sus apuestas. No obstante, sí cabe mencionar que el hecho de haber apostado por algunos de los autores ahora habituales de los debates literarios ha traído consigo otro tipo de réditos, como es una mayor visibilidad en el circuito editorial –incluso la aparición de nuevos sellos editoriales en esta misma línea (como serían Eclipsados y Alpha Decay, quizá los dos casos más relevantes a este respecto)- y un mayor número de ventas, hasta

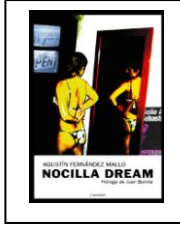
Respecto a lo primero, los efectos del trasvase podrían ponerse de manifiesto incluso a partir de la propia configuración de las cubiertas de las obras, es decir, de su diseño creativo, dado que habría sido esa imagen, como singularidad creativa, la que los grandes grupos editoriales quisieron trasladar a sus catálogos; justamente por esa condición de marca. Porque muchos de estos autores no sólo realizarían el diseño o trabajo previo de las cubiertas, sino que además éstas formarían parte no ya de la identidad de la editorial en cuestión, sino de su propio programa creativo, como serían los casos de Eloy Fernández Porta o Agustín Fernández Mallo; aunque también cabría la otra posibilidad, como podrá verse a partir de la deriva editorial de Vicente Luis Mora en relación a Seix Barral. Por lo mismo, no parece que pueda hablarse tanto de modificación estructural de las poéticas como de implementación (por los recursos de los diferentes sellos) de las mismas; considerando que el cambio habría tenido más que ver con la repercusión en el mercado de estos autores que con su acceso a esas otras firmas editoriales, aunque todo ello sea susceptible de ser matizado según los casos. Sin embargo, ¿no cabría la posibilidad de redefinir el sentido de lo comercial a la luz de estas nuevas directrices? ¿No lo muestra así buena parte de esas obras, incluso desde sus propias cubiertas?

Agustín Fernández Mallo (selección)

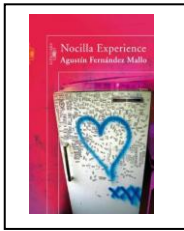


Creta Lateral Travelling
[Poema por fractales]
(La Guantería, 2004)

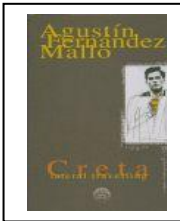
el agotamiento de primeras ediciones. Por ejemplo, así ha sido con *Carne de píxel y España* por parte de la editorial DVD, pero también con *Nocilla Dream* en el caso de Candaya.



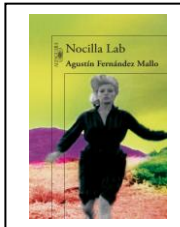
Nocilla Dream
(Candaya, 2006)



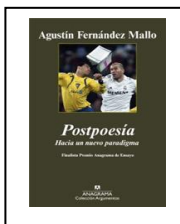
Nocilla Experience
(Alfaguara, 2008)



Creta Lateral Travelling
(Sloper, 2008) / Reedición



Nocilla Lab
(Alfaguara, 2009)

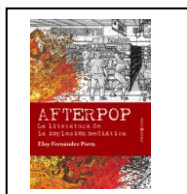


Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma
(Anagrama, 2009)

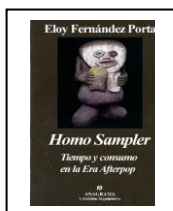


El hacedor (de Borges). Remake
(Alfaguara, 2011)

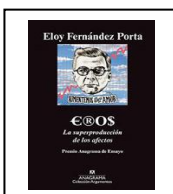
Eloy Fernández Porta (selección)



Afterpop. La literatura de la implosión mediática
(Berenice, 2007)

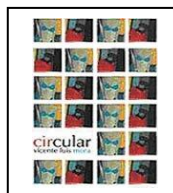


Homo sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop
(Anagrama, 2008)

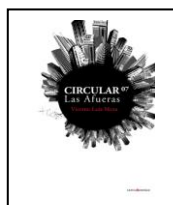


€@O\$. La superproducción de los afectos
(Anagrama, 2010)

Vicente Luis Mora (selección)



Circular
(Plurabelle, 2003)



Circular 07. Las afueras
(Berenice, 2007)



Alba Cromm
(Seix Barral, 2010)

Como puede verse, estos casos, y sin pensar únicamente en estos tres autores, habrían acabado por desbancar el mito de la corrupción del “estilo” por parte de los grandes sellos editoriales, que por lo general si no corrompen, estancan trayectorias (serían los casos de autores como Mañas, Muñoz Molina, Pérez Reverte o Almudena Grandes). Por lo que podría decirse que en estos últimos años se ha producido un punto de inflexión notable a este respecto, dado que el centro del mercado habría dejado de ser inaccesible y, por otro lado, tampoco habría que menguar el compromiso con la propia creación por ello, dado que ambos espacios comenzarían a ser territorios totalmente compatibles.

Tanto sería así, que el fenómeno mediático desplegado en torno a estos autores acabó por convertir sus respectivas poéticas en marcas, esto es, en espacios difícilmente maleables, por lo que el interés de editoriales como Seix-Barral, Anagrama o Alfaguara era el de asumirlas como tal, como fenómeno unido a sus catálogos, ya sin necesidad de alteraciones sustanciales en los proyectos, porque sería justamente esa imagen (y marca) lo que estarían reclamando. En palabras de Eloy Fernández Porta, “un estilo no es sólo un repertorio de modos y maneras; es sobre todo un dispositivo para expresar la subjetividad”, si bien “no todos los estilos sitúan al espectador en la misma posición” (Fernández Porta, 2008: 256-257). Haciendo de este modo una síntesis de la situación vivida entre editoriales, autores y obras en los últimos años, sobre todo si se tiene en cuenta la labor y el papel que han desempeñado otro tipo de editoriales, éstas con menos recursos pero más criterio, al menos en relación a las propuestas que planteaban estos autores.

Ésa es la razón por la que puede decirse que este viraje, que en su momento fue algo imprevisto e insólito, ha marcado el inicio de un cambio cualitativo en la lógica de mercado en la escena nacional. Pero no

porque el *mainstream* haya acudido a lo alternativo a ese centro para renovar ciertas tendencias, sino porque el *centro* haya absorbido sin condicionamiento alguno el carácter y temperamento de esas escrituras.

Así, lo que cabe esperar ahora es que se produzca un cambio similar en la actitud (y recepción) de estos textos por parte de la crítica, si se piensa que la atención a estos autores como fenómeno que ha sido masiva, continua y cada vez más generalizada. Esto es algo que tanto los suplementos culturales como espacios críticos más o menos institucionalizados han puesto de manifiesto durante los últimos años, incluso cuando los propios autores demandaban otro tipo de coordenadas en cuanto a la recepción de sus obras. Ha podido verse con el dossier de *Quimera*, donde a pesar de la fecha de publicación se continuaban lecturas, referencias y nociones teóricas que ya se pusieron en funcionamiento en torno a los años 2006 y 2007, aunque después se fueran desactivando a partir de otros discursos, estos sí, independientes por lo general. Desde Vicente Luis Mora en *Diario de lecturas a Afterpost*, como espacio en el que se abordaba la tensión crítica entre un punto y otro (entre las obras y la recepción generalizada de las mismas), apostando por lecturas que partían de las propias obras, y por lo general sin reproducir los tics teóricos habituales, aunque también los hubiera.

En este sentido, y aunque ese espacio era por lo común complaciente con este tipo de poéticas, en *Afterpost* se planteaba una alternativa discursiva que pudo no ser siempre la acertada, pero que sin embargo proponía otro tipo de visión en torno al concepto de “novedad” editorial; apostando sobre todo por prácticas que ya en su momento de aparición constituían algún tipo de innovación estética significativa¹¹³.

¹¹³ Ése sería uno de los criterios que operaban en la selección de textos, al menos en la primera época del espacio, cuya independencia era manifiesta tanto en relación a los autores como a propósito de las editoriales seleccionadas. Si bien el canon establecido

4.2. Origen clínico de una brecha discursiva La crítica generalista e institucional y sus aportes

Frente a esto, podría decirse que lo tecnológico (más allá de lo pop o el tratamiento no referencial de la ciencia) ha sido uno de los aspectos primeros en generar una brecha entre las prácticas antes mencionadas y la labor de la crítica de espacios académicos (*Hermeneia*) o culturales, como podrían ser *ABC de las artes y las letras*, *El Cultural* o *Babelia*. La razón, cabe pensar, porque estos escritores no serían los primeros en hablar de tecnología en sus textos, es que esa dimensión no era ya únicamente temática o referencial, sino estructural. Es decir, integrada, por lo que su asimilación crítica llevaría no sólo a asumir esa tesis, sino a valorarla desde los mismos parámetros en que era presentada.

A este respecto, es sintomático que los departamentos universitarios españoles sigan promocionando casi en exclusiva proyectos relacionados con una actualidad “desactivada” (el feminismo en la obra de Almudena Grandes, por poner un ejemplo); mientras en los departamentos de universidades internacionales¹¹⁴ comienzan a generarse

durante los tres años que Afterpost estuvo operativo mostraría una evolución en ese punto, así como ciertas preferencias editoriales en cuanto a la relevancia (fuera por el carácter innovador de los catálogos o por el tipo de propuesta de los autores) que se le otorgaba a cierto tipo de tendencias creativas. En este sentido, quizá lo más interesante de este blog fuera su origen en tanto reacción frente a la crítica generalista y académica, dado que con el tiempo no sólo se activó un aparato crítico diferente en ese aspecto, si no que también dio lugar a la aparición de proyectos que seguirían una línea similar, como serían *Café Cadáver*, *Presspectiva* o *Mamajuana*, entre otros.

¹¹⁴ De hecho, hasta hace apenas dos años (2009-2010), la mayoría de los referentes nacionales que tenían cabida eran por un lado los clásicos y, por otro, los autores canónicos de los últimos años; es decir, aquellos que estarían copando la oficialidad cultural de la escena nacional y que son, al mismo tiempo, los que acceden por defecto a las grandes editoriales, que gestionan sus obras en circuitos tanto nacionales como internacionales.

seminarios¹¹⁵ y trabajos académicos de posgrado¹¹⁶ en torno a estos autores y la actualidad que han puesto en evidencia a través de sus textos en el medio nacional. Incluso teniendo en cuenta que en ocasiones estos discursos son parciales y heterogéneos, aunque no dejen de poner de manifiesto una actitud y un interés muy poco comunes en los departamentos y programas de estudio españoles.

Así, quizá una de las primeras razones que parece desbordarse de estas prácticas es un interés por comprender estas obras teniendo en cuenta su contexto estético, que es donde se localizaría el primer “problema” hermenéutico que han puesto de manifiesto estos textos en su recepción por parte de los discursos mediáticos y académicos nacionales. No obstante, a partir de 2010 ha habido cierto cambio a este respecto, aunque por lo general esos discursos no suelen encontrarse en los medios de prensa nacionales, sino en algunos departamentos universitarios y, sobre todo, en internet. Es lógico que dada la circunstancia editorial y mediática de estos autores hayan surgido debates y lecturas más próximas a sus imaginarios, contando además con un aparato de promoción también más visible, dado que los encuentros literarios en los que habrían participado en los últimos años ya no serían tan minoritarios como institucionalmente reconocidos.

Dicho de otra forma, los discursos más óptimos que han podido encontrarse en este tiempo han tenido lugar de forma puntual en algunas

¹¹⁵ El seminario organizado por Juan Goytisolo y Marco Kunz en Université de Lausanne en Noviembre de 2011: “Coloquio Internacional Nueva Narrativa”. Para su consulta:

<http://www.romanistik.de/aktuelles/newsartikel/article/cfp-coloquio-internacional-nueva-narrativa-espanola/> (última consulta, 23/05/2011).

¹¹⁶ Por ejemplo, la tesis doctoral de Jesse Barker, University of British Columbia (Vancouver) en Marzo de 2011, cuyo título era el siguiente: “No place like home. Virtual space, local places and Nocilla fictions”. El documento puede consultarse *on line*: https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/33138/ubc_2011_spring_barker_jesse.pdf (última consulta, 23/05/2011).

universidades y, como acaba de decirse, a través de la red a partir del trabajo en blogs o revistas de gestión similar a espacios como *Diario de lecturas* y *Afterpost*. Más algunos blogs personales de lectores¹¹⁷, donde se pondría en evidencia una mayor capacidad para abordar estos textos en comparación con algunos de los referentes críticos de ciertos suplementos nacionales. Si esto es también significativo, es porque en estos discursos se realiza una labor hermenéutica de la que se desprende al mismo tiempo un interés metacrítico, como revisión de las prácticas académicas y generalistas, que resultan más próximas a la promoción editorial que a su propio ejercicio crítico en cuanto tal.

De hecho, y pese a que esos otros textos reproducen muchas de las tendencias literarias de último momento (rizoma, multiculturalismo, posmodernidad, etc.), lo cierto es que profieren discursos más flexibles y, por lo mismo, menos regresivos, dado que utilizan aquello disponible y que sugieren esas obras, poniendo así de manifiesto el desfase entre prácticas y teorías. Por esto mismo, es en ese momento cuando puede hablarse de cierta renovación de la práctica teórica relacionada con estos autores, porque hasta cierto punto habrían conformado un revulsivo que se habría expandido también a otros espacios, aunque aún no se hayan colmado las expectativas que cabría esperar tratándose del cierre de la primera década del siglo XXI.

[1] *Atlas literario español* y el pretexto generacional

Así, uno de los primeros motivos de la perpetuación de ese tipo de lecturas radicaría en la crónica que se realizó en el año 2007 del

¹¹⁷ Por ejemplo, el blog de Carlos Gámez, *La ansiedad de las cucarachas*: <http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.com/> o el blog de Pablo Muñoz, *El rincón de Alvy Singer*: <http://elrinconalvysinger.blogspot.com/> (última consulta, 13/04/2011).

encuentro celebrado en Sevilla en la Fundación José Manuel Lara al alimón con Seix-Barral. Dado que fue a partir de ese momento cuando comenzó a hablarse de “generación nocilla”, como de una serie de caracteres asociados a esa nómina de autores, que serían los que en parte se habrían ido manteniendo hasta esta fecha. La cuestión, por tanto, es la actitud que la prensa desplegó en torno a ello, al centrarse en la generación de titulares y no tanto en la propia situación estética que planteaban esos escritores; porque además este discurso apenas fue refutado de forma visiblemente, lo cual hizo que se convirtieran en valor y referencia esas primeras coordenadas de lectura. Sin embargo, puede pensarse que el motivo que dio lugar a ese fenómeno fue el carácter singular (*rara avis* en ese contexto¹¹⁸) que pusieron de manifiesto estos autores, más el posterior artículo de Azancot (y la publicación de la antología *Mutantes*), dado que de ese modo se legitimaba una aproximación concreta hacia esas obras.

De hecho, no deja de ser relevante que aunque estos autores rechazaran la recepción de sus programas en clave generacional, el hallazgo de Azancot y Elena Hevia les resultara no poco rentable como estrategia promocional, porque nada había más llamativo para la prensa mediática que la constatación de una nueva generación de escritores,

¹¹⁸ Hay que pensar que en ese encuentro participaron también autores como Espido Freire o Juan Manuel de Prada, cuyas trayectorias no sólo eran más conocidas y reconocidas mediática y editorialmente, sino que además entre ellos mediaba una diferencia notable en cuanto a la actitud que pusieron de manifiesto en ese encuentro. Así lo mencionaba Jorge Carrión en una nota que fue publicada en *El País* como respuesta a buena parte de los contenidos de la crónica que apareció firmada por José Andrés Rojo en ese mismo diario unos días antes: “no se dejó claro si existían criterios sobre la selección. Aunque en ella pudieran entrar por edad [...] De Prada, Mañas, Santos o Freire, está claro que por trayectoria (todos ellos tienen una carrera consolidada, nutrida de premios desde hace más de diez años), no se pueden poner en paralelo a Fernández Mallo, Mora, Bosch, Menéndez Salmón o Martínez, que tan sólo tres años atrás todavía no habían sido considerados por la crítica ni seguramente hubieran sido invitados a un congreso de estas características [...]. Para mí no son [Freire, Mañas, etc.] “nuevos narradores españoles” (Carrión, 2007).

además en los términos (tecnologías, pop, afterpop, posmodernidad) en que fueron presentados. Puede decirse, entonces, que había un interés mediático en ello, que por un lado servía a los periodistas y, por otro, a los propios autores; motivo por el cual dicha lectura generacional se fue continuando sin apenas matizar ese aspecto hacia expresiones y ocurrencias más coherentes con las obras. La pregunta a este respecto es por qué no hubo apenas cambio en torno a ello, sobre todo una vez que estas obras eran ya del todo conocidas y comenzaban a ser abordadas críticamente de forma generalizada, apuntado así hacia otras direcciones. Porque ése hubiera sido el momento propicio para haber puesto en cuestión la noción de generación, superando de ese modo una lectura simplificada de esas obras, que aunque era eficaz mediática y promocionalmente, pero también era un problema para la crítica, que no avanzaba a ese respecto.

Quizá por eso, las pocas menciones que resaltaron este problema apenas sí tuvieron consideración, tal vez por ocurrir en el momento de gestación del fenómeno, que era cuando menos interesaba a uno y otro lado. Así, y como ejemplo, porque también surgió del encuentro literario celebrado en Sevilla, José Andrés Rojo resaltó la dificultad del uso del término “generación” en relación a estos autores en su crónica del evento:

Los nuevos narradores que estuvieron en Sevilla (Agustín Fernández Mallo, Ricardo Menéndez Salmón, Luis Manuel Ruíz, Hipólito G. Navarro, José Ángel Mañas, Harkaitz Cano, Cristina Sánchez-Andrade, Milo Krrmpotic, Félix J. Palma, Espido Freire, Juan Manuel de Prada, Paula Izquierdo o Lolita Bosch, entre otros) no comparten las mismas influencias, no exploran parecidos caminos, no

cultivan las mismas pasiones, no se leen los unos a los otros, no creen en los grupos ni en propuestas colectivas, no les interesa la política. Ni siquiera tienen la misma edad (Rojo, 2007).

Puede pensarse que si no se tuvo muy en cuenta esta reflexión fue porque de ese modo se hubiera agotado la noticia y, en consecuencia, las ventas y el resto de sucesos derivados del fenómeno “generación *nocilla*”. Sobre todo porque las ideas que primaron en torno a ello, y quizá por el hecho de tener como horizontes teóricos la posmodernidad y el posmodernismo, fueron las nociones de ruptura y renovación como intereses más explícitos.

De hecho, uno de los apoyos para el mantenimiento de esta perspectiva se encontró en los referentes que mencionaron estos autores, que por lo general no fueron tanto literarios como fílmicos y artísticos; más la incorporación de la tecnología como espacio para su exploración literaria, que era el punto más llamativo de sus propuestas. Así, la aparición de estos escritores estuvo unida a ideas que permitieron una presentación de sus textos como elementos de ruptura con la tradición española más inmediata (hibridación textual, posmodernismo norteamericano, series televisivas, ciencia, etc.), sobre todo por la posibilidad de renovación del circuito literario que promovían con sus respectivos proyectos. Eran ideas algo confusas que permitían un posicionamiento ambiguo por ambas partes, ya que la prensa mediática estaba distorsionando la recepción de estas obras en unos términos favorables para la continuación de la noticia, mientras que las reacciones de los autores fueron muy distintas según sus respectivos intereses.

Jorge Carrión fue uno de los primeros autores (y críticos) en contestar a la prensa en ese mismo medio, además en unos términos como los siguientes:

No creo que no se lean entre ellos, no creo que a los jóvenes escritores no les interese la política, no creo que los emparente el cine y tengo algo también que decir sobre la diferencia de edad y sobre por qué casi no se mencionaron a autores que escriban en español como referentes (Carrión, 2007).

De este modo, Carrión reafirmaba una conciencia grupal, pero no la lectura en clave generacional que proponía la crítica mediática nacional¹¹⁹, y que era el punto de mayor efervescencia en esos momentos. Era la idea que más pesaba a nivel mediático, quizá también porque en un primer momento no todos los escritores se apartaron de la misma. Hay que pensar que la ambigüedad de sus posturas se debía a cierto malestar con la misma noción de generación, pero también a un claro interés promocional hacia la misma, como así ocurrió, teniendo en cuenta las derivaciones posteriores del fenómeno y todos los cambios ocurridos a partir de ello. Convenían, por tanto, alejamiento y promoción de un mismo motivo; razón por la cual tanto Elena Hevia como Nuria Azancot, José Andrés Rojo o P. García continuaron con la visión y presentación de estos autores como novedad generacional, además a partir del concepto más extendido y habitual del concepto “generación”.

¹¹⁹ De hecho, incluso llegó a hablarse de “nueva generación de narradores andaluces”, como fue el caso de P. García en *ABC*, cuya crónica, por esos términos, resultaba aún más insostenible. El artículo, cuyo título era el siguiente: “Jóvenes narradores andaluces niegan la existencia de una nueva generación”, se abrió con esa misma reflexión: «¿Una nueva generación de narradores andaluces?», continuando con una serie de afirmaciones que ponían de manifiesto ese sentimiento “andaluz” que, por otro lado, podría resolverse ajeno al encuentro (García, 2007: 72).

Es decir, una lectura cronológica del término, aun cuando el intervalo de 15 años era difícilmente sustentable entre ellos. Así, con el tiempo se fueron sucediendo distintas interpretaciones de esta idea, pero lo cierto es que durante no pocos años (casi hasta 2011), la prensa nacional estuvo constatando la existencia de una generación que, al menos en esos términos, no parecía existir. Sin embargo, lo que sí ha podido sustraerse de todo ese “ruido mediático” ha sido, por un lado, el haber sabido llevar a cabo un buen ejercicio del periodismo contemporáneo: la creación de una noticia; segundo, la puesta en marcha de una labor de promoción indiscutible y, tercero, una falta de consenso como consecuencia de ese artificio, porque a pesar de ello la mayoría de las firmas aún tratan de mantener esa idea¹²⁰.

Por otro lado, quizá fuera la voz de Nuria Azancot la que resultó más efectiva para las sucesivas revisiones y recensiones de estos autores, dado que a partir de su artículo estableció una pauta de lectura y, sobre todo, un criterio de aproximación a esas obras en tanto “revolución” de la escritura nacional. Un término que, aunque podía entenderse como metáfora, excedía el carácter mismo de la creación de estos autores; incluso cuando el fenómeno que los circunscribía sí había propiciado importantes mutaciones en el circuito literario español, porque ése no era el fin de su escritura.

¹²⁰ Por un lado estaría el cuestionamiento directo de Elena Hevia a este punto: “es difícil que se cree una sensación de pertenencia a un grupo” y, más adelante, “algunos miembros de la recién acuñada Generación Nocilla –la etiqueta es de los críticos– que reúne buena parte de la literatura posmoderna que hoy se escribe” (Hevia, 2007). También la lectura de José Andrés Rojo, que incidía en la noción generacional, pero llamando la atención sobre la diferencia de edad tan notable que se percibía entre los autores: “la mayoría nacieron en los setenta y otros en los sesenta” (Rojo, 2007). Y, por último, la opinión de Nuria Azancot, que fue la más explícita a este respecto: “Desde hace unos meses, un rumor recorre el mundillo literario español: existe una nueva generación de autores, nacidos en torno al 1970, con un planteamiento revolucionario y marcados por internet” (Azancot, 2007).

Puede decirse, entonces, que ésta sería la genealogía del lugar común mantenido por la crítica literaria en torno a estos autores, al englobarlos indistintamente como generación *nocilla*, además en relación a unos términos no siempre compartidos y mucho menos tratados de igual forma. La diferencia estaba, por tanto, en la confusión de los que podían ser coetáneos por un lado, con la inevitable contemporaneidad de todos ellos debido al tiempo histórico que se comparte, pero ante el cual se pueden adoptar distintas actitudes y posturas. Por eso es importante la noción de actitud de nuevo en este punto, dado que a partir de esa idea se puede empezar a hablar de una sensibilidad común como reacción concreta (es decir, como decisión estética) a sus entornos y, por extensión, al acto mismo de creación.

Como muestra de esa actitud o sensibilidad compartida¹²¹ que de algún modo singularizaba sus prácticas, pero sin unificarlas en términos generacionales o bajo un mismo programa de escritura, Carrión refería lo siguiente en un comentario al texto de José Andrés Rojo:

En su reseña de ayer del último libro de David Foster Wallace, Juan Manuel de Prada no hacía más que evidenciar su incapacidad como lector crítico para comprender el proyecto de no-ficción del escritor norteamericano. Con largas citas y metáforas rurales y castizas (“patatal”, “pedregosa”). De Prada llenaba los caracteres de su reseña sin decir nada más que “no me gusta este autor y escribe demasiado”. Si lees los textos que Ferré, Trejo, Fernández Porta, Martínez o Juan-Cantavella han escrito sobre Foster Wallace te darás cuenta de que esos dos “tipos” de escritor

¹²¹ Así lo hacía notar: “dentro de los participantes en el encuentro coexistían estatus y actitudes muy diferentes hacia la literatura y hacia la *vida literaria*, hacia la creación y hacia su industria” (Carrión, 2007).

“joven español” que comentaba pueden existir” (Carrión, 2007).

[2] *Neo3*, Barcelona

Como puede verse, este texto partía de una publicación que Carrión había realizado en Marzo de 2007 en *La vanguardia*, con un artículo extenso cuyo título era “I+D, una generación para el siglo XXI”¹²², a propósito del encuentro literario *Neo3* celebrado en Barcelona. La perspectiva del artículo, como reportaje, adoptaba la visión de Jorge Carrión como espectador y miembro de dicho movimiento, legitimando desde esa coordenada tanto su visión como las opiniones vertidas al respecto. Así, buena parte de las menciones de ese artículo asumen la tesitura estética (y los intereses literarios) de esos escritores, incidiendo especialmente en la figura de Agustín Fernández Mallo por ser el autor de *Nocilla Dream*, la obra que dio lugar a esos debates. Primaba, en cualquier caso, un interés por desentrañar algunas de las características propias de ese tipo de escritura, aunque en la actualidad algunas de esas coordenadas (estructura Windows, *links* (entre poesía y prosa), tiempo real, etc.) sean metáforas no del todo afortunadas.

Sin embargo, y más allá de este apunte, el texto presentaba no pocos aciertos a este respecto. Así, la idea de dispersión sería del todo clave en relación a estas prácticas (“cada autor es una poética distinta”, apunta), dejando claro en todo caso la variedad, heterogeneidad y la

¹²² Como anécdota, pero que corrobora esta inestabilidad teórica en cuanto a la noción de “generación”, en su archivo de blog Jorge Carrión ha cambiado el título de este artículo de “I+D, una generación para el siglo XXI” a “Investigación y Desarrollo. Narradores para el siglo XXI”, como puede revisarse a través de este enlace: <http://jorgecarrion.com/2007/03/25/hacia-un-canon-alternativo-xxiv-2/> (última consulta, 13/02/2011).

mixtura (en estrecha correlación con el pulso sociocultural de esta época) tanto interna –estética- como externa –grupala- de las mismas. Además de establecer una genealogía alternativa a la del evento en Sevilla, a partir de las afinidades de estos autores, que se habrían ido consolidando en encuentros y publicaciones con anterioridad a la eclosión de 2007.

Ése sería uno de los aspectos más valiosos del artículo, el aportar una visión diferente (por interna) de la conformación de un sentimiento grupal, más allá de los debates en torno a si pudiera existir o no una generación. Los espacios propuestos por Carrión eran *Lateral*, posteriormente *Quimera* y *The Barcelona Review*, más los debates y las participaciones en el blog de Vicente Luis Mora donde, por ejemplo, era habitual encontrar las firmas de Fernández Mallo o Fernández Porta, que a partir de 2007 (fecha del *boom* mediático) empezaron a ser más puntuales, y por lo general debidas a alusiones a sus obras, sus poéticas, o a ellos mismos.

En este sentido, la fecha que propone Carrión es 2004, dado que sería en ese año cuando algunos de estos escritores comenzaron a hacerse visibles de forma grupal, principalmente por las concordancias literarias, fueran temáticas, estéticas, referenciales o teóricas. Por lo mismo, lo que habría que valorar en este punto es si esa alternativa (2004) es operativa en los mismos términos que lo sería 2007, si se piensa que con anterioridad a *Nocilla Dream* las obras de estos autores apenas circulaban en el mercado, como tampoco entre la crítica, fuera o no institucional. Dicho de otro modo, el lugar de actuación y recepción de estos autores era un espacio minoritario, casi endogámico, por lo que la propuesta de Carrión daría una solución parcial a ese debate, dado que representaría la concreción de un horizonte de escritura, pero no el origen del fenómeno generacional. Se habla, por tanto, de un horizonte creativo que se basaría

en una relación “I+D”, tal y como representa el título del artículo, “Investigación y Desarrollo. Narradores para el siglo XXI”; lo cual no sólo constituye un hallazgo ingenioso, sino que concreta, por analogía, uno de los aspectos cualitativos más relevantes de la escritura de estos autores, sobre todo en relación a aquellos que, perteneciendo a la misma franja generacional, manifiestan otro tipo de actitud estética.

Fruto de una época en que la gran mayoría de los lectores de este país se ha criado en contacto permanente con lo audiovisual y las viejas y nuevas tecnologías, en una percepción de lo real que pasa necesariamente por diversas pantallas, el advenimiento de una generación de escritores que –como dijera Foster Wallace- en la niñez ha educado su pupila en el lenguaje televisivo; y que, en la juventud, ha educado su cerebro en las redes virtuales, está encontrando unos nuevos lectores que reclaman modos de narración escrita en sintonía con los modos de narración visual que sus cerebros procesan a diario (Carrión, 2007).

Así, resulta que lo importante en ese artículo no era tanto la nómina de autores (en tanto grupo o generación), como el hecho de pergeñar aquellos rasgos específicos de sus obras. Una tarea relevante, por útil y perspicaz, que permitió –por lo menos a la crítica generalista- localizar nuevos espacios e incluso nuevas herramientas teóricas con las que abordar esos textos. La idea, por tanto, era la de una creación unida a tareas de investigación estética, en la que se asumían los medios y materiales comunes propios del complejo sociocultural contemporáneo, principalmente por tratarse de objetos habituales y cotidianos para ellos. En este sentido, la sociedad actual, por su propia naturaleza, permitía un

tráfico distinto y ampliado de los objetos estéticos, pero también un tratamiento naturalizado de los mismos; pese a que esto tuviera que ser matizarlo en relación a ciertas poéticas y autores.

Dicho de otra forma, y utilizando el pop como espacio de referencia, Carrión localizaría este horizonte de creación “en las revistas de tendencias y en los buscadores virtuales; pero también [...] en las tradiciones artísticas, con miles de años o con décadas a sus espaldas” (Carrión, 2007), como resultado de un giro estético que debe no poco a la incursión de la tecnología. Por eso puede decirse que este texto es uno de los más oportunos y acertados en relación a la inestabilidad argumental que ha circulado en torno a estos autores (sobre todo en su revisión hermenéutica), pese a que posteriormente Carrión haya alterado algunas de esas consideraciones al respecto, como ha podido verse en el dossier de *Quimera*. Hay que entender que cada medio exige un tipo de discurso concreto, si bien no deja de ser extraño que en cinco años apenas hayan aparecido artículos rigurosos, críticos y perspicaces en torno a estas cuestiones, que no continuaran esa serie de discursos alejados en su mayor parte de las coordenadas de los proyectos a los que hacían referencia.

4.3. La conciliación de paradigmas ***Mutatis mutandis, Mejorando lo presente***

La cuestión que cabe hacerse ahora es a qué se debe esta situación en concreto, sobre todo por la falta de coherencia que puede constatarse entre la abundancia de prácticas, las nociones teóricas aportadas por los propios autores y la profusión de textos estancados en una misma pauta

de lectura¹²³. Porque ni siquiera los discursos académicos¹²⁴, a pesar de que puedan constatarse excepciones, quisieron abordar ese problema. Hubo ocurrencias que, al menos parcialmente, trataron de solucionar ese vacío hermenéutico, pero muy pocas publicaciones dedicadas a ellos en sentido estricto. No deja de ser relevante que desde 2007, con la antología *Mutantes* y el ensayo *La luz nueva*, no volvieran a surgir textos con esas pretensiones y con ese objeto de estudio en concreto. Por lo que no sería hasta 2009 y 2010 cuando podrían volverse a encontrar textos en

¹²³ Como excepción, en *El comercio* (año 2008) apareció publicado un texto de Jaime Rodríguez Z., colaborador de *Quimera* y director de la misma a partir de 2010 (relevo de Jorge Carrión) bajo el título “Generación encontrada. El mundo Nocilla”. En ese texto, a pesar de incidir en la noción generacional (con el fin de desbancarla), Rodríguez Z. realizaba una sistematización crítica de la construcción del fenómeno, pero bajo una visión distanciada del mismo y, sobre todo, de su tratamiento mediático. Así, se ponían en evidencia algunas de las consideraciones que habrían propiciado la “burbuja mediática” a la que se ha hecho referencia; poniendo también en claro algunas cuestiones derivadas del encuentro en Sevilla, relacionando esos aspectos con el resto de publicaciones (crónicas) periodísticas, las menciones en blogs y la reacción ante ello en algunos foros literarios. Pero manteniendo siempre como vértice la obra *Nocilla Dream*, al tratarse del texto que no sólo dio el nombre a ese movimiento o fenómeno mediático, sino que además se presentó como su texto fundacional. “Se supone que son características de la supuesta “Generación Nocilla”: narración fragmentaria, influencia de la cultura estadounidense y de los media, violencia poética. Cosas, todas, que en otro contexto podrían sonar a clasicismo [...] pero que para quienes padecían el anquilosado panorama literario-comercial español (que pedía un revulsivo a gritos) cayó como maná del cielo” (Rodríguez Z, 2008). Entendiendo por “generación nocilla”, por otro lado, “un grupo de autores relativamente jóvenes que estaría tomando el relevo generacional de los “tardomodernos”, término (en este contexto) acuñado por Mora para designar, básicamente, a los escritores que “utilizan esquemas narrativos sustentados en estructuras decimonónicas: novelas con planteamiento, nudo y desenlace” (Rodríguez Z., 2008). El artículo puede leerse en este enlace:

<http://elcomercio.pe/edicionimpresa/html/2008-10-26/generacion-encontrada.html>
(última consulta, 15/05/2011).

¹²⁴ Se han mencionado algunos casos, la tesis de Jesse Parker, un artículo de Christine Henseler, más su próximo trabajo en torno a José Ángel Mañas, Ray Loriga y Agustín Fernández Mallo como monográfico crítico en torno a estos autores. Algunos artículos en revistas digitales: *Espéculo*: “Posición en el espacio” de Jara Calles; en *Letras Hispanas*: “El amor redimensionado por la ciencia y la tecnología en *Carne de píxel*, de Agustín Fernández Mallo” de Marta del Pozo; en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*: “Que ningún poeta se quede atrás: Agustín Fernández Mallo propone una nueva poesía española”, etc. El artículo “nocilladream.afm” de Óscar Sáenz, publicado en la web *Ediciona*; o el volumen *Redacciones* (Caslon, 2011) en el que aparecían dos artículos en torno a esto, “Nocilla Sessions” de Miguel Espigado y “Necesidad –en plural- ante una literatura de las nuevas tecnologías” de Jara Calles.

esa línea, como serían *Mutatis mutandis* (Eclipsados, 2009) de Javier García Rodríguez y *Mejorando lo presente* (Caballo de Troya, 2010) de Martín Rodríguez-Gaona, que en cuanto tal constituyeron dos aportaciones desiguales, *sui generis* a este respecto, pero valiosas en cuanto tal.

[1] *Mutatis mutandis*, Javier García Rodríguez

En el caso concreto de esta obra, podría decirse que su autor, Javier García Rodríguez, comporta la primera respuesta desde la academia (aunque no por ello académica) en relación a estos autores y en especial al fenómeno denominado “mutante”. Por la propia naturaleza del texto, que es sobre todo perspicaz, su singularidad radica en haber modulado de manera oportuna la deriva tradicional (por medio de unos relatos de raíz costumbrista) con la post-literaria, en este caso presentada como vértice de las últimas tendencias narrativas, pero bajo una distancia crítica inédita hasta ese momento en relación a este tipo de prácticas (las mutantes). Teniendo esto en cuenta, lo que parece plantearse en el texto es la confrontación de dos estéticas o actitudes literarias, incidiendo especialmente en la recepción¹²⁵ de la escritura mutante por la fascinación que generaron en su momento; pero sin dejar de atender por ello al aparato mediático que funcionó como constructor de dicha recepción.

¹²⁵ Se incluye un apartado dedicado a *Quimera*: “He leído que Fernández Mallo ha publicado algunos artículos y reseñas en la revista *Quimera*. Yo ya sabía que esta revista existía (la leí de estudiante, cuando quería ser escritor), pero al dedicarse a la literatura actual, ahora es vade retro para mí (de mí también dicen en el departamento por los pasillos “va de retro, va de retro”). Yo solo bajo al depósito de la biblioteca de la facultad a consultar revistas serias, revistas de impacto, con consejo asesor internacional” (García Rodríguez, 2009: 27).

En este sentido, el acierto de este texto consiste en haber abordado el estado de la “nueva” narrativa desde su propia óptica y lógica; es decir, comprendiendo sus respectivos contextos para después extraer de ellos las genealogías estéticas y estilísticas, entonces sin necesidad de atender a categorías o criterios ajenos a ellos, según sus respectivos proyectos. Ésa es la razón por la que puede decirse que este discurso constituye en sí mismo una mutación, dado que olvida el *modus operandi* habitual de la crítica generalista para después abordar con rigor su principal cliché operativo en este caso, como fue el de generación.

Una desactivación teórica que quedaría reflejada en un momento concreto del texto en el que se reproduce una cita de Foucault (cuya elección sería igualmente significativa), para añadir a continuación: “[¿qué hace esto aquí?]”¹²⁶ (García Rodríguez, 2009: 60). De este modo, el autor no sólo incidía en el desfase entre teoría y práctica habitual en buena parte de los discursos que se producen en la actualidad, sino también en el vicio teórico que con frecuencia comportan las citas, tanto por la sobreabundancia de ellas como por la falta de rigor, es decir, su utilización sin considerar si son o no relevantes.

Por otro lado, resulta igualmente notable el hecho de que todo el discurso, pero sobre todo los contenidos metacríticos (o contra-críticos), aparezca articulado a partir de fórmulas e ingenios más o menos humorísticos, porque es así como se relativiza el posicionamiento del propio texto, al tiempo que se potencia, haciéndolo más efectivo, su carácter crítico. Dicho de otra forma, es así como Javier García Rodríguez elige abordar la situación de la nueva narrativa española, sobre

¹²⁶ La cita pertenece a *Hermenéutica del sujeto* (Akal, 2005) de Foucault, que se reproduce como un bloque o extracto textual, para después marcar esa distancia a través del extrañamiento: ¿qué hace esto aquí?

todo en relación al fenómeno mediático que comprendería desde la nominación “generación nocilla” a la de mutantes.

Ahí cabría señalar otro tipo de posicionamiento estético y ético, dado que a pesar de las características de la obra, supone una de las aproximaciones más rigurosas a estas prácticas, primero por conocer sus respectivos discursos; segundo, por aportar un criterio de selección y revisión de esas prácticas y, tercero, por articular un discurso que, igualmente, mantiene la tensión entre la oficialidad y la vanguardia (o lo que ha podido entenderse como tal) más las directrices asociadas a estas obras, que son las que asume como medio de escritura. Por esta razón, *Mutatis mutandis* no es una obra que pueda adscribirse a un género literario en concreto, dado que en su fórmula convergen ensayo, teoría y ficción, siendo ese aspecto el que lo convierte no sólo en una obra singular, sino también en una ocurrencia “mutante”.

En este sentido, la obra no sólo plantea una reflexión teórica sobre el fenómeno mediático generado en torno a estos autores, sus prácticas y sus poéticas, sino que su dimensión en tanto obra de ficción sería la que permitiría articular todo el discurso en torno a la idea de una posible “conspiración¹²⁷”. De ese modo, el contrapunto del texto se debate entre la voz narrativa, la de un profesor universitario, medievalista¹²⁸, que

¹²⁷ “Es una conspiración en la que hay involucrados infinidad de personas y de organizaciones. De algo sirve internet. Yo no uso más que el correo electrónico. La información que yo necesito para mis trabajos está en los manuscritos, en los legajos, en las grandes historias de la literatura de nuestros clásicos. [...] Y lo que he ido descubriendo es terrorífico. Hemos ido ajustando las búsquedas, saltando de enlace en enlace, de página en página. Y hemos confirmado que los enlaces no son aleatorios, sino debidos a razones y códigos desconocidos [...] Hice lo que nunca había hecho: creer que era posible lo que mucho antes otros habían denominado *lectura de suspicacias o de sospechas*” (García Rodríguez, 2009: 17).

¹²⁸ Según parece, Javier García Rodríguez ha construido este personaje de manera similar a la reflexión que hacía en otro artículo, “Wallace se divierte” (publicado en *Turia*, nº 84, Noviembre 2007-Febrero 2008, páginas 411-413) en torno a la figura de David Foster Wallace: “Dadme un asunto y moveré el mundo, parece exclamar el

estaría investigando estas prácticas, más los extractos textuales que conforman la obra, que por un lado corresponden a los hallazgos de esa investigación y, por otro, a los fragmentos y notas de una novela en curso, como ejemplo de una escritura manierista de raíz popular. Como ejemplo del tono del discurso desde esa perspectiva académica, a la que se le sumaría la de un autor de ficción asido a la tradición literaria normativa y canónica, bastaría lo siguiente:

Porque no se puede escribir tanto ni sobre tantos asuntos. No se puede estar al día sobre tantos músicos, artistas, *spoken-words*, videoinstaladores, blogueros, poetas, performanceros, fanzinerosos. Hablan de autores que nadie conoce, escuchan música que no existe, ritmos ignotos, promocionando una especie de *bullying* artístico hacia todos aquellos que no están en la onda (y me imagino que decir “estar en la onda” es no estar en la onda) (García Rodríguez, 2009: 50-51).

Este artificio (profesor universitario que investiga una serie de prácticas de reciente aparición) sería la excusa retórica en torno a la cual se articularía el manierismo literario expuesto en la obra, como oposición a la vanguardia que representarían los autores mutantes. Sin embargo, cabe decir también que la semántica de este texto supera dicha anécdota, por lo general a partir de giros paródicos que agudizan el carácter

posgrunge narrador y profesor universitario (entre repelente empollón y plasta sabelotodo), que, por lo que parece, ha decidido no renunciar a convertirse en un Pepito Grillo del Medio Oeste pasado por la túrmix de lo trasmoderno/posmoderno y del afterpop pangeico en las playas californianas” (García Rodríguez, 2008). Puede consultarse en el blog de Vicente Luis Mora, quien publicó este artículo en su sección *Firma digital invitada*: Mora, *Diario de Lecturas*, 16/09/2008, última consulta, 20/06/2011.

metacrítico de la obra, pero sin perder distancia respecto a un plano y otro de la representación. De ese modo, la actitud regresiva de la Academia, más la búsqueda de materiales “mutantes” y los fragmentos de una novela en desarrollo, como ejemplo de escritura costumbrista¹²⁹, perfilarían la situación de la Academia respecto a lo que es y no es norma o canon. Pero también la situación de la crítica, por cómo se reciben estas obras y cuáles suelen ser los arquetipos literarios que se privilegian; o la de la industria cuando presenta (y fagocita) una serie de prácticas como novedad o vanguardia, contando además con el apoyo de la crítica generalista, que sobre todo promociona líneas editoriales, apenas ejerciendo su labor en sentido estricto.

Ése sería uno de los aciertos de la obra, dado que se resuelve a partir de un conocimiento riguroso tanto de la Academia como de la crítica generalista y las prácticas de estos autores, en tanto espacios de representación y legitimación discursiva que convergen en este punto por un motivo muy concreto: aquel de la conspiración. Una idea que, por otro lado, podría trasladarse también fuera de la ficción para enlazar irónicamente con la actitud de autores como Fernández Mallo y Fernández Porta, al valorar ese protagonismo de la terminología “nocilla” como parte sustancial del entramado mediático. Por otro lado, en la película del Proyecto *Nocilla*, Agustín Fernández Mallo planteaba la posibilidad de llevar a cabo un proyecto de creación colectiva, con la que una serie de escritores anónimos lograra alcanzar cierto grado de “validez poética”. No obstante, y porque Fernández Mallo ha declarado su poca

¹²⁹ El título de esa novela en curso también sería relevante: *Los días grises*, quizá en alusión a la sentimentalidad impresa en los títulos de buena parte de las obras publicadas por grandes grupos editoriales como, por ejemplo, Alfaguara: *Contra el viento del norte* de Daniel Glattauer, *La estación perdida* de Use Lahoz, *Corazón tan blanco* de Javier Marías o *Tu rostro mañana*, del mismo autor, etc. Como también señalaría el hecho de haber introducido como cita unos versos de Felipe Benítez Reyes en el cuerpo de dicha novela (página 16 de la obra).

confianza en este tipo de estrategias de creación, despliega una iconografía terrorista en torno a ese conjunto de escritores¹³⁰, que se presentaría con pasamontañas, detrás de una mesa, y con el título del proyecto al fondo, como estandarte.

Por supuesto, se trataba de una provocación (hay que pensar que ha sido *Nocilla Dream* la obra que ha dado cabida a ese tipo de lecturas generacionales, colocando entonces a Fernández Mallo como cabeza visible de esa formación), que sin embargo aparecería corroborada, en el mismo tono, por Eloy Fernández Porta en su intervención en la película¹³¹. Como él mismo afirmaba, Fernández Mallo sería en realidad un “agente de la TIA” que sin querer (y eso significaría, desde la poesía), había logrado filtrarse en “los medios literarios *underground*, indie y contraculturales españoles”, hasta desajustar el aparato crítico, teórico y creativo establecido.



Referencia¹³²

¹³⁰ En la película, del minuto 00:03:27 en adelante. Puede consultarse y descargarse en el siguiente enlace: <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/> (última consulta, 12/06/2011).

¹³¹ En la película, minuto 00:10:40.

¹³² Blog de Pablo Gallo, 27/10/2009, última consulta, 16/06/2011.

No obstante, y más allá de la anécdota que ello supone, lo que interesa sobre todo en esta obra y en relación a este estudio es la presentación y revisión de ese fenómeno mediático, pero sobre todo a partir del tratamiento que recibe la noción “mutante” en cuanto tal. Así, y como ya pone de manifiesto el propio título de la obra, *Mutatis mutandis*, prima sobre todo la parodia en torno a las conclusiones a las que se ha accedido a partir de dicha idea. Un ejemplo de ese carácter lúdico, pero serio al mismo tiempo, estaría en juegos de palabras como los siguientes: “la muté porque era mía, sólo veo la tecla mute del mando a distancia de la televisión, mi mujer se ha comprado un abrigo de mutón, me han puesto una muta por exceso de velocidad” (García Rodríguez, 2008: 48). Porque la obra está cargada de ese tipo de ocurrencias, cuando lo relevante en ese punto es la revisión del término “mutante”, dado que la opción mejor recibida como alternativa a la fiebre mediática ocasionada por la “generación nocilla”.

En este sentido, no se trataría tanto de una cuestión nominal – *generación nocilla*, *pangea* o *afterpop*– cómo de la consideración de estas poéticas como tal, es decir, como mutación. Porque el término podría considerarse desde varias perspectivas, por un lado en relación a las reacciones y consecuencias (cambios) ocurridos en la escena literaria nacional¹³³, por las condiciones de escritura que presentarían estos autores (objetos estéticos, teoría, medios, redes sociales, cambio editorial, etc.) o en relación a la brecha que se habría establecido entre ellos y aquellos que entonces configuraban el *mainstream* cultural (hoy

¹³³ En Babylon Magazine, “Can a generation come out from the garbage?”, firmado por The Babylon Team, de RNE. Puede consultarse a través del siguiente enlace: <http://www.slideshare.net/dperezperez/babylon-magazine-13-can-a-generation-come-out-of-the-garbage>. También una entrevista realizada a Eloy Fernández Porta y Fernández Mallo en relación a este artículo: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/radio/charlamos-jordi-skywalker-ex-buenas-noches-rose-especial-literatura-generacion-afterpop-babylon/906727/>

compartido). Cabría pensar, entonces, en la independencia estética de la que habrían dado cuenta estos autores (o si no todos sí en su mayoría), propiciando con ella una apertura de mercado¹³⁴ que sería en sí misma otra mutación: “hubo un momento en que pasamos de ser nosotros a ser *we*” (García Rodríguez, 2009: 51). Porque ese sentimiento de “novedad” y, sobre todo, de extrarradio, se vio muy pronto absorbido por el centro del sistema, pasando así a formar parte de ese *mainstream*.

Una mutación que en esta obra aparece reflejada del siguiente modo:

NUEVO ESTADO	EVOLUCIÓN
Candaya	Alfaguara
Berenice	Anagrama
Plurabelle	Destino
Metamorfosis (Kafka)	Metamorfosis® (Ferré)

(García Rodríguez, 2009:36)

A pesar de que esa misma tesitura habría condicionado la aparición en el mercado de un texto como éste, porque tendría mucho que ver con esa situación de visibilidad adquirida por estos autores, el grupo mutante; pero sobre todo a propósito de ese tipo de actitud literaria adelantada por los mismos. Porque en esos momentos ya constituía un modelo de referencia como pauta de actuación y ejercicio literario. Por ejemplo, son pocos los autores que en la actualidad no tienen un blog, o

¹³⁴ En *Mejorando lo presente*, Rodríguez Gaona alude a esto mismo en los siguientes términos: “La rápida incorporación por parte del mercado y la institucionalidad de los primeros autores que emplearon Internet como medio expresivo y publicitario (Agustín Fernández Mallo hoy en Alfaguara y Vicente Luis Mora en el Instituto Cervantes) demuestra que el proceso de apertura se ha iniciado” (Rodríguez Gaona, 2010: 185).

un perfil en Facebook o en Twitter, y que no gestionan la promoción de sus obras en la red. Tal y como pondrían de manifiesto los casos de Rubén Martín G., autor de *Thomas Pynchon. Un escritor sin orificios* (Alpha Decay, 2011), o Robert Juan-Cantavella y Javier Calvo (este último, con sesiones *spoken words*), por un lado a propósito de la creación y gestión de la obra en la red (blogs, redes sociales, myspace); y por otro por la preparación de páginas web¹³⁵ asociadas a los proyectos, o dedicadas a la promoción misma de esos trabajos.

Bajo esa idea, lo que podría decirse es que este siglo (mutado en siglo21 frente a su denominación habitual, XXI) y, en concreto los últimos años de su primera década, ha estado protagonizado a todos los niveles por la idea de mutación. A estos efectos, puede pensarse en prácticas como el bioarte, la biotecnología o la mutación genética, la transformación de los alimentos (sandías y melones geométricos *made in Japan*), la propia hibridación textual (más allá de la hibridación de géneros) o de textualidades como solución poliestética de la misma, etc. Porque esta idea sería incluso factible en términos identitarios. Una situación de la que también participaría esta obra¹³⁶, dado que no se limita a dar cuenta de las implicaciones de la escritura mutante, sino que las asume e incorpora a su discurso, aunando de ese modo, y en perfecta simbiosis discursiva, dos posturas hermenéuticas en principio difícilmente conciliables, como serían la filología y la teoría literaria.

¹³⁵ Web de *Asesino cósmico* (Mondadori, 2011): <http://www.asesinocosmico.blogspot.com/>. Web de *El Dorado* (Mondadori, 2008): <http://www.punkjournalism.net/>. O la página web de Javier Calvo: <http://www.javiercalvo.net/> (última consulta, 22/06/2011).

¹³⁶ Incluye algunas reseñas y artículos publicados anteriormente en *Clarín*: “Escritores y colgados: New kids on the blog” [<http://www.revistaclarin.com/363/escritores-y-colgados-new-kids-on-the-blog/>], en versión extendida, y “Premisas para una termodinámica de los sentimientos”, en torno a *Cero absoluto* (Berenice, 2005) de Javier Fernández.

En este sentido, en *Mutatis mutandis* puede apreciarse todo un trabajo de montaje textual y sampleado de referencias que no sólo derivaría en diferentes direcciones narrativas, sino también en distintos *modos mutantes de*¹³⁷, mimetizados aquí a la perfección. Un carácter de la obra que se debe principalmente a haber hecho de su objeto de estudio la herramienta de aproximación y revisión crítica del mismo, motivo por el cual esta obra participa de ese mismo aparato de creación. Sin embargo, la obra también se aleja de ese aspecto al asumir como espacio de revisión crítica la obsesión generalizada por la interpretación del sentido de una obra, como si todo objeto artístico tuviera que llevar escondida una lectura simbólica o semántica que hubiera que desvelar:

“Claro, es muy fácil interpretar lo que uno quiere. Interpreto y manipulo, como Umberto Eco. Interpretación y sobreinterpretación. Pero se vuelve uno loco, lo repito”
(García Rodríguez, 2009: 48).

Por eso en esta obra no se acude tanto al orden simbólico de los textos (¿lo habría?), sino a una lectura de los mismos en cuanto tal, es decir, considerando aquello que muestran para poder hacer de esos artificios constitutivos algo más visible: “Lo he aprendido tarde. Muy tarde. Se trata de saber mirar. [...] «La idea es que cualquier texto contiene su propio instrumental de descripción si lo analizamos objetivamente»” (García Rodríguez, 2009: 14). Puede pensarse, entonces, que este texto constituye una deriva intelectual a través de diferentes lenguajes, objetos y sujetos estéticos, quizá con el fin de establecer y pergeñar una forma diferente de acceso a los mismos. Para ello, y con el

¹³⁷ Por ejemplo: Modo mutante de poner títulos / Modo mutante de buscar localizaciones / Modo mutante de ser castizo, etc. (Páginas 41-42 de la obra).

fin de dar cuenta del estado de la narrativa llamada actual, el autor utiliza recursos como la apropiación, la confusión de géneros o la mezcla de registros, que serían además herramientas no del todo comunes en los textos académicos y críticos, que por lo general descuidan su propia dimensión creativa.

Ahí radicaría la singularidad y agudeza intelectual de esta obra, tal y como apunto en su momento Vicente Luis Mora a propósito de la misma: “Me gustaría explicarles de qué va este libro, pero no puedo, porque su género acaba de fundarse con este volumen. Hay teoría pero no es un ensayo; hay narración, pero no es una novela ni un cuento” (Mora, 2009¹³⁸). Dicho de otra forma, para Mora esta obra constituía una “monstruosidad epistemológica posmoderna”, sustentada principalmente “en el exceso interpretativo” habitual de los discursos académicos, pero no continuando esa tendencia, sino refutándola desde dentro. Tanto es así, que esta operación podría ponerse en relación con el *fake* de Alan Sokal en *Social Text*¹³⁹, en el año 1996, con un artículo en el que atacaba la impostura intelectual en el campo de las humanidades a propósito del tratamiento del lenguaje científico (en concreto de las ciencias exactas); tal y como mostraría el subtítulo de *Mutatis mutandis*, que alude de

¹³⁸ El texto completo, Mora, 23/11/2009, última consulta, 22/06/2011.

¹³⁹ En 1996, Alan Sokal protagonizó uno de los *hoax* teóricos más polémicos de los últimos años, al publicar en la revista *Social Text*, n.º 46/47, un artículo cuyo tono, a pesar de resultar riguroso, en realidad configuraba toda una perogrullada; una impostura intelectual y argumental que imitaba el tipo de discurso que criticaba. El artículo, “Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity” fue una ficción, pero sobre todo una contestación a muchos de los discursos que caracterizaban la “jerga posmoderna” de aquella época, donde eran habituales las migraciones a la ciencia a través de metáforas y traducciones erróneas o, cuanto menos, imprecisas, que Sokal pretendía desbancar. La explicación de su propósito –que se entendió como una burla irreverente– apareció formulada más tarde en *Impostures Intellectuelles* (1997) junto a Jean Bricmont, también físico y teóricamente afín a Sokal. El artículo puede consultarse en la red: http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/transgress_v2/transgress_v2_singlefile.html (última consulta, 26/07/2011).

forma clara a este texto: *Hacia una hermenéutica transficcional de las narrativas mutantes: de Propp al afterpop (o “nocilla, qué merendilla”)*.

La pregunta que surge, entonces, es si puede hablarse o no de generación en torno a estos autores y, sobre todo, si es lícito hacerlo en estos términos, tan utilizados, por otro lado, por la prensa y la crítica de divulgación. Dicho de otra forma, ¿por qué Loriga no es mutante, si muchos de estos autores alaban y reivindican su trabajo, pertenece a la misma generación en sentido cronológico (1967) que ellos, y tiene unos referentes literarios similares? De lo que se sustrae que quizá la respuesta a esta pregunta no tendría tanto que ver con la cuestión generacional como con la actitud concreta que han puesto de manifiesto estos autores respecto a la experiencia literaria, incluyendo en este punto no sólo la creación, sino también la gestión editorial y promocional de sus trabajos. De hecho, con frecuencia han compartido entrevistas y espacios literarios¹⁴⁰, si bien no deja de ser difícil establecer ese tipo de conexión entre sus respectivos programas de escritura.

No se respeta el sistema generacional, tan racionalmente implantado por Mentré (1920), Pinder (1926), Petersen (1930), Ortega y Gasset (1926 y 1930), Pedro Salinas (1935), Julián Marías (1949), Kamerbeek (1965) [...]. Los nuevos son de la misma edad que los autores que ya estaban incluidos en la Generación X [...]. Tienen la misma edad que Bonilla, que Loriga, que Mañas. ¿Pero por qué Loriga

¹⁴⁰ *Nostrromo* (La2): “Ray Loriga. La influencia del pop” (06/04/2011) en el que participaron Ray Lorgia, Agustín Fernández Mallo y Eloy Fernández Porta. Puede consultarse en el siguiente enlace:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/nostrromo/nostrromo-ray-loriga-influencia-del-pop/1066997/#aHR0cDovL3d3dy5ydHZlLmVzL2FsYWVhcnRhL2ludGVybm8vY29u dGVudHRhYmxlLnNodG1sP3BicT0xJm1vZGw9VE9DJmxvY2FsZT1lcyZwYWdlU2l6ZT0xMiZjdHg9Mzg2MzUmYWR2U2VhcmNoT3B1bj1mYWxzZQ==>
(última consulta, 08/04/2011).

no es mutante? ¿Por haber empezado a publicar hace quince años) (García Rodríguez, 2009: 49).

Teniendo esto en cuenta, hasta aquí se habrían visto las claves principales de construcción de esta obra, que después de *La luz nueva* representa la obra publicada más rigurosa que ha tenido lugar en relación a las prácticas de estos autores, justamente por abordarlas desde su propia lógica de operación y sin dejar fuera el fenómeno mediático, que también es relevante. Así, y porque la antología *Mutantes* no aportaba aparato crítico alguno, puede constatarse ese vacío crítico que hubo durante el tiempo de gestación de ese registro mediático y generacional, sin que apenas hubiera discursos, aunque fueran puntuales, centrados en sentido estricto en alguno de estos factores.

[2] *Mejorando lo presente*, Martín Rodríguez-Gaona

El siguiente caso que convendría mencionar a este respecto sería el de *Mejorando lo presente* de Martín Rodríguez-Gaona, cuyo discurso, ahora sí claramente ensayístico y ampliamente argumentado, se aproximaba estéticamente a algunas de las coordenadas propuestas por estos autores, incluso cuando su objeto de estudio era la situación de la “poesía española última”. Un aspecto que aunque no hacía de este texto un estudio relacionado en principio con estos autores (aunque algunos sí estaban incluidos en él), lo cierto es que buena parte de sus tesis eran perfectamente aplicables a las condiciones de la escritura literaria actual en términos generales. Sin embargo, y por esa cualidad de su discurso, puede considerarse uno de los libros más completos y actualizados que han aparecido en los últimos años en relación a lo literario, pese a que

también presente aspectos problemáticos y susceptibles de ser revisados, incluso cuando su eje epistemológico lo constituyen la posmodernidad y el posmodernismo literario. Serían, por ejemplo, las categorías que establece para organizar las distintas coordenadas estéticas que, según su criterio, convivirían en la escena literaria española, tales como: *poetas neosociales /poetas del neoclasicismo /poetas de la indeterminación del lenguaje / poetas neoesencialistas/ poetas del diálogo interdisciplinario / poetas performativos*. A pesar de que la parte más innovadora de la obra tendría relación con dos de los espacios que menciona en el subtítulo del texto: *posmodernidad, humanismo y redes*, a través de los cuales se propone explorar dichas coordenadas según una serie concreta de autores, los antologados¹⁴¹.

Por esa razón, y por coherencia con su propósito, el autor comienza su discurso anotando el estancamiento productivo de la industria literaria en términos de innovación y renovación estética, apuntando sobre todo a la mediatización de la poesía de la experiencia, tan saturada e hiperexplotada en los últimos años. Frente a eso, lo que Martín Rodríguez-Gaona plantea es la revisión de las poéticas antologadas como solución y respuesta a esa situación estanca, pero no como enfrentamiento o rechazo ante esa poesía, sino como alternativa de escritura, además, plural.

Lamentablemente, lo que pudo ser un buen punto para propiciar un debate de cara a lo posmoderno nunca llegó a

¹⁴¹ Los autores antologados en esta obra son los siguientes: Pablo García Casado, David González, Sandra Santana, Miguel Álvarez Fernández, Gregorio García-Karman, Mercedes Díaz Villarías, Patricia Esteban, David Mayor, Vicente Luis Mora, Agustín Fernández Mallo, Abraham Gragera, Manuel Vilas, Mercedes Cebrián, Juan Antonio González Iglesias, Mariano Peyrou, Carlos Pardo, Óscar Curieses, José Daniel Espejo, Javier Moreno, María Salgado y Peru Saizperez.

concretarse. Tanto los cultores de un realismo urbano de rigurosa tradición castellana, como los idealistas heterodoxos de pretensiones místicas fueron absorbidos por el mercado y por la presión de las instituciones culturales. Pese al escaso intercambio estrictamente intelectual, dicho conflicto expresó que, en buena medida, las desavenencias no pertenecían de forma exclusiva al campo de la estética o lo artístico, sino que hundían sus raíces en la pugna por ser parte de las estructuras de la institucionalidad cultural, los medios masivos y el mercado (Rodríguez-Gaona, 2010: 11).

Se incide, como puede verse, en la dicotomía que resultó de esas confrontaciones, que no hizo sino disminuir la visibilidad de la escritura poética en España, más rica de lo que pudiera percibirse, a partir de esas dos corrientes de escritura. Un aspecto histórico que Gaona toma como punto de partida para su discurso, al detectar en el circuito poético nacional un viraje hacia el mercado no poco peligroso en términos estéticos (habla de una nueva aristocracia mediática¹⁴²), que se solventaría justamente por una serie de escritores de nueva generación con otro tipo de intereses.

Como principal característica de este cambio, Gaona menciona el paradigma posmodernista, pero también el uso de medios y herramientas propias de esta época, dado que serían los espacios a través de los cuales se podrían resolver algunas de las carencias creativas que comenzaban a constatarse con el cambio de siglo.

¹⁴² “Se desvincularon de toda responsabilidad social y sustituyeron los criterios de calidad artística por los números de ventas, propiciando con estos fines el surgimiento de una nueva aristocracia, la mediática. Precisamente aquella que en España ha terminado también por arrogarse la autoridad y la representatividad del quehacer literario” (Rodríguez-Gaona, 2010: 12).

Así, el libro cuenta con dos espacios temáticos ampliamente desarrollados: por un lado, el dedicado a la revisión y fundamentación teórica de las nuevas prácticas (los capítulos I y III), donde se abordan las condiciones sociohistóricas que han rodeado a estos autores, pero también la proyección de algunas de estas poéticas hacia lo social a través de las nuevas tecnologías y las comunidades lectoras; y, por otro lado, el espacio dedicado al análisis y la sistematización temática de las propuestas antologadas, que sería la parte menos relevante para el propósito de este estudio.

Sin embargo, la obra no sólo plantea una aproximación oportuna a dichas condiciones de escritura, sino que además acierta al haber atendido a los factores históricos (de la Transición en adelante), y a la generalización de las nuevas tecnologías en tanto agentes de influencia social. Un aspecto apenas presente en la mayoría de los estudios relacionados con lo literario, aun cuando resulta evidente, al menos por el momento, que condiciona la producción del discurso poético o literario en un sentido amplio de esa incidencia.

Habría que pensar que con el cambio de siglo ha tenido lugar una transformación estructural definitiva del circuito literario español, ahora abierto no sólo a nuevos protagonistas, sino sobre todo a nuevas propuestas y direcciones estéticas, que han sido al mismo tiempo partícipes de un proceso de especialización del gusto, pero también de diversificación del mismo. Una situación que se debería, al menos parcialmente, al uso normalizado de las nuevas tecnologías, dado que constituyen uno de los aspectos fundamentales para llevar a término dicho proceso, porque sólo a través de ellos pudo agilizarse un cambio de estas dimensiones. Las nuevas tecnologías han propiciado no sólo la autogestión de las propias obras, sino también la captación de lectores y

editores¹⁴³, más la implementación discursiva de algunos textos, o la organización de un aparato alternativo al circuito oficial de premios, festivales y encuentros literarios.

Por tanto, y teniendo en cuenta la línea general de la obra, parece que la motivación de este estudio ha sido la de sistematizar, aunque sea de manera provisional, la pluralidad y diversidad que en principio proyectaron estas poéticas; dado que han constituido una novedad en un contexto que, diez años antes, resultaba poco propicio para estas prácticas y, sobre todo, para proyectos que plantearan algún tipo de innovación estética de estas características. No obstante, la obra presenta dos problemas constitutivos, como es el posmodernismo, por un lado, que conformaría la base teórica sobre la que se erige el texto, más el problema habitual en este tipo de registros, como es la elección del corpus antologado. Serían dos aspectos perfectamente cuestionables, además próximos a cierta polémica en la actualidad, pero a través de los cuales también se presentan algunos aspectos relevantes, sobre todo en relación a la elección de los autores.

Puede decirse, entonces, que en términos generales, Rodríguez-Gaona se ha alejado de la nómina habitual que suele aparecer en estudios de este tipo, al incorporar una serie “alternativa” de escritores, que además serían aquellos cuyas propuestas constituyen algunas de las ocurrencias más atractivas de estos momentos. Por eso interesa también este estudio, porque amplía la visión de la actualidad literaria más allá de lo esperable, reconociendo de esa forma la pertinencia de ciertos discursos relativamente ignorados por el circuito literario normalizado.

¹⁴³ Así ha ocurrido con Pablo Muñoz y Rubén Martín G., que en 2011 publicaban sendas obras en Alpha Decay: *Padres ausentes* y *Thomas Pynchon. Un escritor sin oficios*, respectivamente.

Por esa razón, y porque su aparato teórico introduce aspectos hasta ese momento apenas tratados, *Mejorando lo presente* es una de las obras cuya aproximación resulta además de ambiciosa, perfectamente documentada y por eso capaz de acometer la complejidad¹⁴⁴ de las prácticas actuales desde su mismo contexto y posicionamiento estético. Una actitud que tampoco sería la habitual en estos términos, lo cual revaloriza el discurso de esta obra.

El sistema en su exclusividad comercial, no brinda espacios para la difusión, la reflexión y la institucionalización de propuestas complejas o formalmente exigentes. [...] Como respuesta a estos hechos, una creciente cantidad de poetas emergentes opta por el trabajo desde reducidas comunidades lectoras, aceptando esta apuesta como más visible y gratificante que los mecanismos y espacios tradicionales concedidos por la crítica en los medios masivos (Rodríguez-Gaona, 2010: 14-15).

Por otro lado, y además de la oportuna contextualización socio-histórica que se aporta en la obra, la otra vertiente novedosa se encontraría en el último capítulo, en el que se desarrolla la parte dedicada al (Nuevo) Humanismo, tal y como se menciona en el subtítulo de la obra. Según apunta el autor, durante la primera década del siglo XXI se

¹⁴⁴ En palabras del autor, “uno de los rasgos fundamentales de la promoción emergente de poetas españoles es que su escritura irrumpe en medio de una encrucijada posmoderna, la cual tiene profundas implicaciones tanto formales como sociológicas. Un conjunto de circunstancias que si bien ha enriquecido su escritura formal y discursivamente, a su vez propicia que el reconocimiento de sus aportaciones o su presencia como grupo sea difícil, dentro de un sistema que fomenta casi exclusivamente la productividad (la actualidad y el volumen de ventas). Esta situación ha condicionado a toda escritura artística, como es evidente, a una recepción sesgada por el consumo inmediato” (Rodríguez-Gaona, 2010:14).

habría ido gestando en España una sensibilidad estética, cuya proyección y descarga literaria daría como resultado un sentimiento de independencia creativa, puesto de manifiesto por los autores antologados; aunque podrían mencionarse también otros. Así, su opinión ante esta situación parte de los distintos tipos de relación que estos escritores han establecido con la posmodernidad y, más en concreto, con el posmodernismo, por lo que no se trataría tanto de casos aislados como de un determinado clima de época.

En otras palabras, la perspectiva a través de la cual esos autores habrían llevado a cabo su tratamiento del entorno, visible por otro lado en aspectos como la superación de la ciencia como referente o anécdota literaria (es decir, incorporándola bajo criterio estético), o a partir de la neutralización del pop más allá de su aprovechamiento y remanente irónico. Siendo aspectos, además, que aunque compartidos, no permitirían hablar de ellos como generación o agrupación literaria, dado que el tratamiento de estas coordenadas complicaría generalizaciones de este tipo en torno a ellos, al menos en el sentido habitual en que suelen hacerse.

En este sentido, las transformaciones a las que apunta el autor estarían estrechamente relacionadas con los nuevos medios, dado que la incidencia de los mismos estaría causando fracturas importantes, desde un punto de vista estético, en el territorio de la creación poética (y cabría decir aquí, literaria en un sentido amplio del término). Podría pensarse, entonces, en las nociones de autoría, gestión y distribución de las obras a través de la red y sus canales de difusión, que sería un cambio cualitativo a este respecto. Pero también en la diferencia, cada vez más evidente, que se estaba propiciando entre aquellas obras que tenían lugar en estos nuevos contextos (literatura digital propiamente dicha –muy próxima al

net-art, si no lo es directamente) o la propia literatura de las nuevas tecnologías, que sería la que integra de manera estructural la lógica de estos medios, dándole solución creativa.

No obstante, el hallazgo del autor sería el de una estética “yes, we can”, centrada principalmente en la buena gestión de los recursos tecnológicos. A través de esta idea, cabe pensar, podría alcanzarse ese nuevo humanismo al que apela en la obra, para lo cual es necesario un uso social y participativo de las nuevas tecnologías, por ejemplo, con la creación de comunidades literarias; avanzando bajo esta idea la posibilidad de un programa de acción sociocultural que, como se señala, partiría de “una recuperación de la lectura como actividad emblemática en la formación humanista [...] La creación de comunidades lectoras especializadas” (Rodríguez Gaona, 2010: 211). Pues de lo que se trata es de establecer un circuito paralelo al oficial, como por otro lado ha ocurrido, utilizando las redes sociales y los soportes digitales hábiles para ello.

Dicho en otras palabras, el reto estaría en estos momentos en intentar dar una solución óptima al potencial formal y mercantil que ofrece la red a través de las nuevas tecnologías, pero sin descuidar la dimensión artística de esas soluciones y sus respectivos productos literarios.

En términos concretos, significa encaminar la actividad literaria hacia la búsqueda y la difusión del saber más allá de las universidades, desnaturalizadas por sus excesivos vínculos mercantiles, y mitigando el abrumador predominio de la cultura del entretenimiento [...] Contribuyendo activamente, como escritores, lectores y ciudadanos, y con todos los matices, recuperaciones y reparaciones necesarios,

a que la búsqueda del bien y del compromiso comunal vuelvan a ser valores prácticos en las sociedades contemporáneas (Rodríguez Gaona, 2010: 212-213).

En definitiva, la optimización e implementación de las redes digitales desde un enfoque participativo y social, donde primen tanto lo artístico como el sentido común, es decir, las buenas prácticas. De hecho, esto es algo que ha tenido lugar en los últimos años en el escenario literario español a través de una red de páginas, blogs y perfiles sociales administrados por los propios autores por un lado, más los lectores, ciertos editores y críticos por otro, que ha sido del todo provechosa. Primero, por el acercamiento que ha permitido entre unos y otros (desde los autores con sus lectores a los editores con sus futuros escritores; e incluso para los críticos como fuente reversible de información de novedades, pero también de promoción de su propio trabajo). Segundo, por el *feedback* inmediato que se establece entre todos ellos como red de contenidos (creación, publicidad, trabajo, autopromoción y generación de discurso crítico); y, tercero, por constituir una plataforma de visibilidad y autogestión óptima en todos los niveles.

Así, y a pesar de que no pueda decirse que primen las buenas prácticas, porque el anonimato sigue utilizándose para descalificar, coartar y distorsionar actividades, los efectos de este tipo de gestión han sido del todo positivos. Tanto es así, que aquellos que desconfían de la administración de contenidos en la red suelen apelar a la sobreabundancia de información y de obras literarias de mala calidad (lo que se ha llamado *spam literario*), cuando por lo general los niveles de “spam” en estos términos serían los mismos que los que podrían

encontrarse en una librería cualquiera¹⁴⁵. Puede concluirse, entonces, que “la red representa una sólida alternativa comercial” (Rodríguez Gaona, 2010: 221), pero también publicitaria; lo que no quiere decir que los usuarios de la red no puedan discriminar las distintas ocurrencias vertidas en red, tal y como harían en cualquier otro contexto. Así, y como prueba de este éxito, bastaría con atender a la cantidad de autores, editoriales, editores y críticos que con el tiempo han ido creando sus propios perfiles en blogs y redes sociales, quizá por el buen funcionamiento y el rendimiento económico y promocional que ofrecen estas herramientas, pensando sobre todo en la difusión de contenidos, pero también en la captación de nuevos seguidores.

Éstas serían las razones por las que tanto *Mutatis mutandis* como *Mejorando lo presente* pueden ser presentados como los discursos más próximos a un tratamiento óptimo de estos autores (se tenga o no en cuenta el factor mediático), frente al resto de ocurrencias que habrían tenido lugar a partir de 2007, tras la presentación de *La luz nueva* de Vicente Luis Mora. Es cierto que durante ese tiempo también se produjeron otro tipo de publicaciones, artículos sobre todo¹⁴⁶, que fueron igualmente pertinentes y acertadas, pero no ocurrencias como las que acaban de verse, es decir, ensayos o estudios que abordaran de forma rigurosa esta situación creativa desde su propia raíz.

¹⁴⁵ Así lo anotaba en su perfil de Facebook el escritor Vicente Luis Mora: “¿Es usted de los que sostienen que la red está llena de spam literario? Porque el porcentaje de basura en una librería es hoy por hoy exactamente el mismo que en Internet” (Mora, 2011 en Facebook, 24/07/2011, 16:38h).

¹⁴⁶ Podría pensarse en los artículos publicados por Jorge Carrión, Germán Sierra, Vicente Luis Mora o el colectivo Afterpost durante esos años, si bien, y a pesar de que fueran textos exigentes, sus respectivas extensiones (breves, por lo general, al tratarse de recensiones o artículos) dinamitan la consideración de estos textos como obras paralelas a *Mutatis mutandis* o *Mejorando lo presente*, cuya naturaleza textual sería del todo diferente.

Lo que no se entiende, entonces, es que a pesar de la evidencia que habrían puesto de manifiesto el paso de los años, más publicaciones como éstas o artículos críticos que vendrían a dilapidar ese discurso generacional, en 2011 aún se produjeran discursos en esta línea. Uno de los ejemplos más evidentes, porque además retomaba el imaginario posmodernista en relación a estos autores, podría verse en la nota que apareció con fecha 04/06/2011 en *El País* a propósito del adelanto de la novela gráfica *Nocilla Experience* (Alfaguara, 2011) de Pere Joan. Era un texto en el que se reavivaban algunos tópicos que podrían darse ya por descartados, tales como el de generación nocilla, la idea del “todo vale, todo cabe”¹⁴⁷ relativa al posmodernismo, pero mal entendido, o la utilización del término *afterpop* como alternativa nominal y grupal al de “nocilla”, en una dirección argumental como la que puede observarse en el siguiente extracto:

Experience fue el segundo capítulo de una trilogía de novelas de Fernández Mallo (*Nocilla Dream* fue la primera y *Nocilla Lab* la última) que se convirtió en una suerte de manifiesto de la llamada *Generación Nocilla*. El nombre se refiere a reciente [sic] un movimiento literario que investiga la sociedad de consumo y se caracteriza por una narración fragmentada, con una estructura libre en la que los géneros se mezclan y van y vienen personajes de todo tipo sin un hilo conductor claro (Koch, 2011).

¹⁴⁷ “Un mosaico donde todo cabe y la sorpresa siempre está a la vuelta de la esquina. Basta con un ejemplo. El capítulo 78 es una cita de una entrevista del líder del grupo *Radiohead*, Tom Yorke. El 79, una explicación sobre la expansión del Universo” (Koch, 2011).

Puede decirse, por tanto, que el “problema” con la crítica oficial y generalista seguía estando presente incluso cerrada la primera década del siglo XXI, a pesar de que en esos años hubieran surgido indicios de cambio a este respecto. No obstante, la razón de esa inmovilidad teórica (o de criterio) no tendría que ver solamente con el medio crítico, sino también con la postura ambigua de los escritores respecto a ello, y de una serie de eventos que además de legitimar ciertas prácticas, sirvieron para fijar en el imaginario colectivo ese tipo de discurso y la filiación generacional.

4.4. ¿Toma de conciencia? Visión transversal del fenómeno mediático. Origen y fin de un apósito generacional

En relación con esto mismo, y dado que se ha visto otro tipo de encuentros, como el celebrado en Sevilla (“Atlas literario español”) o el de Barcelona (“Neo3”), quizá pudiera pensarse en “Mutaciones. Tendencias y efectivos de la narrativa contemporánea” (Málaga, 2008), coordinado por Juan Francisco Ferré, y “Ctrl+Alt+Del. Reiniciando al monstruo” (Madrid, 2009), éste bajo la coordinación de Javier Moreno, como los dos eventos más significativos de los últimos años en cuanto a la deriva grupal, filial y mediática de estos autores; sobre todo a propósito de la lectura generacional propuesta en 2007, al haber conformado dos tipos de estrategia de legitimación de estos discursos, bajo unas coordenadas que aunque podían parecer similares, resultaron divergentes principalmente por los cambios ocurridos entre el tiempo de celebración del primero y este último.

No obstante, puede verse como ambos eventos compartían unas áreas temáticas muy concretas, próximas además al concepto (grupal) de

la mutación; motivo por el cual pueden considerarse los contexto que protagonizaron tanto el inicio como el fin del fenómeno generacional en cuanto tal, aunque esta idea aún persista como remanente comercial y mediático.

De hecho, como confirmación de esta idea bastaría con revisar el impacto de estos encuentros en relación con los que tuvieron lugar con anterioridad¹⁴⁸ al celebrado en Málaga en 2008¹⁴⁹; que dada su propia naturaleza establecía un claro cambio de perspectiva entre unos y otros, principalmente por las circunstancias de su gestión y la particularidad de su mismo desarrollo. Un aspecto que implicaría no sólo atender a la coordinación de este encuentro, a cargo de Juan Francisco Ferré, sino sobre todo a la nómina de autores invitados, que en buena medida correspondía con aquellos más destacados (y recién incorporados) a la cuestión generacional advenida con el término “mutante”.

Dicho de otra forma, el evento en sí no era tanto un encuentro literario como un acto para la legitimación de la escritura mutante. Ésa es una de las razones que llevaría a cuestionar la falta de visibilidad (promocional, publicitaria) que tuvo el encuentro, que fue uno de los aspectos resaltados por Germán Sierra en la apertura de su participación; sobre todo si se tenía en cuenta que esa escritura y, por tanto, el propio encuentro, se planteaba abierta e interesada en la exploración e incorporación de las nuevas tecnologías en el espacio de la creación

¹⁴⁸ El *I Encuentro de nuevos narradores* que se organizó en la Fundación Torrente Ballester en Santiago de Compostela, de la mano de Germán Sierra y Cruz Calvo, en 2004. La incorporación de estos autores al programa del festival *Kosmópolis*¹⁴⁸ a partir de la edición de ese mismo año -2004-, o el congreso *Neo3* (anual) que se celebra en Barcelona bajo la dirección de Eloy Fernández Porta¹⁴⁸, como encuentros literarios y festivales que tenían otro tipo de pretensiones y programas, y que además sucedían muy al margen de estas otras cuestiones.

¹⁴⁹ El programa (días 21-23 de Mayo) puede consultarse en este enlace: <http://homepage.mac.com/germansierra/malaga2008.html> (última consulta, 22/06/2011).

literaria. Puede hablarse, de este modo, de una paradoja entre ese aspecto relacionado con lo tecnológico y la gestión, tanto interna como externa, del evento, tal y como pusieron en evidencia muchas de las ponencias, por lo general desarrolladas en un formato tradicional y austero (a excepción de usos puntuales de *power-point*).

Este aspecto, unido a la escasa recepción que tuvo el encuentro, porque los asistentes fueron, a excepción de los integrantes de *Afterpost*, los organizadores por parte de las instituciones colaboradoras, más un escueto número de asistentes diversos, los propios participantes en el congreso¹⁵⁰, es decir, los autores más el coordinador del mismo. Un dato a tener muy en cuenta, sobre todo si se considera la efervescencia que por aquel momento ya rodeaba a esos escritores como fenómeno literario; lo cual confirmaría ese carácter del encuentro como estrategia de legitimación y, sólo en segundo término, promoción de esos autores en términos de mutación y, por tanto, como generación.

De hecho, si se revisa la nómina de autores participantes, los únicos que no habrían aparecido antologados en *Mutantes* eran Andrés Barba -XXXV Premio Anagrama de Ensayo 2007 con *La ceremonia del porno*, que acababa de publicarse-, Ricardo Menéndez Salmón, que había sido retratado como uno de los autores más relevantes de la Generación Nocilla en el encuentro *Atlas literario español* celebrado en Sevilla un año antes y, por último, Andrés Reina, un escritor novel, malagueño. Así, el resto de autores habrían sido mencionados en algún momento como

¹⁵⁰ “Se contaban más escritores que público propiamente dicho. Esta sobreabundancia y el apasionamiento de un debate que se contagió a la mesa posterior, provocó cierta atmósfera de logia masónica que sin duda disfrutamos los cuatro privilegiados que asistíamos en condición de testigos mudos”. Sin embargo, y añade posteriormente, “deberíamos preguntarnos qué sentido tiene organizar un encuentro donde solo participan escritores cuando precisamente la filosofía subyacente al encuentro viene a contradecir ese planteamiento” (Espigado, *Afterpost*, 05/06/2008, última consulta, 25/07/2011).

miembros de la generación mutante o nocilla por la prensa, o habrían sido antologados por Ferré y Julio Ortega en dicha antología.

Con ello se sobreentiende que el encuentro no buscaba aclarar el asunto generacional, sino reafirmarlo a lo largo de esas jornadas, cuyo carácter tenía mucho que ver con el de un evento fundacional; dicho con otras palabras, ¿qué hacía José Luis Brea entre ellos? Quizá legitimar, como autoridad, la formación grupal (mutante), como de hecho así llevaría a pensar el título de su participación: “Telepatía colectiva 2.0”¹⁵¹.

No obstante, la visibilidad del encuentro tuvo lugar de forma diferida a partir de una crónica publicada en *Afterpost*¹⁵² -firmada por Miguel Espigado- aproximadamente diez días después de su celebración. Se trataba de una visión externa del evento y, por tanto, objetiva dentro de lo posible, en la que se resaltaba sobre todo el carácter dirigido de las jornadas¹⁵³, aportando de ese modo una lectura alternativa a la que se había dado del mismo. Era, por tanto, la respuesta a una exigencia principalmente crítica:

[El encuentro] “ha contribuido a la consolidación de un término que viene aglutinando sentido desde que Juan Francisco Ferré lo acuñó en el artículo “*El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante*”, publicado en Quimera en 2003. Más adelante sería asumido por Vicente Luis Mora, quien lo trasladó a su libro *La Luz Nueva**. La posterior antología *Mutantes* sirvió para aportar

¹⁵¹ El texto puede consultarse en *SalonKritik*:

http://salonkritik.net/08-09/2009/07/telepatia_colectiva_20_teoría.php
(última consulta, 23/07/2011).

¹⁵² Para su consulta, *Afterpost*, 05/06/2008, última consulta, 25/07/2011.

¹⁵³ “Ferré organizó las mesas, agrupando a los escritores en torno a varios temas, y animándolos a participar en sus exposiciones desde un mínimo cuestionario común. Dueño del tiempo y responsable de muchas de las preguntas que se hicieron, fue el autor de “la cosa”, como él mismo la definió” (Espigado, *Afterpost*, 05/06/2008).

importantes piezas a este constructo teórico sobre la última narrativa española, y finalmente ha servido a Ferré para componer el encuentro de Málaga. Allí donde es [sic] hemos podido asistir al raro espectáculo de ver una teoría echarse a andar. Durante tres días, los autores han cobrado voz y corporeidad ante los ojos de los asistentes, volviendo a la narrativa mutante una cosa viva que evolucionaba y se contradecía en directo (Espigado, *Afterpost*, 05/06/2008).

Por tanto, lo que se pone de manifiesto respecto al desarrollo del evento, al menos en este punto, es el hecho de que su objetivo fuera tan evidente, incluso cuando la afinidad personal que había entre la mayoría de los invitados podría haber matizado este aspecto¹⁵⁴. Así, la conclusión no fue la de haber consolidado ese sentimiento de generación, grupo o movimiento estéticamente compatible, sino la puesta en evidencia de importantes fisuras (desavenencias estructurales) entre las distintas poéticas allí congregadas. Era algo evidente, por otro lado, para cualquier lector asiduo de estos autores, aunque entre ellos sí pudieran anotarse convergencias; por lo que puede pensarse que ésa fue la razón por la que el encuentro prescindió de plataformas digitales para la difusión de esas jornadas.

De hecho, si puede hablarse en estos términos es porque la organización no presentaba problema alguno de financiación (“optaron por el formato convencional, invitando a los escritores a buenos hoteles y restaurantes, y proponiendo la publicación de un libro con los textos que

¹⁵⁴ En Noviembre de ese mismo año Manuel Vilas organizaba otro encuentro –con muchos de los invitados que acudieron a éste– en Zaragoza, en un ciclo de nueva narrativa española bajo el título: *Todas las fiestas del mañana*. La pretensión no era la misma, pero se percibe la recurrencia de ciertos nombres entre los invitados. El cartel puede consultarse en red: <http://homepage.mac.com/germansierra/02--postal.jpg> (última consulta, 25/07/2011).

leyeron algunos de los participantes”, apunta Miguel Espigado), sino que se trató de una decisión inherente al propio planteamiento del encuentro, es decir, al diseño de su formato. No obstante, lo que sí cabe mencionar respecto a esto es que la gestión malograda del encuentro fue del todo positiva para los autores, dado que aunque habían tenido lugar eventos similares, esa fue la primera vez que se les convocaba como grupo (si no como generación), dando lugar, entonces, a nuevas posibilidades y afinidades creativas, como pudo verse en adelante (por ejemplo, con el tándem Manuel Vilas-Agustín Fernández Mallo).

Teniendo esto en cuenta, puede decirse que la celebración de “Mutaciones” sirvió para poner de nuevo en evidencia la actitud ambigua que estos escritores mantenían con las lecturas unitarias de sus prácticas, fueran en clave generacional o grupal, por un lado aprovechándose de los réditos promocionales que esto les proporcionaba, pero sin dejar de remarcar por ello la singularidad de sus respectivos programas creativos. Un aspecto que no negaría la existencia de lugares comunes entre ellos, como tampoco la convergencia de ciertas preocupaciones estéticas; pero que tampoco les llevaría a dejar de remarcar el carácter personal e individualizado de sus propias propuestas e imaginarios creativos.

No obstante, si se considera el otro encuentro, “Ctrl + Alt + Del. Reiniciando al monstruo”, celebrado en Madrid en noviembre de 2009, podrá verse la evolución del propio fenómeno generacional al comparar el distinto temperamento que pusieron de manifiesto ambos programas. Así, en este caso la organización fue competencia de Javier Moreno quien, quizá con perspicacia, evitó para el título del evento el uso literal del término mutante, aunque su esencia apareciera comprendida en el carácter monstruoso con el que se identificaban las obras de los autores invitados. Otro aspecto a tener en cuenta, porque también sería un dato

relevante, fue el espacio en el que se desarrollaron estas jornadas (Casa Encendida de Madrid), muy diferente del que acogió la propuesta en Málaga (el Museo del Patrimonio Municipal, más la colaboración del Instituto Municipal del Libro). Un motivo que pudo interferir en la propia configuración del evento, constituido como diálogo abierto¹⁵⁵ a propósito de las condiciones de la narrativa escrita en español a partir del cambio de siglo, pero especialmente de 2005 en adelante. Una diferencia de tratamiento que, en parte, llevó a suavizar el pulso generacional y grupal a lo largo de esas jornadas, a pesar de que la nómina de autores invitados aludiera a ello de forma constante.

Así, y aunque la atmósfera de este evento fue más relajada y abierta que la del anterior, lo cierto es que su contexto de aparición (2009) propició otro tipo de circunstancias, ahora quizá debidas a una tensión manifiesta entre aquellos que habían logrado desmarcarse del fenómeno y los que aún estaban interesados en el mismo. Dicho de otra forma, aunque cada autor se refirió en estricto a su propia concepción de la creación literaria, pudo constatarse la aparición de cierto malestar en determinadas intervenciones, lo cual era algo inédito entre ellos, dado el buen ambiente que solía registrarse en los encuentros literarios a los que eran invitados.

Cabe decir, entonces, que ése fue uno de los primeros síntomas de cambio, tal y como se constaría unos días más tarde a través de la nota publicada por Vicente Luis Mora en su blog; porque de ese modo se convertía en debate (aunque fuera de forma puntual, dadas las reticencias

¹⁵⁵ Según Casa Encendida, el evento consistía en una “intervención artístico-intelectual basada en una serie de diálogos sobre tendencias, posiciones e ideas en torno a la situación actual de la narrativa y la cultura”, como puede verse en la web de la fundación.
http://www.lacasaencendida.es/Ficheros/CMA/ficheros/avance_prog_oct_09.html
(última consulta, 27/07/2011).

de la crítica a los cambios) no sólo la posibilidad de una crisis en la propia idea o lectura generacional de estos autores, sino de crisis entre ellos, lo cual hacía más evidente la inestabilidad de ese tipo de estrategias. No puede decirse que hubiera mediado un gran lapso temporal entre ambos encuentros, pero las circunstancias que rodeaban en 2009 a estos autores ya no eran las mismas que las de entonces (ahí sí podría hablarse de verdadera mutación), sobre todo considerando el signo de los cambios que habían tenido lugar en sus respectivas trayectorias, que era algo a tener muy en cuenta. Quizá por eso no se mencionó en ningún momento la obra *Mutatis mutandis*, aun cuando el discurso de ese texto resultaba propicio en un encuentro como el que se estaba celebrando.

Por otro lado, también habría que pensar que en una fecha como ésa, la novedad respecto a ciertos nombres y obras era ya algo del todo superado (de hecho el auditorio estaba prácticamente lleno), y que a eso se podría sumar el viraje editorial que habrían protagonizado algunos de los autores invitados. Una circunstancia que permitía establecer otro tipo de corte en cuanto a la consideración grupal de estos autores, porque como recurso, al menos para una parte de ellos, ya no constituía una “necesidad”, de forma que no hacía tanta falta favorecer ese tipo de discursos. Dicho en otros términos, era el momento de comenzar a gestionar sus respectivas obras y trayectorias de forma individual, por lo que no se convenía tanto en forzar ciertas afinidades entre ellos¹⁵⁶. De ese modo se estaba poniendo en evidencia un desgaste mediático inevitable, sobre todo por el malestar que despertaba el uso del término

¹⁵⁶ Como anécdota y frente a la situación que se vivió en Málaga, donde el encuentro entre los autores era lo más importante, en Madrid esto era, quizá, lo de menos. Así, la mayoría de ellos acudieron con sus parejas y grupos de amigos, y en raras ocasiones se les vio, como anteriormente había ocurrido, juntos o en grupo.

“nocilla” como enclave generacional, o el reconocimiento desigual del mercado y el público de unos autores frente a otros, tal y como ponían en evidencia las apariciones en prensa, los contratos editoriales, o las participaciones en todo tipo de eventos relacionados o no con lo literario. Teniendo esto en cuenta, el sentimiento grupal ya no tendría más alcance que el reconocimiento de una serie de variaciones y cambios surgidos por la visibilidad de ellos mismos y sus obras, en términos de innovación estética en el espacio de la escritura, fuera narrativa o poética, más la recepción mediática de estos hechos, que sería igualmente importante. Tanto es así, que quizá fuera ése el motivo por el cual cada vez resultaba más difícil aunar los discursos de estos autores, propiciando aunque fuera de forma indirecta enfrentamientos que, según los casos, excedieron lo estrictamente literario.

Por otro lado, algo que sí se debería en sentido estricto a estos autores sería el hecho de haber renovado ciertas prácticas a partir del sentimiento de responsabilidad creativa¹⁵⁷ que habrían puesto de manifiesto, lo cual no sólo ha llevado a cuestionar el aparato de producción y distribución de la literatura, sino a invertir la relevancia de ciertas actuaciones y prácticas, como el de determinadas editoriales, de la crítica sea o no institucional y de la propia gestión de los autores tanto de su obra como de sus propios lectores.

¹⁵⁷ Vicente Luis Mora mencionaba los siguientes a finales de 2009: “A mi modesto juicio, estos autores han conseguido varias cosas relevantes: amén de un puñado de buenas obras, lo que no es poco, han sabido defender una literatura de riesgo (unas veces más acertada, otras menos), han ampliado el campo de batalla, han hecho regresar el debate estético sobre escritura narrativa, han atraído a lectores muy jóvenes (como pudo verse este fin de semana en Madrid), y han vuelto a poner la teoría y la innovación sobre el tapete de la actualidad. Han traído aire fresco, en resumen, a un panorama muy viciado, del que se salvaban sólo las pertinentes e innegables excepciones (a las cuales he dedicado espacio en este blog pero quizá, siendo autocrítico, *no el espacio suficiente*)” (Mora, 2009). El texto completo en Mora, *Diario de Lecturas*, 01/12/2009, última consulta, 14/07/2011.

[1] La magnitud del debate generacional traducida como “distancia” por Vicente Luis Mora

Por último, y quizá como cierre del debate generacional, la consecuencia inesperada, pero lógica, que tuvo lugar a partir del encuentro celebrado en Madrid fue la propiciada en *Diario de lecturas* con el texto “Distancia¹⁵⁸”, firmado igualmente por Vicente Luis Mora. El motivo es que en esa publicación el autor ponía de manifiesto su decisión de apartarse de la idea grupal y generacional asociada a su obra, para seguir en adelante con su programa creativo de forma individual. En realidad este aspecto era algo que no hubiera hecho falta reseñar o, al menos, haberlo público de modo alguno, a pesar de que su relevancia radica en haber dado cuenta de la magnitud del fenómeno generado en torno a ellos, así como del poder del discurso crítico, y los efectos colaterales que todos esos factores pudieron tener para la continuación de sus respectivas trayectorias.

La literatura mutante está llegando a su momento de esplendor. El momento más indicado para distanciarse de ella. No quiero esperar a la llegada de su decadencia (que puede no producirse nunca, quién sabe) para alejarme. Es ahora, cuando los mutantes (o los nocilleros, o los afterpop, según gustos), gozan de plena atención, cuando son reclamados por las grandes editoriales, cuando comienzan a aflorar los lectores y el interés extranjero por sus propuestas, el tiempo que entiendo propicio para quedarme al margen, siguiendo un deseo interno que comencé a advertir antes del

¹⁵⁸ Para su consulta: <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2009/12/distancia.html> (última consulta, 14/07/2011).

verano y que no había comentado a nadie hasta hoy (Mora, 2009).

Sin necesidad de valorar el tono de esta publicación, las razones de Vicente Luis Mora resultaron no sólo coherentes con la situación referida anteriormente en relación al carácter de ese encuentro literario, sino también respecto al celebrado un año antes en Málaga. Como él mismo afirmaba, su literatura había sido siempre una literatura de singularidades, por lo que el riesgo de perder esa independencia era uno de los factores que le habrían llevado a tomar esa decisión. Frente a la posible “*política grupal común*”, que él había detectado pero que por otro lado no parece convenir con la situación que habría comprendido la noción generacional (sobre todo por tratarse de una construcción en principio mediática), su reacción se convierte en algo más complejo al responder a otro tipo de cuestiones. Así, y según su texto, se contarían razones personales (cabe pensar que de afinidad entre autores, aunque esto no se diga explícitamente), el problema de la generalización de criterios de lectura y recepción para sus respectivas obras, la desigualdad de atención por parte de la prensa y, por último, la incompatibilidad de estos factores con una escritura que persigue, esencialmente, ese carácter singular.

Hay matices en este hecho, sí: es innegable que el de los mutantes es un grupo de singularidades y de estéticas muy personales y diferentes entre ellas, pero había una paradoja en el fondo que ha terminado por situarme en una situación angustiosa. Una situación en la que he visto cuestionada mi independencia, aquella que me granjeó el escaso prestigio que ostento (Mora, 2009).

Tano es así, que en el texto Vicente Luis Mora habla de ética, quizá queriendo decir también “estética”, dados los planteamientos que afloran de forma constante en su discurso. Un motivo que explicaría la amplia repercusión mediática que tuvo este texto, por un lado en los blogs de los escritores participantes en el encuentro, más algunos medios de prensa como *La Papelera* de Juan Palomo en *El Cultural*, o en *Público*, que además aparecía mencionado como uno de los espacios que le llevó a tomar esa decisión¹⁵⁹. Era, por tanto, el punto que establecía un cambio de fase en relación a estos autores, cuya génesis ya se había avistado a partir de los trasvases editoriales de algunos de estos escritores y, por último, con el desarrollo de sus sucesivas publicaciones, que durante los años 2007 y 2009 habían sido abundantes, pero bajo distintas direcciones.

No obstante, y al margen de este suceso, lo cierto es que la actividad literaria de Vicente Luis Mora confirmaría en buen grado esta reacción (reflexión), si se piensa que su obra ha respondido en términos generales a valores como la independencia y el compromiso con su propio programa de creación. Un aspecto que puede constatarse a través de textos como *Singularidades* y *La luz nueva*, su trabajo en *Diario de lecturas*, o en obras como *Texto refundido de la Ley del Sueño* (Casa de Galicia, 1999), *Circular07*, *Alba Cromm* o el *hoax* de *Quimera*. Así, y pese a las diferencias entre estos textos, porque darían cuenta de la evolución de su escritura, puede percibirse igualmente un equilibrio estético, quizá como inquietud, que es común a todos ellos. Una

¹⁵⁹ Como apunta, “después darle vueltas a la idea de abandonar el grupo desde mayo, me encuentro este noviembre con un destacado en el diario *Público* (27-11-2009, pág. 38), referente al encuentro realizado la Casa Encendida, que reza: “Vicente Luis Mora (...) la cabeza parlante de todo esto”. Para mí queda lo que sentí al leer esa frase, que ha sido uno de los precipitantes de la decisión, aunque no el único. Los otros me los reservo para mí” (Mora, *Diario de Lecturas*, 01/12/2009).

proyección poética que fluctuaría entre la tradición y la vanguardia, tal y como mostraría el proyecto *El ansia de felicidad*, que elabora junto a Javier Fernández desde hace varios años. Una mención del todo significativa, por otro lado, dado que este autor sería una de las personas más importantes en la trayectoria poética de Vicente Luis Mora, pero también en la propia conformación del mismo como escritor. Un aspecto que ha sido puesto en evidencia en repetidas ocasiones y que estaba también presente en este texto, “Distancia”:

La única persona con la que puedo crear de forma sostenida es Javier Fernández, con quien escribí una obra de teatro y con quien desarrollo la *work in progress El ansia de felicidad* desde 1999, una obra de la que van saliendo “teselas” en todos nuestros respectivos libros y en algunas revistas. A pesar de ser también muy diferentes nuestras obras y nuestras psiques, hay un espacio estético común en el que Javier y yo nos entendemos a la perfección desde hace ya una década. Más allá me resulta imposible, según he advertido con dolor, hacer aventuras creativas grupales (Mora, *Diario de Lecturas*, 01/12/2009).

Un proyecto, como *work in progress*, cuya progresión es anual (ambos escritores se reúnen en Torremolinos durante un mes) y cuya publicación ocurre al alimón de las suyas a título individual en forma de “teselas” numeradas. De este modo el lector puede ir reconstruyendo el texto hasta conformar un mosaico que por definición resulta siempre inconcluso. Sería la puesta en práctica de un programa de escritura de vanguardia en crisis constante; tal y como se ponía de manifiesto a propósito de un texto creado bajo esa fórmula, en el que se llevaba a cabo

una “conversación” entre *El mono gramático* de Octavio Paz y *Viaje al fin del invierno* de Jenaro Talens, alcanzando de ese modo una creación propia, a pesar de las referencias.

Lo que yo había encontrado en los libros de Paz y Talens era no un texto conjunto, ni paralelo, sino un poema *mío*; algún tipo de instinto creativo interno había *leído* entre líneas ese poema, surgido de la dialéctica entre los otros dos, y lo había reconocido, entre todos los párrafos (literarios o no, de esos y otros libros) leídos entre medias; leído a pesar de la convicción de que tal técnica no existía (y de existir, yo no la conocía). Por supuesto, la lectura “apropiacionista” existía antes (el año anterior, sin ir más lejos, Jorge Riechmann había publicado *El día que dejé de leer El País*), pero operaban sobre *un solo* texto. Había llegado, quizá por azar, a la lectura de cuarta generación [...] (Mora, 2005)¹⁶⁰.

Fiel, por tanto, a esta idea, el autor ha seguido dedicándose a la crítica literaria, manteniendo una distancia respecto a las prácticas nacionales que pudieran seguir la adscripción “mutante”, y sin dejar de hacer explícito su malestar en relación a la labor de la crítica española, sobre todo de corte generalista. Así lo ponía de manifiesto en “Vindicación de la pantpágina”¹⁶¹, un artículo publicado en la web de la editorial DVD, muy activa a este respecto: “hace tiempo que ya no me preocupo sobre los narradores españoles como hacía al principio de *La luz nueva*”, y prosigue: “tampoco me preocupa ya, salvo en un par de

¹⁶⁰ “Planos de construcción. Poética y materiales utilizados para la escritura de la obra”, *vicenteluis Mora*.com: <http://www.vicenteluis Mora.com/planosdeconstruccion.htm> (última consulta, 14/06/2011).

¹⁶¹ Publicado en *Firmas invitadas* de DVD (2010): http://www.dydediciones.com/firmas_vlmora.html (última consulta, 16/06/2011).

casos, qué estudian o qué leen los críticos españoles” (Mora, 2010). Unas afirmaciones que devolvían al autor el carácter que había tenido su discurso crítico en los primeros años de su actividad en *Diario de lecturas*, y que hacía ya tiempo que no se ponía de manifiesto, al menos no de forma tan explícita al denunciar las carencias tanto de la crítica literaria oficial como de su relevo, cuando mantiene la misma visión regresiva de la anterior.

Para eso está el maestro Brecht, que tiene el rarísimo valor de dejar en tres líneas al descubierto todas las hipocresías, falsedades, ignorancias y anacronismos que laten debajo de una situación concreta. La cita de hoy de Brecht es ésta:

“Desde el punto de vista puramente formal, la nueva crítica ha de analizar qué falsificaciones de la realidad se pueden producir cuando se emplean determinadas formas artísticas (viejas)” [5].

Entendamos la gravedad del problema: la crítica literaria española *al uso*...

¡Aplauda y apoya las formas viejas y pone en cuestión *las nuevas!*

¡Las nuevas! (Mora, 2010).

Por último, y en relación con este extracto, la pregunta que cabe hacerse en estos momentos es cuál sería la crítica que relevaría este tipo de discursos y, sobre todo, si podría constatarse una crítica con ese temperamento en la escena literaria nacional. Como se ha dicho al comienzo de este apartado, durante los últimos años el discurso crítico oficial apenas habría variado sus coordenadas y la dirección de su discurso, siendo principalmente un medio para la divulgación y la

promoción de las tendencias de mercado. Por tanto ejerciendo un tipo de crítica despreocupada de esa tarea pendiente de redefinición de términos, conceptos, lugares comunes y espacios habituales que por lo demás habrían dado lugar a este tipo de recepción aplazada y hasta cierto punto estanca.

Dicho con otros términos, no se trataría de una labor del todo independiente, dado que por lo general no se encuentran reseñas negativas (lo que quiere decir aquí, constructivas, aunque sea en sentido negativo), como tampoco ejercicios críticos de obras alejadas de la tendencia ofrecida por el mercado, incluso cuando se trata de autores como Agustín Fernández Mallo y la sucesión de obras del autor en Alfaguara. Porque serían textos que por su impacto aparecen por defecto en los suplementos culturales, pero sin un discurso crítico apropiado a ellos. Lo cual, además de evidente, porque el desajuste hermenéutico resulta del todo perceptible, no deja de restar credibilidad tanto a los críticos como a sus propios espacios de representación.

La alternativa, entonces, parece venir por otro lado, y en concreto (aunque no de forma exclusiva) a través de la red. Algunas de las ocurrencias más significativas a este respecto han sido espacios o grupos críticos como *Afterpost* y *Salonkritik* (también para la distribución de contenidos), más revistas de nueva aparición como *Oniria*¹⁶² (que ya no está en funcionamiento), *Koult*¹⁶³, *7de7*¹⁶⁴, *Hache*¹⁶⁵, *Deriva*¹⁶⁶, *Barcelona Review*¹⁶⁷, *El coloquio de los perros*¹⁶⁸, *Presspectiva*¹⁶⁹,

¹⁶² *Oniria*: <http://www.revistaoniria.com/>

¹⁶³ Su web: <http://www.koult.es/>

¹⁶⁴ *7de7*: <http://www.7de7.net/dinamicas/portada.php>

¹⁶⁵ *Hache*: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/>

¹⁶⁶ *Deriva*: <http://www.deriva.org/inicio/inicio.php>

¹⁶⁷ *Barcelona Review*: <http://www.barcelonareview.com/cas/index.html>

¹⁶⁸ *El coloquio de los perros*: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/>

¹⁶⁹ *Presspectiva*: <http://presspectiva.net/>

*Hermano Cerdo*¹⁷⁰, *Culturamas*¹⁷¹, *330ml*¹⁷² o *Mamajuana*¹⁷³; además de blogs personales cuya labor ha sido igualmente relevante en cuanto al tratamiento y la dimensión de sus respectivos contenidos: desde *Lector Malherido*¹⁷⁴ a *Ibrahim Berlin*¹⁷⁵ o *Carlos Gámez*¹⁷⁶. Que bajo parámetros e intereses muy distintos, no sólo continuarían la línea de trabajo abierta por Vicente Luis Mora en su blog, sino que mantendrían el estatus crítico de la literatura contemporánea con un rigor que por lo general ya sólo es perceptible en la red, pero no en lugares patrocinados; mucho menos si respaldan cierta imagen institucional o ciertos intereses no en estricto literarios.

¹⁷⁰ *Hermano Cerdo*: <http://hermanocerdo.anarchyweb.org/>

¹⁷¹ *Culturamas*: <http://www.culturamas.es/>

¹⁷² *330ml*: <http://revista330ml.blogspot.com/>

¹⁷³ *Mamajuana*: <http://www.mamajuanadigital.com/>

¹⁷⁴ *Lector malherido*: <http://lector-malherido.blogspot.com/?zx=af52c2a601c22209>

¹⁷⁵ *Ibrahim Berlin*: <http://ibrahim-berlin.blogspot.com/>

¹⁷⁶ *Carlos Gámez*: <http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.com/>

(Última consulta, 12/08/2011).

PARTE II

LA COHERENCIA DISCURSIVA TRADUCIDA EN TÉRMINOS ESTÉTICOS (EL DISEÑO) Y COSMÉTICOS (COMO DECORACIÓN) EN EL TEXTO LITERARIO

*Prefiero la injusticia a la decoración, pero también
prefiero la decoración a la hipocresía*

Intente usar otras palabras
Germán Sierra

Como se ha podido apreciar, con el cambio de siglo cada vez resulta más difícil articular discursos teóricos que operen bajo un solo concepto de cultura, como también mantener una postura excluyente en relación a otros ámbitos y disciplinas, lenguajes o herramientas, sobre todo si lo que se pretende es considerar un objeto determinado desde unas coordenadas sociohistóricas como éstas. De hecho, habría una gran cantidad de situaciones y empresas que lo demostrarían a diario, como sería, por ejemplo, la creación de negocios inclusivos¹⁷⁷ similares a la propuesta *One laptop per child* (OLPC). Un proyecto educativo elaborado por el MIT (*Massachusetts Institute of Technology*), que diseña, crea y distribuye ordenadores de bajo coste entre la población infantil de zonas sin recursos, no desarrolladas o en vías de desarrollo¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Los negocios inclusivos son el resultado de una iniciativa económica que persigue la implementación de las sociedades poco desarrolladas a través de gestiones comerciales dirigidas a los más pobres. Es decir, la generación de negocios que lleven a la participación de aquellos que se encuentran en las escalas más bajas de las pirámides de creación de capital. En www.negociosinclusivos.org se explica del siguiente modo: “Los Negocios Inclusivos son iniciativas empresariales económicamente rentables, y ambiental / socialmente responsables, que en una lógica de mutuo beneficio incorporan en sus cadenas de valor a comunidades de bajos ingresos y mejoran su calidad de vida a través de: su participación en la cadena de valor como agentes que agregan valor a bienes o servicios, proveedores de materia prima, o vendedores/distribuidores de bienes o servicios; y/o su acceso a servicios básicos esenciales o necesidades básicas insatisfechas de mejor calidad o a menor precio”. Puede verse la definición completa en este enlace: <http://www.negociosinclusivos.org/es/conceptoni.html> (última consulta, 20/07/2011).

¹⁷⁸ Puede verse más información sobre el proyecto a través de esta página: <http://laptop.org/en/> (última consulta, 20/07/2011).

O el programa *Spotify*¹⁷⁹, en tanto solución equilibrada ante la histeria y la caída inminente de la industria discográfica, que pasa por uno de sus peores momentos por las descargas *on line* a partir de protocolos *p2p*. En este sentido, Spotify aporta una solución intermedia dado que permite la descarga legal de música, pero también la compra de contenidos a partir de acuerdos concretos con las discográficas. No obstante, también podría pensarse en la gastronomía, dado que en este tiempo ha intensificado su diálogo con otras esferas de raíz científica como serían la química, la física o la alta tecnología.

Puede decirse, entonces, que en estos momentos se estaría ante una tesitura histórica cuyo signo de época bien podría ser el de la versatilidad (en tanto valor) como también la flexibilidad de sus formas; por cuanto este tipo de necesidades son aceptadas ahora de forma positiva e incluso como exigencia estética. Teniendo esto en cuenta, parece lógico pensar que la literatura, como espacio de creación, también ha de ser permeable a los imperativos de su tiempo; lo cual, por otro lado, tendría que ser una conclusión evidente, que cayera por su propio peso, de manera natural y sin forzar los discursos literarios o teóricos que se formularan en torno a ello, a pesar de que esto rara vez ocurra.

¹⁷⁹Se trata de un buscador de música *on line* que funciona como una aplicación para la gestión de contenidos en determinados sistemas operativos. Spotify permite la búsqueda avanzada de contenidos musicales y su disposición gratuita (porque incluye publicidad programada) en *streaming*. Toda la información aquí: <http://es.wikipedia.org/wiki/Spotify>, y en la web de la aplicación: <http://www.spotify.com/es/new-user/> (última consulta, 20/07/2011).

CAPÍTULO 1

La situación de la creación en el territorio nacional

Como dato significativo, en 2010 aparecía un artículo en El País¹⁸⁰ en el que Félix de Azúa preguntaba de manera retórica por la situación actual del pensamiento en España, tomando además como testigo la publicación *Nunca fue tan hermosa la basura* (Galaxia Gutenberg, 2010) de José Luis Pardo. En ese artículo, bajo el título “La filosofía en el vertedero”, Azúa denunciaba el carácter moribundo del género en el territorio nacional, a excepción de una serie de autores (José Luis Pardo, entre ellos), a los que hacía responsables del resurgir de un pensamiento filosófico propio o, cuanto menos, renovado en torno a la actualidad. Esto sería, *grosso modo*, equiparable a lo que planteaba Vicente Luis Mora en *La luz nueva*, cuando se preguntaba por las coordenadas que los escritores españoles asumían a la hora de crear, de escribir, a comienzos de siglo¹⁸¹. De este modo, puede verse cómo no se trataría de una situación exclusiva de la filosofía, considerando que afecta igualmente a otras disciplinas, quizá por tratarse de una situación cuya raíz es consecuencia de un patrón de auto-emulación que se ha perpetuado a lo largo de los años, dejando de lado la verdadera investigación estética. Esto es, la innovación como proyecto de compromiso con la actualidad.

¹⁸⁰ El artículo:

http://www.elpais.com/articulo/portada/filosofia/vertedero/elpepuculbab/20100508elpb/abpor_14/Tes (última consulta, 22/07/2011).

¹⁸¹ En la obra, y como ya se reprodujo: “¿Dónde viven los narradores españoles? ¿Qué leen? ¿Qué les preocupa? ¿En qué piensan? ¿Qué concepto tienen de su mundo, y de su tiempo? Pero, sobre todo, ¿en qué tiempo viven, en qué época creen que viven los narradores españoles?” (Mora, 2007: 7).

De hecho, sería un aspecto que podría interpretarse en términos de retraso sociocultural, aunque haya sido con el cambio de siglo cuando la necesidad de revisión y renovación de ciertos patrones de pensamiento (tradicionales, históricos, heredados) se haya hecho realmente explícita. Tal y como pusieron en evidencia estos autores en su momento de irrupción en la escena literaria, sobre todo a partir de la gestión de sus discursos en plataformas digitales. Tanto es así, que las cifras editoriales pueden parecer desorbitadas, pero lo cierto es que las publicaciones con ciertas exigencias estéticas responden a un porcentaje bastante minoritario a este respecto, y ése es un dato del todo preocupante. En relación a esto mismo, en el año 2003 Martín López-Vega revisaba las publicaciones editoriales del año previo, 2002, dado cuenta de los siguientes resultados y conclusiones al respecto:

Durante el año 2002 se publicaron un total de 69.931 títulos en España. De esos casi setenta mil libros, sólo 13.061 pertenecen a obras de creación literaria. La mayor parte son libros de Ciencias Sociales y Humanidades (23.320). En 2002 se publicaron 11.516 libros de texto, 7.742 libros relacionados con la ciencia y la tecnología, 7.266 libros infantiles y juveniles, 4.760 libros sobre tiempo libre y 550 englobados en “otros”. Con respecto a los datos de años anteriores, cabe decir que ha aumentado en un 7’7% la producción global (los dichos 69.931 títulos de 2002 frente a los 67.012 de 2001 y los 62.224 de 2000), lo que confirma que, lejos de frenarse el ritmo de edición, este continuó su trayectoria ascendente durante el año pasado (López-Vega, 2002).

Mientras con los años estas cifras se habrían multiplicado siguiendo una escala similar, la misma conclusión podría mantenerse al cierre de 2010, incluso a pesar de los cambios ocurridos en los últimos años, con el giro editorial de muchos de los escritores asociados a la escena alternativa o independiente de esta industria, porque de ese modo se comenzaría a generalizar un modelo concreto de escritura; o mejor, una actitud.

Como cabe imaginar, esta situación hacía evidente una serie de cuestiones claves para entender la situación de la escritura creativa en el territorio nacional, equiparable, por otro lado, a la situación de la propia producción ensayística en una polaridad que comprendería un tipo de ensayo concebido como “manufactura”, frente a otro que podría llamarse “de *ocasión*”; y que sería la versión más acomodada y menos ambiciosa de este tipo de escritura¹⁸². Así, y teniendo en cuenta esta diferencia, por un lado se encontraría la dificultad y el esfuerzo que supone asumir la tesitura social propia de este siglo, en contraposición con la comodidad - profesional, editorial o creativa- como valor en alza (o retributivo, al menos), por otro. Es decir, la repetición (autoemulación) de unas mismas ideas, convertidas a estos efectos en moneda de cambio de una línea concreta de pensamiento. Sin embargo, lo que puede concluirse a pesar de estas apreciaciones, es que cada vez resulta más difícil mantenerse al margen de la realidad contemporánea, dado que su fundamentación pasa de manera inevitable por la cultura y el consumo masivos, la publicidad o los dispositivos tecnológicos, dificultando de este modo la alternativa a este tipo de incidencias.

¹⁸² Esta diferencia aparece abordada de manera extensa en Calles, Jara (2010) “Del ensayo de ocasión a la manufactura. Crónica lateral del ensayo español en el siglo21”, *Boca de sapo*, Segunda época, año XI, n°7. Agosto 2006. Págs. 28-33. También disponible *on line*:http://issuu.com/bocadesapo/docs/bocadesapo_n7 (última consulta, 12/06/2011).

Cabe decir, entonces, que lo que se requiere en estos momentos es la traducción discursiva de una sensibilidad que es común a todas las sociedades desarrolladas, pese a sus variaciones correspondientes y sus distintas descargas estéticas, incluso cuando la idea en cuanto tal constituye una empresa así de compleja. Sin embargo, el coste de no tener en cuenta este tipo de implicaciones sería mucho mayor, si se considera la posibilidad de alcanzar una verdadera extenuación intelectual, producida por las aproximaciones “miopes” cuyo fin sería la producción de ruido y la saturación editorial, pero no la generación de pensamiento y criterio (sea éste de la naturaleza que sea). Así habría ocurrido con muchos de los discursos dedicados al tratamiento teórico de la cibercultura, al saturar los planteamientos de metáforas, pero sin aportar soluciones concretas.

Tanto es así, que si se trasladan estas cuestiones al espacio de la creación literaria española, la conclusión a la que puede llegarse es que si ésta ha deslumbrado ha sido principalmente por su agotamiento formal, aunque haya habido excepciones, como es lógico. Una situación que se debería principalmente a la falta de exigencia estética (esto es, creativa, editorial, crítica y lectora), pero también al hecho de haber primado una serie de intereses que no siempre tenían que ver con lo literario en sí. Puede pensarse, a propósito de esto mismo, en exigencias como las que impondría el propio mercado, tal y como ha ocurrido en los últimos años, donde la igualación formal y temática de las obras ha sido del todo evidente. De este modo, primaban los autores noveles, ciertas direcciones estilísticas y temáticas concretas (en poesía, la proximidad a la poesía de la experiencia), e incluso un número de páginas previamente establecido; como podría concluirse en una observación rápida de los catálogos de editoriales como Hiperión o Visor, e incluso en ocasiones también Pre-

Textos, dado que en poesía esta tendencia resultaría mucho más visible (y rígida) que en la producción de narrativa.

Por otro lado, este aspecto guardaría estrecha relación con los espacios de legitimación de estos discursos, dado que de ello depende su posterior promoción en el mercado. Una labor que en la actualidad comienza a dinamitarse, pero que por lo general ha recaído en la Academia y los suplementos culturales, o algunas actividades financiadas por instituciones públicas, etc.; soportando de ese modo una promoción muy dirigida hacia formas de escritura clásicas, canónicas y hasta cierto punto regresivas. Sería, utilizando la categorización de Vicente Luis Mora, la vertiente tardomoderna o a lo sumo posmoderna (si no posmodernista). Es decir, aquellas obras que durante estos años habrían saturado las listas de novedades de la mayoría de las empresas españolas dedicadas al libro, desde las editoriales a las propias librerías, con títulos estética y estilísticamente caducos. Una tendencia también constatable en algunos suplementos culturales de difusión nacional, cuya labor resulta irregular, al vacilar no tanto en la inclusión de nuevos protagonistas como en el tratamiento de los mismos.

Algo que, por otro lado, estaría estrechamente ligado a un ejercicio de la crítica en conjunción con el discurso publicitario y los intereses de patrocinio editorial, como consecuencia de un tratamiento de la literatura “como franquicia”. Es decir, un tipo de actitud que en cuanto tal llevaría a acusar una importante carencia de compromiso y ambición experimental, que si bien puede haber producido beneficios económicos, también muchos perjuicios; y no siempre en la misma proporción. Se ha apuntado hacia un periodo de letargo creativo, promocionado por otro lado no sólo por la crítica, sino también por buena parte de los escritores contemporáneos, a través de una escritura “ensimismada”, una escritura

“de oficio”, que adoptaba como suya una burbuja temporal más próxima a las formas de vida de siglos pasados que a las vicisitudes sociales inauguradas con el cambio de siglo¹⁸³.

Así planteado, el problema comenzaría cuando la motivación primera de los escritores y las editoriales consiste en recorrer el camino más corto del procesador de textos a las librerías y los lectores, atendiendo entonces a valores estrictamente comerciales para que el producto se consuma de forma rápida, y sin que comprometa mucho al pensamiento. Es decir, bajo una fórmula de mercado cercana al *take away*. No obstante, esto no querría decir que ésta fuera la única forma de

¹⁸³ En la página de Facebook del editor Julián Rodríguez (editorial Periférica), se filtraba un adelanto de la primera novela de Carlos Pardo, uno de los poetas más significativos desde finales de los 90 en adelante, tanto por su escritura, como también por su labor como gestor cultural en la dirección del festival internacional de poesía *Cosmopoética*, celebrado anualmente en Córdoba. Para su consulta, la web del festival: <http://www.cosmopoetica.es/index.php> (última consulta, 14/07/2011). Las palabras de Julián Rodríguez a propósito de la obra de Carlos Pardo, *Vida de Pablo*, eran las siguientes: @Julián Rodríguez “anuncia: ya queda menos CARLOS PARDO y su primera novela... 300 páginas muy esperadas...”.

“Vida de Pablo es, por una parte, una “novela de formación” que recupera la vivacidad y el ritmo de la literatura del siglo XVIII (Sterne, Diderot, Jean Paul), pero llevada a una temática y modos narrativos completamente actuales, pasados por Beckett y la vanguardia. Por otra parte, esta novela, que mezcla varios registros que van de la picaresca a la divagación filosófica, es una exploración de los borrosos límites que separan la biografía y ficción, y de las anomalías sociales que esconde nuestra cultura del bienestar. Vida de Pablo puede leerse como la crónica generacional de una juventud condenada a la marginalidad en la industria del ocio. También como un libro que asiste con curiosidad al fenómeno del enfriamiento de la amistad. Pablo es un joven artista de una pequeña ciudad del sur de España que ha sustituido los pinceles por la barra de su bar, en la que intenta hacer su propio “arte” de la caducidad. El narrador (un jovencito poeta prepotente que malvive de pinchadiscos) decide convertirse en su biógrafo y emprende un retrato picaresco de Pablo y de los personajes que lo rodean, todos a un paso de la marginación social. Pero varias digresiones le impiden llevar a cabo su biografía, empezando por la digresión más importante: el amor. Y lo que prometía ser una novela de “drogas, sexo y rock’n’roll” se transforma en la narración desmitificada de un primer amor con altibajos, imperfecto. Un relato de despedida y de reconciliaciones cuyo cumplimiento se disemina en un polvillo de desconfianza y nostalgia. (Como un soplo de cocaína.)” Referencia:

<http://www.facebook.com/#!/profile.php?id=779394685> (última consulta, 23/02/2011).

Aquí el texto completo:

<http://www.facebook.com/#!/photo.php?fbid=10150111318214686&set=a.95070204685.83401.779394685&comments> (última consulta, 23/02/2011).

escritura, a pesar de tratarse de una tendencia predominante en términos generales o, dicho de otra forma, siendo quizá la más visible y apreciada por el mercado.

Así lo pondría de manifiesto el hecho de que no sean pocas las obras que, por lo mismo, eligen continuar patrones narrativos superados y manidos, pero rentables, perpetuándolos hasta su extenuación (y quizá la de los mismos lectores). Serían proyectos de escritura abotargados y costumbristas, anclados en una estética *out of fashion* a pesar de la utilización de apósitos literarios (actualización de referencias, contextos, etc.) tomados de la vanguardia literaria. Serían, como ejemplo, obras como las de María Dueñas, Carlos Ruíz Zafón, Arturo Pérez Reverte, Almudena Grandes o Rosa Montero, o autores más recientes como Carlos Pardo (en narrativa) o Carlos Jover.

Es así como se avanza hacia un diagnóstico que incide en una falta de precisión y de determinación -de estos autores, en sus obras, hacia su tiempo- que, por lo mismo, traslada el centro de la cuestión hacia derroteros no sólo estéticos, sino también éticos. En este punto, la escritura literaria podría considerarse una impostura intelectual (porque se trataría de una escritura “de oficio”), basada en una actitud demasiado prudente con los modelos canónicos de escritura, previamente establecidos y reconocidos como tal. Por eso resulta necesario asumir el contexto contemporáneo en toda su complejidad, dado que sólo de esa forma podrían medirse y determinarse las cualidades específicas de una determinada sociedad y sus formas de cultura. En este sentido, ya no es posible seguir interrogando al presente sin considerar ciertos aspectos como la globalización, el terrorismo, la injerencia de las nuevas tecnologías o la cultura popular (la cultura tradicionalmente llamada “de

los márgenes”), dado que éstas serían algunas de las directrices que perfilarían los modos actuales de estar en el mundo.

No obstante, estos serían unos temas no siempre presentes en las obras de los autores que aquí se están mencionando, a pesar de que el hecho de no hacer explícito estos aspectos, no signifique (ni conlleve) la negación de los mismos, sino todo lo contrario; justamente por tratarse de una serie de factores interiorizados y compartidos por el imaginario social, incluso en términos estéticos.

Una derivación que, por su lectura también en estos términos, conectaría con una revisión de los mismos bajo el concepto de *expandido*¹⁸⁴, lo cual no llevaría a una unificación de criterios, pero sí a la suma de distintas dimensiones como, por ejemplo, esa forma de representación¹⁸⁵.

Las leyes propias que gobiernan los modernos medios de comunicación de masas también han influido en la estructuración de los atentados terroristas. El principal objetivo del terrorismo actual no es, como cabría imaginar, la obtención de un rescate, la liberación de rehenes o el exterminio del contrario, sino fundamentalmente ¡monopolizar la atención de los medios!

Najjar, 2009

¹⁸⁴ Esta noción de “expandido” se toma del concepto cinematográfico aportado por Gene Youngblood en 1970 en relación a los modos de producción cinematográficos basados en los fundamentos metodológicos y procesuales de la nueva tecnología. Se trataba de un concepto que apuntaba hacia la “ampliación de la experiencia cinematográfica” al tiempo que buscaba “neutralizar la linealidad narrativa filmica y su preeminencia visual. [...] Para Youngblood el punto clave de este tipo de experiencias era su carácter sinestésico, su capacidad para capturar sensorialmente al público, generando estados expandidos de conciencia” (Alonso, 2004).

¹⁸⁵ “Cualquier análisis crítico de la actuación de los medios en este tema exige una diferenciación entre la iconografía y la estetización de las imágenes de la guerra. Las imágenes que aparecieron en las pantallas de televisión –y en particular en las pantallas estadounidenses- a lo largo de la campaña en Irak del año 2003 funcionan en primer término como apoyo de la correspondiente doctrina militar y bélica. La estetización de esas imágenes, por tanto, está connotada, sobre todo, ideológicamente” (Najjar, 2009)

Por otro lado, y aunque pueda parecer un discurso lejano en estos momentos, en el ensayo *Repensar la cultura* (Eds. Internacionales Universitarias, 2003) de José Luis González Quirós se planteaba esto mismo a partir de una consideración diferente del concepto de cultura en tanto agente fundamental para el desarrollo social. En esta línea, González Quirós subrayaba el carácter problemático de la recepción de la cultura al verter sobre ella una serie de presupuestos programáticos tomados de la posmodernidad; una “novedad histórica” que, por sus propias características, comenzaba a plantear no pocas confusiones. Según lo señalaba el autor: “la cultura que ordinariamente deberíamos tener como propia [...] nos resulta extraña, y a sus creadores les resultamos extraños muchos de nosotros” (González-Quirós, 2003: 225); si bien a través de ese pronombre “nosotros” se sitúa en un lugar intermedio igualmente confuso e irresoluble.

En este sentido, lo que se estaba planteando era una sensación de incomodidad generalizada ante ciertos productos culturales cuya naturaleza respondía a las coordenadas de una época cuya “razón estética” se encontraba en continua definición. Por consiguiente, la cuestión no era tanto repensar la cultura como elaborar un discurso en torno a ella que resultara más eficaz, a través de herramientas actualizadas, y revisando, cuando no reciclando, algunas de las ya establecidas. Una idea que, por otro lado, conectaría con esa idea de flexibilidad propia de estos momentos, además aquí de forma casi imperativa.

Resulta improbable que las formas, presentes o sólo esbozadas, cuenten con el tiempo suficiente para solidificarse y, dada su breve esperanza de vida, no pueden servir como marcos de referencia para las acciones humanas y para las estrategias a largo plazo.

Bauman, 2007: 7

Así lo planteaba José Luis Molinuevo en su blog, *Pensamiento en imágenes*, quizá de forma más concreta:

Llama la atención que aquellos que reclaman (con todo derecho) un pensamiento, una narrativa, e incluso una poesía, a la altura de nuestro tiempo tecnológico, sigan manteniendo como fetiches conceptos, metáforas e imágenes radicalmente obsoletas. Una de ellas es la del no-lugar. Su definición por negación tiene como referente algo que ya hizo crisis muchos años antes en estética y arquitectura: el lugar natural. ¿Son realmente no-lugares los aeropuertos, las estaciones, los túneles, las grandes superficies, los aparcamientos....? Si hasta los cristianos afirman que la vida es un tránsito (Molinuevo, *Pensamiento en imágenes*, 10/08/2009, última consulta, 01/07/2011).

Y esto, porque las implicaciones políticas y culturales de esta época han dado lugar a una nueva forma de ingeniería social, donde muchos de los presupuestos que habían servido para hablar de los modos de vida contemporáneos, por ejemplo, desde finales de los 90 hasta comienzos de siglo, resultaban ahora ya obsoletos o, cuanto menos, no tan precisos en su correspondencia. Por eso se señala la necesidad de operar bajo formas renovadas de aproximación, sin tener que forzar o repetir discursos por inercia, sobre todo cuando la experiencia compartida parece indicar todo lo contrario. Se trataría, por tanto, de un proceso natural, tal y como quedaría expuesto en este caso en concreto, de la mano de Vicente Luis Mora. Éste, que había participado en 2009 en un debate generado en *Pensamiento en imágenes* a propósito de la caducidad del término “no-lugar”, defendiendo su pervivencia y, por

tanto, manteniendo una postura opuesta a la que se planteaba en el blog; en 2010, y en un espacio diferente (un artículo a propósito de *No todo es superficie* de Alfredo Saldaña), su opinión variaba hacia el reconocimiento y la confirmación de lo positivo de este tipo de revisiones¹⁸⁶, incluso apuntando su necesidad.

Por tanto, podría decirse que la solución a este desfase, porque puede conducir a cierta imprecisión teórica, no descansaría en una simple actualización de las referencias (Ortega por Foucault o Deleuze) como tampoco en alusiones al presente (11-S, iPhones...) en el interior de los textos, sean o no de creación. De nada sirve que aparezcan ordenadores o blogs, que se reproduzcan discursos electrónicos o que se incorporen voces urbanas y *underground*, como tampoco que se mencionen referentes pop. Pero ¿por qué? Básicamente porque este tipo de operaciones son una forma de “cosmética”, pero no una estética verdadera, por tratarse de menciones nominales que en realidad no dan cuenta de los hábitos de la sociedad contemporánea, como tampoco del modo en que hoy se experimentan las cosas, que sería lo verdaderamente relevante a este respecto. Muy al contrario, son estrategias discursivas que confirman, porque se percibe siempre el artificio, una falta de coherencia que resultaría imperativo considerar y responder.

Por lo mismo, en el caso concreto de la escritura literaria tampoco valdría resolver este problema, como es la falta de adecuación entre esos distintos niveles, a través de la expresión de referentes nominales (podría pensarse en muchos de los lugares comunes de la literatura española

¹⁸⁶ “Estamos asistiendo últimamente a una tendencia, a mi juicio más que necesaria, de redefinición de términos y conceptos en nuestro tiempo. Steven Shaviro está trabajando en un libro para redefinir el tradicional concepto de “lo bello” y ajustarlo a nuestra perspectiva temporal; D. Driedichsen intenta actualizar el concepto de “valor añadido”, y Boris Groys hace excelentes esfuerzos por intentar establecer qué sea en nuestros días “lo nuevo” (Mora, *Diario de Lecturas*, 30/01/2010, última consulta, 02/05/2011).

previa e inmediatamente posterior a los noventa. Por ejemplo, Vila-Matas), ni de recursos como los mencionados anteriormente (el pastiche terminológico); sino considerando un “más allá” de las posibilidades constructivas que promocionó el posmodernismo, como sería, por ejemplo, la posibilidad estética de una escritura de las nuevas tecnologías, dado que sería una de las formulaciones discursivas afines a la experiencia contemporánea (aunque no la única).

En este sentido, si “lo manido es poderoso: la lucha contra ello ha de ser, por tanto, violenta, decidida [...] para combatir las frases hechas, las imágenes resobadas [...]. Frases como *Elisa y Andrés eran felices viviendo en su loft*” (Cebrián, 2009: 63). Así lo ponía de manifiesto Mercedes Cebrián en una poética publicada en *Quimera* en el año 2009, incidiendo, como puede verse, en el hecho de que el análisis del presente no descansaría en el uso o la palabra *loft*. Sino que, por el contrario, se requeriría una visión integradora de la misma, (por ejemplo, atendiendo a la dimensión sociológica de ese término), con el fin de considerar y resolver este tipo de cuestiones desde dentro.

Dicho de otro modo, lo importante en este punto sería resolver el grado de coherencia que aportaría una elección u otra, pero sin establecer juicios de valor en torno a ello, dado que no podría decirse que una obra sea más contemporánea que otra, si se piensa que en un mismo tiempo conviven distintas experiencias temporales y, por tanto, diferentes condiciones estéticas. Así, quizá fuera más conveniente dilucidar el tipo de reactivación de lo literario que comporta cada alternativa, porque en ello sí descansaría una decisión ética y estética abordable tanto en términos de temperamento creativo como de coherencia discursiva.

No obstante, y en relación a esto mismo, correspondería mencionar que fue a partir de 2005 (aunque también en los primeros años

del siglo XXI, si se consideran obras como *Efectos secundarios* (Debate, 2000) o *Alto voltaje* (Mondadori, 2004) de Germán Sierra) cuando comenzaron a aparecer obras cuya naturaleza tomaba como sustrato creativo los distintos espacios y lenguajes técnico-científicos; pero bajo un tratamiento muy concreto de los mismos. Tanto sería así, que la singularidad de estas obras produjo un giro hermenéutico del todo relevante a este respecto, dado que ponían de manifiesto a partir de una vertebración integral de esos contenidos, la concreción de una actitud estética y sociológica innovadora, pero al mismo tiempo inevitable. Aunque sería difícil matizar este punto, la diferencia entre estas prácticas y aquellas que podrían llamarse tradicionales en relación a la incorporación de estas dos dimensiones estaría, como apuntó Fernández Mallo, en una decisión (actitud) tan sutil, pero al mismo tiempo tan significativa, como la de escribir “siglo21” en lugar de “siglo XXI”. Una realización que en sí misma ya configuraría todo un abismo en relación al tratamiento y consideración del propio presente¹⁸⁷.

1.1. El cambio de perspectiva

Si ya se han mencionado ensayos como *Afterpop* o *La luz nueva*, cabría mencionar también otro tipo de ocurrencias previas que, igualmente, habrían tenido muy en cuenta estos aspectos, facilitando desde sus respectivas formas de pensamiento algunas de las direcciones que con el tiempo darían lugar a obras como *Homo sampler* (Anagrama, 2008) o *Pasadizos* (Páginas de Espuma, 2008) de Eloy Fernández Porta y

¹⁸⁷ Encuentro de narradores *Atlas literario español* celebrado en Sevilla en 2007. Jorge Carrión cita esta respuesta en “Teoríafofia. Hipótesis sobre la literatura española estrictamente contemporánea” publicado en *Quimera* 313, Diciembre 2009 (págs. 42-46).

Vicente Luis Mora, respectivamente. Lo cual no quiere decir que hayan sido influencia directa en ambos casos, pero sí paradigmas de actuación a ese respecto. Sería, por tanto, la labor de una serie de autores como Manuel Castells, José Luis Brea, José Luis Molinuevo, Félix Duque o José Luis Pardo, cuya producción de pensamiento ha llegado a convivir, en los últimos años con la de estos otros autores (Eloy Fernández Porta, Vicente Luis Mora, Agustín Fernández Mallo o Juan Freire), que crearían en paralelo a ellos. Y a lo que se podría sumar, porque en ocasiones no llega a diferenciarse, la propia producción literaria de alguno de ellos, como sería el caso de Fernández Mallo, quizá el más evidente a este respecto, dado que en sus textos hay una total sinergia entre pensamiento y creación artística.

Hay que pensar, por otro lado, que son estos autores los que en la actualidad han ido propiciando debates con mayor o menor polémica en muy diversos niveles y disciplinas de conocimiento (filosofía, diseño, teoría literaria, sociología, teoría de los medios, etc.), para lo cual la trayectoria operada por autores como José Luis Pardo, José Luis Molinuevo o José Luis Brea conformaría el *background* preferente para el devenir consiguiente del pensamiento nacional contemporáneo. Así, una de las características de estos autores ha sido la de saber articular dos tendencias en principio opuestas, como serían la (auto)-emulación más formas distintas de innovación a estos efectos, de forma que lejos de oprimir la generación de alternativas las propiciaban.

Puede hablarse, entonces, de discursos filosóficos que sumaban en lugar de restringir la aparición de planteamientos renovados, como habría sido habitual años antes. Pues se trataba de una serie de autores que habría sabido gestionar la escritura académica (pues buena parte de ellos pertenece a la institución universitaria), pero sin dejar de incorporar

por ello ciertas dosis de excentricidad a sus textos; porque ésa sería la pauta de escritura que habría propiciado que, durante buena parte de la primera década de este siglo, se fueran conformando nuevos espacios para la crítica y la reflexión en una línea similar a ésta.

Por lo mismo, convendría repasar, aunque sea transversalmente, parte de la producción ensayística de estos autores, que a pesar de divergir en sus planteamientos, comparten determinados presupuestos y, sobre todo, una posición o actitud similar respecto a la actualidad. Serían los casos de José Luis Pardo y su trabajo desde la música popular como paradigma e índice temático de sus propuestas; José Luis Brea en torno a la cultura digital y sus formas de representación y distribución de los contenidos; o José Luis Molinuevo y la reformulación del Humanismo a la luz de las nuevas tecnologías, el tecnorromanticismo, etc. Tres líneas diferentes de actuación que, como se verá, establecerían algunos de los puntos de conexión más relevantes entre estos y aquellos otros autores que se incorporarían en adelante a este tipo de producción de ensayo. Lo cual podría verse como la incursión de una variante en la recepción y conceptualización actual de la cultura, menos normativa y más abierta; quizá como consecuencia de un consumo actualizado de la misma, resultado de una combinación acertada de teorías y herencias *reapropiadas*.

Siguiendo el orden establecido, sería fundamental reconocer el alcance que habría tenido el aparato crítico desarrollado por José Luis Pardo, al tomar la música popular como agente exponencial de los cambios sociales ocurridos entre finales del siglo XX y comienzos del XXI. Un aspecto que ya quedaba reflejado en *Esto no es música. Introducción al malestar de la cultura de masas* (Galaxia Gutemberg, 2007), al establecer un paralelo hermenéutico entre las proyecciones

musicales y fílmicas de ese periodo con las transformaciones socioculturales que estaban teniendo lugar en aquel momento. Según su juicio, esa situación se debería a un malestar en eferescencia, que culminaría con la desestabilización definitiva de la cultura oficial y normativa, gracias a un movimiento incesante de elevación de las prácticas populares y contraculturales al estatuto de CULTURA.

Por supuesto, esto fue algo que tuvo claras repercusiones en el resto de ámbitos y espacios sociales, políticos y académicos, al configurar en cuanto tal una actitud generalizada, global.

La entrada del ruido en la música es sociológicamente inseparable de la entrada de las masas en la historia [...] La música no es solamente una actividad estética, es también una institución social (que impone o levanta fronteras entre lo musical y lo ruidoso), y creo que ambos aspectos son inseparables (Pardo, 2007).

Como puede apreciarse, lo que se percibe en este extracto no es sólo un ejercicio de filosofía (estética) aplicada al arte contemporáneo, sino un análisis sociológico que tomaría lo popular como relato histórico de una sensibilidad en vías de transformación. Un aspecto que, por otro lado, imprimiría la necesidad de trabajar a partir de un modelo analítico en mayor conexión con las formas de conocimiento actual, que podría definirse relacional, permeable, conectivo e interdisciplinar. Sería algo similar a lo que José Luis Pardo planteaba en *Nunca fue tan hermosa la basura* (Galaxia Gutemberg, 2010), una obra constituida como compilación de textos –algunas publicaciones realizadas entre 1994 y 2008– en la que se mostraría una de las caras más interesantes de la “nueva crítica” institucional, que si fue recibida como contracultural en

algún momento fue por su atención al desarrollo de la experiencia contemporánea en unos términos por entonces pendientes de revisión.

Por otro lado, una línea similar de trabajo podría encontrarse en la labor llevada a cabo por José Luis Brea, cuya obra excede lo normativo en ocasiones, en concreto cuando aborda la sociedad de las nuevas tecnologías como “nueva” localización de la cultura contemporánea. Tanto es así, que por coherencia con sus propias tesis, José Luis Brea pasó a asumir la gestión y dirección (hasta 2010) de dos espacios digitales de obligada lectura, como serían *Estudios visuales*¹⁸⁸ y *Salonkritik*¹⁸⁹; dado que configuraban dos plataformas de conocimiento y distribución de contenidos (especialmente *Salonkritik*) dedicadas en principio al arte contemporáneo, pero en un sentido amplio del término, y bajo un tratamiento que se generaba siempre a través de la red. Así, sus discursos en esta dirección incorporaban cuestiones como la de la globalización o el capitalismo cultural (muy frecuentemente a través de la influencia del discurso teórico de Deleuze) en tanto fenómenos que problematizaban las instituciones del conocimiento tanto como los territorios para la creación (arte, ciencia, tecnología), la sexualidad o las relaciones sociales, públicas, laborales, etc.

Una obra clave a este respecto sería *Cultura_RAM* (Gedisa, 2007), en la que José Luis Brea trasladaba el modelo de memoria RAM de los ordenadores (aleatorio y relacional) al estudio del sistema social contemporáneo. De ese modo, el autor había dado lugar a un discurso en tono ensayístico que acogía muy diversos aspectos de la sociedad contemporánea, adelantando, incluso, algunos de los contenidos que aparecerían en su última publicación: *Las tres eras de la imagen* (Akal,

¹⁸⁸ Estudios visuales: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm> (última consulta, 11/06/2011).

¹⁸⁹ Salonkritik: <http://salonkritik.net/> (11/06/2011).

2010), en clara sintonía con otra de las cuestiones teóricas, como *trending topic*, del momento¹⁹⁰.

En este texto, José Luis Brea desarrollaba lo que él contemplaba como “cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la *e-image*” (Brea, 2007:177), tratando de elaborar una genealogía de la imagen a través de los distintos tratamientos que ésta habría soportado según los distintos medios técnicos asimilados a lo largo de su historia, y hasta la actualidad. Lo que se trataba de enfatizar, por tanto, era cómo el tratamiento concreto de la imagen en una época determinada había modificado la recepción de la misma tanto como su valor (y poder) en un contexto dado. Así, y según su propuesta, en una época como la actual, que sería el territorio dedicado a la *e-image*, se apreciaría principalmente una mayor visualidad, o exposición a las imágenes, que podría quedar resumida en una actitud muy concreta, como sería la del acceso a la vida por las imágenes.

Teniendo esto en cuenta, podría decirse que ésta sería una línea muy próxima a la explorada por José Luis Molinuevo, al menos desde un punto de vista temático, si se considera que las distintas formulaciones en torno a estas cuestiones marcarían la diferencia entre estos autores y sus respectivos trabajos. Tanto es así, que para entender bien esa divergencia bastaría con una lectura transversal de las publicaciones realizadas por José Luis Molinuevo en *Pensamiento en imágenes*, donde desarrolla de manera paralela su exploración e investigación de la sociedad de las

¹⁹⁰ Hasta aquí se han citado algunos de los trabajos más relevantes a este respecto, pero cabría mencionar una línea de trabajo paralela, aunque igualmente relacionada con esta cuestión, de la mano de autores como Jordi Costa, Fernando de Felipe, Andrés Hispano, Jordi Sánchez Navarro o Antonio Trashorras en el desarrollo de una teoría de la imagen a partir de dos espacios concretos de reflexión, el cómic y el cine; además a partir de un discurso contracultural muy cercano, por ejemplo, al que desarrolla Eloy Fernández Porta en sus ensayos. Por tanto, una línea de trabajo menos visible, pero prolífica, que ha trabajado entre un grupo y otro de escritores, pero sin sobrepasar las fronteras de su campo; que sería la diferente inevitable con los autores mencionados hasta el momento.

nuevas tecnologías, así como las características de su experiencia estética.

A qué llamo pensamiento en imágenes

a tratar de comprender (sin conceptos emocionales, filosofía) este mundo (tiempo, espacio) encontrando, produciendo, mezclando, imágenes, no leyéndolas (semiótica) ni imaginándolas (platonismo), sino experimentándolas (modernidad estética). El pensamiento en imágenes es el mapa de experiencias poliestéticas en un momento dado. Sólo eso (Molinuevo, *Pensamiento en imágenes*, 16/02/2011).

Éste sería uno de los motivos presente en buena parte de sus trabajos a propósito de la sociedad de las nuevas tecnologías, tal y como se articula en *Humanismo y Nuevas Tecnologías* (Alianza, 2004) o *La vida en tiempo real* (Biblioteca Nueva, 2006) y *Magnífica Miseria* (Cendeac, 2009); pero sobre todo en *Retorno a la imagen* (Archipiélagos, 2010), que es quizá la obra que más se aproxima a este programa de pensamiento. No obstante, lo crucial en estos textos es la formulación de un discurso teórico en torno a una idea muy concreta de identidad tecnológica, dado que con ello se apuntaría hacia la transformación de la identidad “tradicional”, cartesiana, hacia parámetros que ya no permitirían aproximaciones idealistas o polarizadas (obsoletas, por lo tanto) en términos *hombre-máquina*, *sociedad-redes*, *virtual-real*. Dicho de otra forma, este aspecto supondría todo un hallazgo, si se piensa que con independencia de su operatividad futura, ya invita a pergeñar un pensamiento diferente respecto a este tipo de cuestiones.

Sería, por otro lado, la misma actitud puesta de manifiesto en *La vida en tiempo real*, donde José Luis Molinuevo analizaba, bajo unas mismas coordenadas, el concepto de “tiempo”, pero también el estado desactualizado del cyberpunk, las utopías digitales o de conceptos como los de “cyborg”, “realidad virtual” y “posthumanismo”. Tópicos, en definitiva, que si ya resultaban susceptibles de revisión, aún permanecen anclados en el imaginario intelectual de esta época, incluso cuando siguen resultando igual de artificiales, por lejanos, que entonces. Tanto es así, que también en *Magnífica miseria* (Cendeac, 2009) se percibe un programa similar de análisis del presente, quizá ahora más articulado en torno a la idea de un “pensamiento en imágenes” como forma de experiencia estética ligada a la sociedad de las nuevas tecnologías. Una perspectiva que permitía revisar el lugar que ocupan la tecnoilustración y el tecnorromanticismo en los contextos contemporáneos, constituyendo en este punto un enlace con buena parte de las obras de creación literaria de esta primera década: desde el *Proyecto Nocilla* a *Fabulosos Monos Marinos*, y buena parte de las directrices que asume Eloy Fernández Porta en sus ensayos.

1.2. Su continuación

Como puede deducirse a partir de las consideraciones anteriores, el motivo de unión de estos autores podría localizarse en esa atención a lo popular y lo tecnológico, a pesar de que cada uno resuelva este punto desde muy diferentes perspectivas y planteamientos. Un aspecto que, por otro lado, explicaría la necesidad de considerar los efectos que las nuevas tecnologías han tenido en sus respectivos imaginarios, dado que se trataría de una incidencia que se expandiría a todas las producciones

artísticas (así como al resto de las esferas sociales) y, por tanto, de igual forma a las literarias. Esto es, el mismo temperamento que se ha puesto de manifiesto en los discursos de autores como Vicente Luis Mora o Eloy Fernández Porta, que abordaron estas cuestiones bajo una sensibilidad favorable, dado lugar a una serie de discursos como producción en paralelo, que serían las que habrían dado lugar a un tipo de genealogías emplazadas más allá de lo institucionalmente aceptado (al menos por el momento).

Ya se han mencionado los títulos *Singularidades* (Bartleby, 2006) y *La luz nueva* (Berenice, 2007) de Vicente Luis Mora, con los cuales el autor pretendía convulsionar el *establishment* literario oficializado, dando lugar y cobertura a una serie de poéticas excéntricas, donde lo tecnológico y lo popular (televisivo, publicitario, etc.) cobraban una dimensión superior en su formulación poética. Pues, en este sentido, habría que pensar que también a partir de estos discursos se estaba generando otro tipo de pensamiento, como estética.

No obstante, sería con *Pangea* (Fundación JM. Lara, 2006) cuando Vicente Luis Mora llevara a cabo su incursión más evidente en el terreno de la cultura digital (aunque fuera bajo un tratamiento divulgativo de la misma) y con *Pasadizos* (Páginas de Espuma, 2008) cuando llevara a cabo su incursión más arriesgada en el terreno del ensayo, al menos en relación a sus obras previas, que fluctuaban entre diferentes estilos y propuestas. Por lo mismo, cabe mencionar que en este texto Vicente Luis Mora abordaba la tradición artística desde la Modernidad a la actualidad, considerando para ello el espacio como categoría constante de las reflexiones que iban a aportarse; aunque también se centrara en la resolución que las tensiones tradicionales entre *forma* y *contenido* habrían tenido en el arte a lo largo de los años.

Estos serían algunos de los ejemplos más significativos de ese programa de pensamiento alternativo que, por esa misma razón, podría entenderse como continuación del trabajo realizado por aquellos otros autores, añadiendo además una perspectiva implementada de la actualidad a través de herramientas y objetos de trabajo renovados. Es decir, el germen de una nueva tradición ensayística en España, que con *Homo sampler* (Anagrama, 2008), podría decirse, vería su confirmación. A este respecto, el giro conceptual que ha supuesto esta obra en relación a la producción de ensayo de los años previos quedaría perfectamente



planteado en la cubierta del monográfico de *Quimera* dedicado a la situación de la cultura de masas en el S. XXI¹⁹¹.

Una brecha discursiva que indicaría más de un cambio definitivo, primero considerando la relación (intelectual) entre los propios autores y, segundo, considerando la distancia que habría entre el entrevistador y Eloy

Fernández Porta, dado que a lo largo de la entrevista¹⁹² no deja de ser evidente la dificultad de comprensión del ideario de este autor por su

¹⁹¹ Monográfico, *Quimera*, nº 320-321, Julio 2010.

¹⁹² En realidad, toda la entrevista estaba articulada en torno a un “arcaísmo” teórico: el propio concepto de *cultura de masas*, difícilmente sostenible en la actualidad bajo los criterios iniciales del mismo, pero que sin embargo sería parte de la conceptualización abordada por José Luis Pardo en sus últimas obras. No así en el caso de Eloy Fernández Porta, cuya postura respecto a esto diverge en un punto clave: las tecnologías 2.0 o “tecnologías del yo”. El correlato de lo que aquí se plantea apareció publicado en *Pensamiento en imágenes* en 2011: “**Obsoleto: cultura de masas**. Si antes había en lo moderno una antinomia entre individuo y masa, lo característico de lo posmoderno es haberlos fusionado en el individualismo de masas. No se podía mantener la diferencia, pero la confusión imposibilita un pensamiento de la complejidad, necesario para entender las sociedades actuales en las que estamos. En el ámbito de la cultura, esto se pone de manifiesto al borrarse las fronteras entre cultura e industria cultural, uno de cuyos efectos colaterales es, por ejemplo, la discusión en torno a la ley Sinde. El mercado es tecnorromántico, basado en tecnologías del yo, propias del individualismo

parte. Así, esto no vendría motivado por la novedad de sus planteamientos sino, presumiblemente, por el modo sampleado de los mismos, a demás aplicados a unos espacios ausentes, que son los que configuraría su estrategia crítica. Por eso puede considerarse que es bajo este título, *Homo sampler* (Anagrama, 2008), cuando la escritura de ensayo en España pasa a cobrar un sentido diferente al habitual, al presentarse bajo ese formato un programa singular de pensamiento, como propuesta analítica dirigida al centro mismo de esta época. Un motivo que por otro lado explicaría que el sampler constituya su metáfora estructural, en cuanto aparato metodológico e hilo argumental.

Siguiendo entonces la perspectiva de Eloy Fernández Porta, lo que plantea en esta obra es una estética *afterpop* revisada desde la época de su disolución; es decir, lo que podría entenderse como la continuación (excediendo ahora lo literario) del concepto *afterpop* planteado en su ensayo anterior. Un ideario que permitiría explicar el carácter híbrido del texto, que aparece fuertemente contaminado por trazas discursivas que provienen de géneros como el fanzine, las revistas de tendencias o la crítica musical. Referentes culturales en principio ajenos al discurso académico oficial, que sin embargo refuerzan el alcance semántico de la propuesta, añadiendo de ese modo otras texturas a la conformación propia del texto. De ahí partirían cuestiones como la posible neutralización de los debates entre alta/baja cultura, la reformulación de lo popular como producto de época, o el tecnorromanticismo en tanto renovación estética a la luz de la “feria de las vanidades” que inauguraron las plataformas 2.0.

de masas, y los gestores culturales se debaten entre el marketing de lo simple (espectáculo, turismo cultural, supermercados de trascendencia), y el intento de una gestión de lo complejo, como es propiciar una creación y reflexión ciudadanas. No lo tienen fácil” (Molinuevo, *Pensamiento en imágenes*, 02/03/2011, última consulta, 12/04/2011).

Una situación, por otro lado, equiparable a la que sucede en los espacios y contextos cotidianos, que sería la siguiente dimensión que abordaría Eloy Fernández Porta en su siguiente ensayo, *€R0\$* (Anagrama, 2010), ahora centrándose sobre todo en lo tecnológico y su dimensión emocional. Dicho en otras palabras, atendiendo a los lugares comunes que se habrían ido edificando en torno a las relaciones afectivas en estos términos, revisando para ello sus distintas representaciones discursivas, enmarcándolas después en un contexto epocal concreto, como sería el actual. Según parece, Eloy Fernández Porta se propone en este texto reubicar las distintas renovaciones de los códigos emocionales a partir de la incidencia de los nuevos medios, para retomar –aunque bajo parámetros diferentes- la idea de una identidad tecnológica.

En *Pink Frost*, el proyecto paralelo a esta investigación, puede encontrarse una revisión¹⁹³ de estos mismos presupuestos, pero a través del tratamiento y recepción de las versiones retro de la tecnología, es decir, de su obsolescencia. Así, un caso bastante generalizado de este tipo de apreciaciones podría encontrarse en la calidad del pixelado de las imágenes tecnológicas según la definición y resolución de los dispositivos seleccionados; en concreto atendiendo a la nostalgia como respuesta emocional en un contexto saturado de imágenes digitales.

1. Saturación

Como se sabe, en estos últimos años se ha producido en el ámbito social un viraje hacia lo visual, pero hacia lo visual-digital, que ha interferido en todos los espacios de la vida cotidiana y, por lo mismo, en muchas de las producciones artísticas actuales, sean éstas de la naturaleza que sean. Tanto es así, que puede hablarse de una tendencia en ascenso que se manifiesta incluso en aquellos lugares reservados a lo privado,

¹⁹³ La versión digital: <http://jaracalles.blogspot.com/2010/05/9-vida-en-pixeles-saturacion-y.html> (última consulta, 14/07/2011).

haciendo de la imagen digital no sólo el soporte de la experiencia contemporánea, sino su medio y archivo indiscutible. Piénsese, si no, en cómo cada vez es más común asomarse a la vida a través de pantallas LCD o i-Pads, como puede comprobarse a diario.

De algún modo podría decirse que actualmente se asiste a una nueva forma de programación y registro del mundo de la que el píxel constituye un particular ADN.

Según Wikipedia, habría que entender por píxel “la menor unidad homogénea en color que forma parte de una imagen digital, ya sea ésta una fotografía, un fotograma de vídeo o un gráfico”¹⁹⁴. Aunque también existen otras versiones que podrían tomarse en consideración, como ocurre con esta reflexión que aparece en los epígrafes de apertura de *Carne de píxel* (DVD, 2008) de Agustín Fernández Mallo, donde se lee lo siguiente:

“Píxel [*Picture Element*]:
mínimo elemento de imagen que contiene toda la información visual posible.”

Un texto, como se ve, en el que el píxel recibe un particular tratamiento que va más allá de lo estrictamente matemático (al fin y al cabo todo píxel es información numérica) o, dicho con otras palabras, la apreciación del píxel como medio de aproximación y difusión de la materia, de la carne, como si se tratara de una “opacidad transparente” o de un vacío pleno. Aunque esto pueda recibirse con una propuesta de lectura entre otras.

Sin embargo, no deja de ser desconcertante hablar de *carnalidad* en relación al píxel, más aún si a lo que se refiere, como se ve en el extracto, es a la propia *carnalidad* (¿*carnalidad!*) de un píxel. Paradoja o no, habría otra cita de Agustín Fernández Mallo que ahondaría en esta misma cuestión, también desde *Carne de píxel*.

"hay algo en el píxel de carnal y abstracto, cuadrículada superficie que contiene toda la información visual posible, agota su sentido, y sin embargo es una cifra, está vacío. Hay en el píxel

¹⁹⁴ Wikipedia, @*píxel*, última consulta, 14/07/2011.

una metafísica. Origen, piel acristalada, proteico paisaje, *el viajero que llegando a Región*. Más tarde cada cual fue concibiendo su sembrado de rosas cúbicas, cubículo, cubicaje [como quieras llamarlo]. Ganó tu sexo en nitidez. Fracasó en particular la carne de las rectas para llegar a lo único que son, $y=ax+b$; letras. El resto, arrebato de lo que no existe: ficción: pura espectroscopia."

2. La nostalgia

Durante estos últimos años, se ha podido observar cómo se ha mejorado, o perfeccionado, la resolución de los dispositivos de última generación, llegando incluso a grados insospechados de precisión a través de opciones de zoom, funciones macro, etc.

“Un píxel¹⁹⁵ alcanza los 8 bits (2^8 colores), 24 bits (2^{24} colores) o 48 bits (2^{40} colores), este último valor de precisión sólo se obtiene con escáneres o cámaras de gama alta (que usen formato raw o tiff, no en jpg.”

Hasta el punto de haber generado, por contrapartida, un movimiento nostálgico de regreso a las formas *pre-* de resolución de las imágenes digitales: aquellas que caracterizaban los juegos de arcade o los videojuegos de Super Mario, Don King Kong... y que hoy encontramos estampadas en camisetas de diseño y objetos decorativos, en general dirigidos a los actuales treintañeros (y en adelante), que fueron sus ávidos consumidores entonces. O no, pero que de igual modo aún se identifican con esa estética.

Una pulsión retro en la tecnología actual, en una vertiente estilística o, digamos, epidérmica, que no conlleva renunciar a las últimas innovaciones tecnológicas (herramientas, aplicaciones, soportes...), porque lo obsoleto tecnológico no regresa si no es como fetiche.

Puede verse en esta libreta-disquete¹⁹⁶

¹⁹⁵ Cita tomada de Wikipedia, @*pixel*.

¹⁹⁶ The floppy disk notepad: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/8645430.stm> (última consulta, 14/07/2011).



que en sí misma constituye una anécdota, una muestra de ingenio; pero no mucho más. Lo mismo puede apreciarse en este video¹⁹⁷ de Patrick Jean, aunque de un modo más complejo, la concentración de alta resolución y pixelados “*low-fi*”/arcade, bajo tintes nostálgicos solucionados por expertos, seguramente también *freaks* informáticos (Calles, *Pink Frost*, 09/05/2010).

Aunque de manera puntual en estos momentos, cabría anotar que en este texto se percibe una apreciación similar a la que se pone en escena en las videocreaciones [como *spoken words*] de Fernández & Fernández, o en los vídeos realizados por Agustín Fernández Mallo en las series *Usa Travel* o *Filmar América*, en la película del *Proyecto Nocilla* o el CD de contenidos de *El hacedor (de Borges). Remake* (Alfaguara, 2011).

En este sentido, no se trataría ya de una renovación o ampliación de los espacios y objetos de reflexión, sino de la constitución de programas de pensamiento que, en cuanto tal, aportarían teoría a partir de su propia creación. Uno de los ejemplos más claros sobre esto mismo estaría en las obras *Homo Sampler*, *Nocilla Lab* y *El hacedor (de Borges). Remake*, donde las filtraciones entre un modo y otro serían notables, a pesar de no ser siempre explícitas, y por ello evidentes. De ese modo pueden evitarse muchos de los lugares comunes asimilados a la tradición filosófica y literaria anterior, es decir, profundizando en los

¹⁹⁷ *Pixels*, Patrick Jean en Vimeo: http://www.dailymotion.com/video/xcv6dv_pixels-by-patrick-jean_creation#from=embed (última consulta, 14/07/2011).

puntos anegados de las discusiones habituales a propósito de la naturaleza de la experiencia contemporánea; pero ahora desde una perspectiva estética, dado que sería ese espacio el que facilitaría ahora este tipo de ocurrencias.

Tanto es así, que bajo esa misma pretensión podría situarse el proyecto *Postpoesía* (Anagrama, 2009), de Agustín Fernández Mallo como formulación teórica de su poética, a pesar de que la verdadera aportación (e innovación) a este respecto se encontrara ya planteada en sus obras de creación literaria¹⁹⁸ e incluso en muchas de sus publicaciones de *El hombre que salió de la tarta*¹⁹⁹, el blog que administra bajo el dominio de Alfaguara. Por lo mismo, otra obra que también daría cuenta de esta mutación del ensayo en el territorio nacional sería *Pornotopía* (Anagrama, 2010) de Beatriz Preciado, que participaría de esa misma tendencia de incorporación de nuevos referentes (en su caso, la teoría *queer* reciclada en torno a un imaginario social actualizado); aunque también podría pensarse en la inclusión de otros lenguajes, como serían el científico y el tecnológico, de lo cual daría cuenta la obra, en términos generales, de Agustín Fernández Mallo.

De esta forma puede ponerse en juego otro tipo de percepción crítica de la cultura contemporánea, en ocasiones bajo direcciones muy próximas a lo que podría entenderse como tendencia hoy en día y que guardaría estrecha relación con la red y las nuevas tecnologías²⁰⁰. No

¹⁹⁸ De hecho, cabría plantear si *Postpoesía*, pese a presentarse como ensayo, no es en sí misma otra obra de creación, o al menos una formulación distorsionada del género, en términos canónicos, “ensayo”.

¹⁹⁹ El espacio: <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/> (última consulta, 12/07/2011).

²⁰⁰ Tampoco habría que dejar sin mencionar la generación de pensamiento a través de la red, porque sería otra vertiente de la escritura actual de ensayo, pero bajo un formato totalmente novedoso. A este respecto, dos de los protagonistas indiscutibles serían Juan Freire y Tíscar Lara, aunque aquí se podría incluir también la labor de Vicente Luis Mora en su blog, *Diario de lecturas*, del que ya se ha hablado anteriormente. Sin

obstante, de lo que se trata es de plantear e introducir nuevas estrategias de aproximación a lo común –que sería lo fundamental- evitando caer en tópicos y formas de pensamiento regresivo, es decir, convulsionar y mover a la reflexión intelectual, y a la crítica perspicaz.

embargo, en relación a estos otros autores, cabe señalar que desde sus respectivas páginas: *Nómada* [<http://nomada.blogs.com/>] y Tíscar.com [<http://tiscar.com/>] vierten reflexiones, materiales y contenidos de diferente naturaleza en discursos que aparecen orientados, casi en exclusiva, hacia la mejora de la ciudadanía, las nuevas tecnologías y la cultura digital (no *cibercultura*). Hasta el punto de posibilitar formas discursivas y gestiones de las reflexiones que serían inviables si se trasladaran a otros medios más estáticos como el papel. En el caso concreto de Tíscar es muy significativo su trabajo en torno a la repercusión y explotación óptima de los medios digitales en los ámbitos de la Educación y la gestión del conocimiento (los derechos de autoría en la red) para el aprendizaje a través de procedimientos como *copy & paste* o la promoción de la creatividad para su consecución. Mientras que Juan Freire orientaría sus discursos, sobre todo, hacia la *e-cultura*, es decir, la presencia de la cultura digital en las redes sociales, las organizaciones de conocimiento y los espacios urbanos. Así se configura una propuesta de difusión abierta de contenidos que permite no sólo la aportación de información *bajo demanda*, sino también la discusión y confrontación de los mismos. Se trata de otro tipo de gestión de la información que permite superar los circuitos habituales de publicación para ampliar la recepción de sus reflexiones, permitiendo también su libre manejo y utilización. Dos proyectos que llevarían a pensar en la responsabilidad estética y ética de estas cuestiones y espacios para la construcción de “una forma de ser para estar en el mundo”, como apuntaba José Luis Molinuevo en *La vida en tiempo real* (Molinuevo, 2006: 160).

CAPÍTULO 2

Motivos que aportan coherencia frente a una impostura generalizada

Como ha podido verse, muchos de estos factores han sido los protagonistas de buena parte de los discursos generados en los últimos años; lo que podría probar, por su correspondiente evidencia, la repercusión que han tenido estos espacios –muchos de ellos asimilados a lo tecnológico como paradigma- en no pocos ámbitos del conocimiento, así como en las relaciones interpersonales generadas en torno a estas afinidades temáticas y estéticas. Ésta sería una de las razones que llevarían a remarcar la importancia de considerar lo tecnológico en su solución discursiva, hasta el punto de que obviar esta tesitura podría dificultar el acercamiento al hecho literario generado a partir de estas coordenadas. Por lo mismo, podría entenderse como un imperativo el hecho de atender a estas formas diferentes de producción y gestión del conocimiento, que por otro lado serían las propias –y se podría decir, incluso, exclusivas- de esta época; dado que no constituyen simples medios de difusión y presentación de informaciones diversas, espacios intelectuales, lugares de subjetivación.

Una prueba de este tipo de transformaciones de raíz epistemológica podría localizarse en las formas de creación a partir de la información (como gestión de datos), tal y como pondrían de manifiesto acciones menos cargadas semánticamente; por ejemplo, las consultas a las páginas como *meneame.net*, *microsiervos.com* o *wikipedia.org*, que en cuanto tal pondrían de manifiesto la tendencia actual hacia la dispersión de los contenidos. Otro ejemplo podría encontrarse en la formulación de un “pensamiento de segunda mano” de Luis Macías,

apuntada por su parte en su intervención en la película del *Proyecto Nocilla*, al referirse al uso más abierto y libre de la cultura que podía constatarse en estos momentos. Se refería, por tanto, a la cita, al pegamento intelectual como forma de reciclaje; dado que sería a través de este tipo de acciones como se daría protagonismo a otro tipo de textualidades y discursos artísticos, más allá del uso instrumental de los dispositivos tecnológicos. Dicho de otra forma, no se trataría sólo de la aplicación de su lógica, sino también de sus consecuencias transversales, que serían igualmente efectivas.

Lo que se estaba planteando, entonces, era la superación de la anécdota tecnológica, que sería lo habitual en la mayoría de las publicaciones aparecidas en los primeros años del siglo XXI; por tanto apostando por un uso más coherente y riguroso de este aspecto, que se convierte en dimensión propicia para la exploración creativa. Esta idea, que podría resultar evidente en estos momentos, no deja de contrastar con la relación problemática que muchos efectivos culturales han puesto de manifiesto en estos años en relación a lo tecnológico, sobre todo en términos creativos. Así se ponía de manifiesto con *El blog del inquisidor* (Destino, 2008) de Lorenzo Silva, cuyo recibimiento por parte de la crítica (y también del propio autor) de este texto partía de una concepción del mismo como novela “fuertemente” contaminada por las nuevas tecnologías y los blogs.

En este sentido, el primer motivo que se resaltaba era que los personajes utilizaban un blog como medio de comunicación, cuando en realidad ese aspecto no era sino una anécdota discursiva. Dicho de otro modo, el blog constituía una forma de camuflaje para la articulación de una narración epistolar tradicional, dado que el blog podría haberse sustituido por palomas mensajeras y nada hubiera cambiado el desarrollo

del texto. Antes al contrario, esta obra planteaba un uso superficial de lo tecnológico, pero del blog, especialmente, dejando muy de lado el resto de implicaciones asociadas a ello. Ése sería uno de los aspectos que harían de *El blog del inquisidor* un intento fallido de implementación de la obra literaria en su vertiente ornamental a través de lo tecnológico.

Tanto es así, que un síntoma inequívoco de esta apreciación aparecería aportado por el propio texto, en concreto en la primera página, como “aviso preliminar” a los lectores, dado que es ahí donde aparece la siguiente aclaración: “lo que van a leer estuvo colgado en una bitácora de Internet (o blog) que permaneció en línea durante unas cuantas semanas del otoño de 2007” (Silva, 2008: 11). Como puede verse, el autor pone en evidencia una puntualización terminológica que nadie que escribiera *desde* la tecnología haría o necesitaría hacer (y que le hicieran), porque se presupone un uso familiar e integrado con la misma.

Dicho de otra forma, nadie que tuviera un blog o que fuera lector asiduo de blogs haría, por otro lado, una aclaración de este tipo; por lo que conviene considerar hasta qué punto este factor corresponde o no con las notas de prensa que aparecieron sobre la obra, dado que incidían en ese aspecto tecnológico de la misma además en clave de novedad editorial.

Una novela totalmente innovadora en la esfera de la literatura, donde el autor utiliza como metáfora una historia del siglo XVII. Y todo ello, a través de su blog: “el cuaderno del Inquisidor”. [...] Las nuevas tecnologías le dieron la clave. “En la literatura también hay que cambiar, igual que en la vida, yo escribo novelas de forma muy diferente a hace tan sólo seis años. Antes lo hacía rodeado de mis cuadernos, apuntes, la enciclopedia, libros relacionados con el tema en

cuestión... Ahora sólo necesito el portátil y conexión a internet” [...] “me di cuenta de que lo importante era la esencia del blog o del chat, no el formato”. De ahí la idea de contar la novela a través de dos personajes que se conocen en la Red –el Inquisidor y Theresa- (Hernández, 2008).

Entonces, ¿por qué “totalmente innovadora”? La razón de esta visión de la obra podría encontrarse en unas declaraciones realizadas por el propio autor en *Página2*, el programa sobre libros de RTVE, en el que apuntaba lo siguiente:

Estos personajes investigan esa historia, a raíz de esa investigación se empiezan a investigar a sí mismos y se empiezan a conocer a través de Internet. Quizá haya que resaltar que son dos personajes que no se llegan a ver físicamente. [...] Es una novela en la que hay que hacer un ejercicio de afinar muchas voces [...] con esa naturalidad que tiene el espacio virtual para recibir y unificar ingredientes muy heterogéneos.

Lorenzo Silva, 2008

Sin embargo, y atendiendo a estas declaraciones, no haría falta apuntar algo evidente en ello, como es el hecho de que, aunque se citen nuevas tecnologías, la obra de Lorenzo Silva no deja de reproducir un esquema tradicional de escritura, que además resulta manido (por estar ya superado) como arquetipo literario. De hecho, y aunque no sea su propósito, así lo corroborarían las declaraciones del propio Silva cuando realiza esa extraña distinción entre *esencia* y *formato* (blog), como si la coherencia de una obra no tuviera que ver con esas cuestiones; cuando

además es lo primero que cabría exigir de una forma, según Michel Houellebecq a este respecto²⁰¹.

Por lo mismo, lo que se pretende mostrar con estas declaraciones es un tipo de actitud, bastante generalizada, por otro lado, ante un reto que con el tiempo ha ido adquiriendo cada vez mayor envergadura. Lo que explicaría que, por un lado, haya autores que se interesen por las posibles formulaciones en este territorio y, por otro, que haya autores que eviten asumir lo que implica escribir en esta época en concreto, al menos bajo esta tesitura. Así, lo que no puede negarse es que este tiempo es una de las épocas más propicias para la experimentación, dada la apertura actual del mercado, la dispersión del gusto de los lectores –ante una demanda más variada de contenidos-, y la variedad de herramientas que actualmente están al alcance de los escritores, por lo general gratuitas y además presentes en tanto en los contextos cotidianos (ocio, relaciones, cultura) como en los laborales.

Siguiendo con los ejemplos, un caso parecido podría anotarse en un artículo que apareció en *El País* firmado por Javier Marías a finales de 2008. En ese texto, el autor demonizaba contra el uso de ordenadores, internet, los foros y los blogs (“tabernas zafias”), prodigando una serie de argumentos hasta cierto punto desafortunados, tal y como pondría en evidencia la comparación que realizaba entre los usos ingleses y españoles (tópico tras tópico) a la hora de navegar *on line* y de participar activamente en estos espacios a través de comentarios y distintas publicaciones.

²⁰¹ “La forma es coherente con el fondo, que es lo máximo que se puede exigir de una forma” (Houellebecq, 2005: 12).

No me pregunten con qué diablos estoy escribiendo. Lo que sí puedo confesarles es que la semana pasada, al estar fuera de Madrid y en un sitio en el que era imposible comprar máquina alguna, no me quedó otro remedio que tomar prestado un ordenador de la casa en la que me alojaba y teclear con él, tanto el artículo de rigor como algunas líneas de una posible novela nueva (que si es no será larga, descuiden). El ordenador ha vuelto a no gustarme, lo siento; pero ya que lo tenía en mis manos durante unos días, aproveché para navegar un poco por Internet, por primera vez en mi vida o casi.

Marías, 2008

Un tipo de declaraciones que son las que integrarían ese *esencialismo blockbuster* del que hablaba Eloy Fernández Porta en *Homo sampler*, dando cuenta de una mentalidad que niega, quizá por su falta de conocimiento, una de las partes más amplias (y por ello relevantes) de su entorno, donde todo en mayor o menor medida es ciencia y tecnología. No obstante, el rechazo no sería el mismo en otro tipo de contextos, siendo ahí donde puede detectarse la hipocresía, si se piensa en la demanda de estos medios a la hora de cubrir cierto tipo de intereses y necesidades, desde aspectos relacionados con la medicina, a desplazamientos, formas de ocio, o la propia investigación científica. Sin embargo, y quizá lo más grave de esta mentalidad de doble cara radique en que no corresponden a conclusiones aisladas, sino a un ideario generalizado que reclama y proclama la regresión tecnológica en un momento donde la evidencia la convierte en una actitud totalmente *demodé*.

No obstante, también habría soluciones intermedias en cuanto al tratamiento de la tecnología en la literatura, como podría ser el caso de la obra *Intente usar otras palabras* (Mondadori, 2009) de Germán Sierra.

Un texto en el que, a pesar del título de la obra, no llegaban a colmarse las expectativas que se prometían, al menos no en relación a la lógica de Google y los efectos sociales que uso pudo haber conllevado. En este sentido, la alusión a este punto acaba resultado circunstancia, próxima a la anécdota, quizá como estrategia de marketing, porque no parece determinar en gran medida el desarrollo estructural de la obra. Por otro lado, tampoco sería un lastre en términos estilísticos, dado que esta obra incorpora buena parte de las últimas tendencias en edición de textos; aunque sí resulta una carencia reseñable, sobre todo si se considera su dimensión estética (más aún teniendo en cuenta la trayectoria y los intereses del autor a este respecto).

Puede decirse, entonces, que *Intente usar otras palabras* se revela como un texto a medio camino entre la innovación –como investigación– y la tradición más interiorizada (en tanto ejercicio de escritura), aunque su dimensión estética no resulte del todo definida, al menos en relación a las nuevas tecnologías y, en concreto, a la mención del buscador. Dicho de otra forma, el título de esta obra constituía una promesa sobre el tratamiento y análisis de la mecánica operativa de Google, por un lado considerando las transformaciones que habría propiciado en las tareas de organización y gestión de contenidos y, por otro, teniendo en cuenta los efectos sociales que esto hubiera podido tener. Sin embargo, y a pesar de que la búsqueda es el *leitmotiv* de la novela, el recordatorio de Google no deja de ser ocasional e incluso accesorio para el desarrollo de la misma, dado que apenas aparecen implicaciones reales entre una línea y otra. No obstante, y dejando a un lado la cuestión del título, la obra también pondría de manifiesto momentos óptimos en el tratamiento de la experiencia de la tecnología, además bajo menciones y referencias explícitas sobre ello. Por ejemplo, en una imagen cotidiana:

Podía observarla sentada en el taburete, vestida únicamente con unas bragas de nylon transparente y los auriculares del iPod, frotándose la axila y el brazo derecho que sostenía el frasco de una crema nutritiva carísima que su piel se había acostumbrado a absorber a litros.

Sierra, 2010: 20

O a través de la traducción de procesos, bajo símil:

Presiona los párpados superiores con las yemas de los dedos índice y pulgar, como si fueran las teclas alt-ctrl-supr, para reiniciarse a una realidad desenfocada.

[...] El día que ocurra algo realmente grave serán los primeros en asfixiarse. En desaparecer como si nunca hubiesen existido. *RESET*.

Sierra, 2010: 20 y 25

Por lo mismo, cabe anotar que estas consideraciones tendrían especial relevancia en cuanto a la tecnología y, en concreto, la puntualización del buscador, pero no en ocurrencias como las que acaban de mencionarse y, mucho menos, a propósito de la ciencia. En este sentido, uno de los aspectos más atractivos de este texto consiste justamente en la incorporación de ese lenguaje como espacio para la representación de una ficción. Así, y frente a lo anterior, este tratamiento podría considerarse modélico en relación a la ciencia, dado que su inclusión en la obra es sutil pero del todo perceptible, quizá como consecuencia de su formación profesional, que motivaría dicha proximidad hacia este espacio gnoseológico.

A este respecto, habría que pensar que también la ciencia está sujeta a la ficción, lo cual la convierte no sólo en un lenguaje operativo en el territorio de la creación literaria, sino en un recurso altamente

operativo. Podría entenderse, entonces, y a propósito de esta obra, como una metáfora que llevaría a plantear el motivo de la búsqueda desde esta perspectiva, dado que sería una de las bases primeras del conocimiento científico, activando de ese modo distintas relaciones entre los personajes y, por último, permitiendo representar de un modo más eficaz algunos aspectos relacionados con la complejidad de las formas de vida contemporánea; incluyendo en este punto el propio comportamiento emocional.

Pueden verse dos ejemplos:

El material de los sueños de Katy era la lycra.

Sierra, 2010: 155

La mayor parte de su actividad sexual tiene lugar en ese ir y venir de media mañana –él medio despierto, ella medio dormida- que a él le sirve para espabilarse y a ella para descargar la energía y el ritmo artificial, maquínico, que se ha apoderado de su cuerpo golpe a golpe (a 80 hercios); como si, durante toda la noche, sus líquidos hubieran sido impulsados por los latidos de un corazón externo y solo mediante el sexo fuera capaz de recuperar el ritmo humano, una vez sacudido el ritmo mecánico sobre el hombre, tras haberlo obligado a adoptar la vibración a la que ella venía acostumbrada, ambas ondas en fase, y transformarla en fricción, en ficción, en desmayo y en sueño.

Durante toda la cópula, sobre todo al principio, él puede llegar a sentir que ella adquiere una imagen sonora de su cuerpo (como la que podría tener, por ejemplo, un murciélago, un delfín o un ecógrafo).

Sierra, 2010: 64-65

Quizá por ello, la ciencia constituye uno de los primeros espacios referenciales para la construcción de sus ficciones, dado que soportaría, al menos en varios de sus textos, la disposición y coyuntura de muchos de los elementos llevados al espacio de la narración. Dicho de otra forma, la ciencia sirve como subterfugio (lo que no quiere decir que aparezca tematizada) para llevar a cabo una descripción más certera y próxima al pulso de la sociedad contemporánea. Una realización, por tanto, que guardaría una estrecha relación con las reflexiones y publicaciones teóricas que el autor publica con cierta frecuencia en prensa a propósito de esto mismo, por lo general profundizando en la relación de la literatura tanto con un espacio como con otro.

Así puede verse en su sección “Wireless” de *Quimera*, de carácter muy similar a las digresiones²⁰² incluidas en esta obra a propósito de temas de actualidad o, mejor, de cultura contemporánea en la red, como sería la situación del lenguaje publicitario y su inmersión en la subjetividad colectiva, la manipulación de las emociones a través de los medios de comunicación, las formas de representación mediática de la imagen privada, el *copyright*, la protección de datos, el control de la propia imagen, la situación de la industria editorial, etc.

Por tanto, y tomando como testigo los ejemplos literarios que se acaban de exponer a partir de Lorenzo Silva y Germán Sierra, respectivamente, puede accederse a una conclusión a propósito de este tipo de estrategias discursivas, dado que la mera mención de tecnología o ciencia en un discurso no garantiza ni ese carácter ni la optimización estética de esos espacios. La clave, por tanto, está en la interiorización de

²⁰² En palabras de Houellebecq, “las «reflexiones teóricas» me parecen un material narrativo tan bueno como cualquier otro, y mejor que muchos. [...] Y es más evidente todavía con la crítica literaria, artística o musical. En el fondo, todo debería poder transformarse en un libro único” (Houellebecq, 2005: 7).

estas coordenadas, pero también en su conocimiento directo de las mismas, que sería el principal factor de divergencia entre un caso y otro, como ha podido verse. Puede decirse, entonces, que la raíz de esta cuestión es principalmente estética, al recaer en una decisión individual sobre si afrontar (o no) en el espacio de la creación la dificultad de ser contemporáneo de su propio presente; para lo que habría que asumir, cabe suponer, las coordenadas y herramientas propias de ese tiempo, porque sólo de ese modo podría accederse a cierta innovación, es decir, a partir de una investigación de naturaleza estética que pueda ser traducida a su vez en otro tipo de niveles y necesidades discursivas. Dicho de otro modo, se trataría de aprehender la realidad tal y como se percibe, asumiendo para ello la necesidad de filtrar esa percepción por los medios que la propician, además con la conciencia de que son justamente esos dispositivos los que la generan y monopolizan. Esto es, la elaboración de una experiencia del presente, pero desde una óptica presentista.

Por esta razón, lo interesante en este punto no serían ya únicamente las ocurrencias literarias, sino la incidencia que causan estos medios en el territorio de lo cotidiano, dado que ese espacio (que es, por otro lado, social) se desarrolla de manera simultánea a la mejora –como progreso, implementación– de la alta tecnología y sus distintos dispositivos. A este respecto, tanto las nuevas tecnologías como la ciencia son dos perspectivas, dos lenguajes, que han modificado el espacio de las artes tanto como los circuitos sociales y los modos actuales de existencia. Y eso es algo de lo que también los editores y los escritores son conscientes, dado que la sociedad y el mercado apuntan ahora hacia esto mismo, generando más *esencialismo blockbuster*, por un lado, que no es sino demanda, en definitiva; pero también ocurrencias singulares. Se sabe que las nuevas tecnologías constituyen uno de los sectores que

más curiosidad está generando en los mercados, por lo que la industria editorial traduce esos índices de demanda en ventas (además progresivamente ascendentes), pero sin un criterio fijo a este respecto. Así, es inevitable que surja una literatura de las nuevas tecnologías, pero también que haya estrategias y operaciones epidérmicas y nominales, apostando entonces por la cosmética como alternativa rentable.

A propósito de esto mismo, se rescata de *Homo sampler* una cita lúcida y lapidaria: “público moderno en la vida, retrógrado en el arte”, según Umberto Boccioni (Fernández Porta, 2008: 159), que en cuanto tal podría ser aplicada a un amplio espectro de creadores (más su público), como ha podido verse a través de las menciones anteriores, principalmente con Lorenzo Silva y Javier Marías. No obstante, hay que pensar que las nuevas tecnologías forman parte inevitable de la experiencia cotidiana y, por tanto social, contemporánea; lo que en sí mismo ya constituye uno de los principales motivos para explorar su vertiente y dimensión creativa, incluso bajo soluciones *snobs* y superficiales como las que acaban de revisarse, al tratarse de una temática en constante demanda (con independencia del tono y coherencia que alcancen los discursos).

2.1. Hacia una coherencia de tratamiento

Como puede entenderse, el problema no se localizaría tanto en el qué, sino en el cómo se realizan las incorporaciones de esos lenguajes, dado que una solución óptima de esto mismo llevaría a resolver, pero previamente, cuestiones fundamentales de coherencia y conocimiento en tanto mínimos requeridos para ello. Esta idea ha sido puesta en evidencia en repetidas ocasiones por el escritor Óscar Gual, quien reivindica un uso

honesto de estos espacios; entendiendo por honesto una actividad que parta del conocimiento y el uso directo de ambos lenguajes. Como puede pensarse, éste sería uno de los medios para evitar los “efectos especiales” (lo que se ha llamado *Hollywood OS*²⁰³) en el tratamiento de la ciencia y la tecnología, al menos en el espacio literario, dinamitando de ese modo la afectación que por lo general impregna este tipo de prácticas. Dicho con otras palabras, se trataría de una reivindicación del diseño de los textos frente a la decoración de los mismos.

Mientras ya nadie se atreve a inventarse probetas de las que salen monstruos o rayos que te convierten en superhéroe, los informáticos seguimos asistiendo al monopolio de lo que en un número de *Mondo brutto* llamaron “Hollywood S.O.” [...] Entonces la informática se convierte en un parche que soluciona errores de guión o argumentales, pues aporta, bajo un velo realista, una solución imposible.

Óscar Gual en el encuentro
Ctrl+Alt+Del. Reiniciando al monstruo

En esta línea que reivindica el autor podrían contemplarse algunas de las obras de autores como Óscar Gual, Javier Fernández, Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Peio H. Riaño, Germán Sierra o Javier Moreno entre otros, dado que en ellas aportan distintos modelos de

²⁰³ “Sistema Operativo Hollywood”, con el que se apela al tipo de representación espectacular que se hace de la tecnología en muchas películas o series televisivas *made in* Hollywood. Así lo explicaba Robert Juan-Cantavella en *The Barcelona Review*: “La revista *Mondo Brutto* proponía la etiqueta “Hollywood OS” (Sistema Operativo Hollywood), para referirse a la representación en el cine del hecho informático y en general de las nuevas tecnologías, mucho más cercana a la magia que a la tecnología. En efecto, básicamente el esquema suele ser éste: cuando el protagonista tiene un problema le pregunta al ordenador, el ordenador le muestra la base de datos adecuada abierta por la ficha precisa y en tipografía gigante, el protagonista resuelve su problema y la película se acaba. En la literatura la cosa no es muy diferente” (Juan-Cantavella, 2008). Para su consulta: http://www.barcelonareview.com/63/s_resen.html#5 (última consulta, 12/08/2011).

tratamiento tanto de las nuevas tecnologías como de la ciencia; lo cual, por otro lado, no siempre ha de resultar visible formalmente en los textos.

Porque lo interesante no son ya las herramientas y su tipología, sino los efectos que éstas generan en los espacios socioculturales, como habría ocurrido, por ejemplo, con el desdoblamiento autoficcional en tercera persona dentro de plataformas como Facebook, Tuenti o Twitter, según lo apuntaba Vicente Luis Mora en su página de Facebook; la exposición pública de la intimidad (la *panoptofilia* que introduce Germán Sierra en *Intente usar otras palabras*) o el componente cualitativo que aportan estos dispositivos a los usuarios (*PC users* vs. *Mac ones*), incluso en términos de identidad. Como prueba de esto mismo, en Twitter podía leerse lo siguiente en un *twitt* enviado por Mau Galindocohen: “Juzgo a la gente dependiendo del explorador de Internet que usa” (Galindocohen, 2010). Quizá porque este tipo de reacciones y reflexiones se han convertido ya en un hecho natural.

A este respecto, y porque la tecnología es también cultura(1) e institución social, no puede extrañar que la literatura contemporánea, en tanto literatura de las nuevas tecnologías, sea la que asuma dicha tesitura histórica como vértice de sus creaciones. Sobra decir, entonces, que lo destaca en este tipo de textos, al menos de forma general, es el carácter riguroso con el que son tratados este tipo de efectos, así como la neutralidad que se percibe hacia los mismos, quizá como actitud que funciona de igual modo tanto dentro como fuera de la ficción. Una escritura literaria, producto de una mirada *transdisciplinar* cuya innovación consiste en una “aventura hacia paisajes híbridos, hacia territorios aún por codificar” (Alsina, 2007: 17). Lo que interesa, por tanto, no son sólo las posibilidades argumentales que pueden ofrecer los lenguajes tecno-científicos, sino su consideración y tratamiento en cuanto

agentes de transformación social y cognitiva. Por ejemplo, la transformación de los procesos de generación, producción y distribución de la información, o los mecanismos habituales para la legitimación del conocimiento o del propio discurso artístico.

Como caso paradigmático podría considerarse la obra *Todo lleva carne* (Caballo de Troya, 2008) de Peio H. Riaño, donde se resumen y se acogen muchas de estas cuestiones, aportando por ese lado una solución discursiva notable o, cuanto menos, interesante en su propio planteamiento. Tanto es así, que desde su aparición en el mercado, uno de los aspectos más debatidos sobre la obra ha sido el de su adscripción genérica, que resultaba problemática por el hecho de dilapidar en su escritura muchos de los presupuestos asociados al género novela. Quizá por eso, el primero de los aspectos puesto en cuestión fue el de la propia noción de historia (no la coherencia discursiva), considerando que la estructura de esta obra respondía a lo que podría llamarse una forma de escritura en listas. Es decir, una derivación estructural del arquetipo tradicional de novela, a través de la cual se desplazaba igualmente la preeminencia del fragmento como recurso y modelo de composición literaria. Sin embargo, esto es algo que no sólo tendría reminiscencias creativas, sino que se debería a la aplicación en el espacio de la creación de algunas de las posibilidades y funciones que ofrecen las tecnologías también fuera de la ficción.

No habría que olvidar que la línea que aquí se plantea contemplaría el hecho de que las nuevas tecnologías no son sólo herramientas para la creación (como decía Lorenzo Silva, el ordenador e internet facilitaban su escritura), sino factores mediáticos que condicionan y determinan una actitud concreta hacia las cosas, hasta el punto de constituir una forma natural[izada] de percibir entornos y

contextos. Por lo mismo, puede pensarse que el hecho de que el modelo arquetípico de novela se transgreda en estas páginas se debería, al menos en principio, a la asimilación por parte del autor de los modos de creación y de representación habituales de esta época; estrechamente ligados, por otro lado, al uso cotidiano de los dispositivos tecnológicos y los discursos científicos, donde los contenidos se distribuyen funcionalmente y donde la imagen digital (lo visual) aparece en calidad de soporte, diseño y archivo de la experiencia.

>028.jpg<

Lluvia: hace que los desayunos sean de interior y que la colada cuelgue del tendal modelo Alicante del Carrefour en la escalera, a la vista de los vecinos. No hay problema: no hay vecinos. Sólo estamos rodeados de pajaritos que se esconden en las chimeneas cuando llueve y cuando pica el sol. Sólo hay algún coche que baja la cuesta hacia la playa. Sólo alguna lata de refresco rodando por la calle. Sólo bodas los sábados en el hotel de la ría; bodas de marisco y mayonesa a mil.

Como viene se va y lo mismo el horizonte negro toma el cielo en pocos minutos, lo mismo desaparece. Al final, tarde de cielos de Millet.

H. Riaño, 2008: 28

Ya se ha mencionado una serie de autores cuyas trayectorias irían de manera más o menos evidente o explícita en esta misma línea, hasta el punto de poderse afirmar que ha sido a través de estas prácticas como ha tenido lugar un fenómeno literario que, sólo a partir de los inicios del siglo XXI, habría empezado a tomar real envergadura. Desde este punto de vista, serían estas “nuevas pretensiones” creativas y experimentales las que en su conjunto perfilaron el revulsivo definitivo (y definitivo porque el sistema literario nacional ha modificado ciertos hábitos a partir

de entonces) frente a un *establishment* conservador y en fase avanzada de atrofia.

>013.jpg<

Es festivo, pero aquí estoy inventándome un trabajo. Me piden que sea algo muy festivo, que mueva a mucha más gente de lo que mueve un recital de poesía al uso y que ocupe tres días de la agenda de la ciudad con prisas. Al final, se quedarán en dos días de literatura joven de seis de la tarde a tantas de la madrugada. Tengo cuatro semanas.

H. Riaño, 2008: 106

Sin embargo, y aunque a menudo se hable de revulsivo, cambio, o de convulsión del sistema literario entendido en un sentido amplio del término, habría que llamar la atención sobre el hecho de que estas poéticas no respondan a una intención beligerante de los autores, como tampoco a un intento por denostar el contexto de recepción –como lectura generalizada-²⁰⁴ de sus obras. Antes al contrario, la razón habría que situarla en una necesidad anterior a todo ello, quizá como compromiso con la propia creación y, por tanto, con un tiempo y un espacio social determinado; o ante una pulsión estética que tomaría como punto de partida concepciones e inquietudes individuales, no grupales y, mucho menos, generacionales, sino estéticas.

Ésa podría ser la razón de que estos escritores, no necesariamente en contacto unos con otros (al menos no previamente, aunque hubiera excepciones) comenzaran a buscar y explorar nuevas formas y nuevos referentes para su escritura; lo cual al mismo tiempo podría traducirse

²⁰⁴ Tanto es así, que a lo largo de estos años han sido frecuentes las apariciones de estos autores en espacios de carácter divulgativo, como serían *Qué Leer*, *Radio3*, *Página2*, o *Marie Claire*, donde primarían la novedad y la tendencia literaria, pero no la revisión crítica, en sentido estricto, de las obras.

como una necesidad personal, propia, suya como lectores. Quiere esto decir, un interés explícito por trasladar a la creación algunas de sus preferencias literarias -aquello que se busca como lector-, desarrollando a partir de ese momento una alternativa estética por su parte como creadores. Puede hablarse, en este sentido, de una escritura que respondía de forma directa (pero también por necesidad) a una pulsión emergente por entonces en España: literatura, cine, arte o música de raíz norteamericana, aunque no sólo; lo cual podía resultar un aspecto clásico en sus respectivos contextos de origen, así como para otros sistemas culturales, mientras en el contexto español estas reminiscencias estaban conformando una fuga de creatividad notable.

Por lo mismo, conviene remarcar que la aparición de estos escritores, así como la posibilidad de atender a ellos como protagonistas de un cambio en la naturaleza del sistema literario nacional, no habría sido abrupta en ningún momento, sino gradual y progresiva (podría decirse, incluso, que fue laxa). A pesar de que hubiera ocurrencias concretas, como el artículo de Nuria Azancot o la antología *Mutantes*, que hasta cierto punto forzarán la recepción de los mismos en unos términos muy concretos.

Quizá por eso, con el tiempo cada autor habría ido perfilando su propia poética, mostrando de ese modo su diferencia e idiosincrasia, propiciando de ese modo la mutación del catálogo generacional, que en apenas dos años había variado notablemente. Por eso cada vez es más difícil mantener ese tipo de nociones en torno a ellos y, lo que es más importante, en torno a sus obras, aunque aún se utilice el término como referencia respecto a una serie (ya muy concreta) de autores. Pero por lo general en relación a otro tipo de cuestiones, ya no estilísticas o estéticas, sino principalmente promocionales.

2.2. ¿Puede hablarse, entonces, de “grupo”?

Como ha podido verse, fue a partir de 2008 cuando el fenómeno desplegado en torno a esta serie de autores fue adquiriendo cierta madurez y solvencia, al tiempo que se iba constatando la renovación estética de la escena literaria española también causada por parte de los mismos. Tanto era así, que durante ese tiempo, y quizá hasta 2009, buena parte de estos autores fue fijando sus respectivas poéticas y trayectorias, hasta el punto de convertirse en referentes mediáticos (por la cuestión generacional); pero también en modelos tanto literarios como de actuación respecto al sistema editorial, esto es, como gestores de su propia imagen y obra.

Dicho con otras palabras, era entonces cuando comenzaba a cerrarse un periodo de cambio propiciado a través de sus trabajos y apariciones en prensa, con lo cual habían conformado una apertura de mercado que hacía más factibles otras posibilidades de escritura. Una situación que, por ejemplo, dio lugar al surgimiento de nuevas editoriales volcadas justamente en este tipo de ocurrencias (desde Errata Naturae a Alpha Decay, Eclipsados o Caslon Libros), pero también a la aparición y promoción de nuevos protagonistas. Serían los casos de autores como Óscar Gual, David Refoyo, Luna Miguel o Marina Perezagua, que podían sentirse más o menos próximos a ese tipo de estética, pero que sin embargo no dudaban en marcar sus respectivas direcciones de escritura, aun cuando algunas de las deudas eran del todo visibles (por ejemplo, de David Refoyo con Manuel Vilas, haciendo posible incluso hablar de estos autores como “canon”).

Quizá por eso, sólo considerando las primeras motivaciones de estos escritores podría llegar a hablarse de la existencia de afinidades

estéticas entre ellos, dado que compartirían una serie de inquietudes, gustos e intereses comunes, pero en ningún caso el tipo de solución discursiva que daban a todo ello. Cabe pensar, entonces, que el hecho de que la prensa mantuviera la noción de generación en torno a sus obras se debió principalmente a la evidencia de estas discrepancias; porque de otro modo se habría tenido que poner en funcionamiento otra forma de aproximación a esos textos, considerándolos además de forma independiente, lo cual ampliaría ese trabajo. No por otra cosa, incluso la propia noción de grupo resultaba problemática cuando con ella se quería evitar la mención generacional. Considerando su tratamiento en el diccionario de la Real Academia, por *@grupo* se entendería una “pluralidad de seres o cosas que forman un conjunto, material o mentalmente considerado” (RAE, 2010)²⁰⁵; por lo que en todo caso sería una alternativa nominal que resultaría efectiva sólo parcialmente.

De este modo, bajo la idea de grupo se podría concebir un comportamiento unitario y afín, pero no la existencia de un proyecto común (generacional) entre estos autores; por lo que puede decirse que ante todo serviría para poner de manifiesto la constancia de una serie de inquietudes comunes en torno a lo literario, pero desde tratamientos distintos según los objetos estéticos correspondientes. Por ejemplo, no sería igual el trabajo desde lo popular en las obras de Manuel Vilas que lo popular intervenido por parte de Agustín Fernández Mallo. Incluso podría decirse que la operación es totalmente opuesta entre un autor y otro, además, sin que esto constituya por sí mismo un problema a la hora de abordar sus trabajos conjuntamente (no así si se trabajara bajo categorías generacionales), porque no deja de ser una cuestión de perspectiva.

²⁰⁵ DRAE, *@grupo* (última consulta, 27/07/2011).

Dicho de otra forma, las afinidades estéticas que pudieron establecerse en torno a estos autores se fueron creadas *a posteriori*, y no previamente a la construcción de estas obras; lo que llevó a sobreentender un programa común cuando no era necesario. De hecho, esto mismo habría ocurrido en cuanto a los hechos y factores relacionales que fueron surgiendo entre ellos, que salvo casos puntuales, fueron derivados de cierta convergencia estética, pero sobre todo por la presencia conjunta en eventos y encuentros literarios; esto es, como consecuencia de los festivales y lecturas públicas a las que fueron invitados durante ese tiempo, porque de ahí surgirían otro tipo de proyectos y relaciones entre ellos.

No obstante, también habrían sido importantes las colaboraciones en revistas y medios especializados, así como su actividad en la red, dado que serían actuaciones que habrían favorecido no sólo la amistad entre ellos, sino lazos también estrictamente literarios. Por lo mismo, no puede decirse que estos autores respondan de forma clara a ninguna de las etiquetas generacionales que han surgido en torno a ellos (desde *generación nocilla* a *pangeicos* o *mutantes*); a excepción del término, como concepto, de mutación, que sí resultaría adecuado para dar cuenta de estas prácticas, así como de las reacciones y efectos que han ocasionado en el estadio literario y cultural contemporáneo. Habría que pensar, por lo tanto, que el rasgo diferenciador de estos autores sería el de haber superado el territorio de lo literario a través de sus obras, lo que además se habría traducido en un camino de ida y vuelta; tal como lo mostraría la entrevista que realizaron Antonio Luque –Sr. Chinarro- y Fernández Mallo en *Revista GQ*²⁰⁶, o el texto presentado por este mismo

²⁰⁶ Puede verse aquí:
http://blogs.alfaguara.com/blogs/upload/ficheros/mallo_srchinarro_gq.pdf
(última consulta, 20/08/2011).

autor para el catálogo *Invasores* (MNCARS, 2008) de la artista Esther Partegás.

En este sentido, tampoco podría decirse que esta nómina de autores se haya erigido como formación a la contra o que haya pretendido negar la tradición anterior u oponerse al resto de escritores actuales; aunque la relación que han establecido con todo ello sí resulta determinante, porque no deja de ser una cuestión de actitud concreta y singular hacia este tipo de factores. Así, algunos hechos que vendrían a probar este juicio serían la recuperación de Borges por Agustín Fernández Mallo en *El hacedor (de Borges)*. Remake (Alfaguara, 2011), la mención de Vila-Matas que aparece como cierre de *Nocilla Lab* (Alfaguara, 2010). La revisión (y recolocación) de Ray Loriga por parte de Eloy Fernández Porta en *Afterpop* (Berenice, 2007), o del modelo cervantino de escritura en el caso de Manuel Vilas, o de Mallarmé –*Un coup de dés-* en *Tiempo* (Pre-Textos, 2009) por parte de Vicente Luis Mora.

Dicho de otra forma, no habría lugar para hablar de beligerancia en torno a ellos, pese a que en algunos textos –principalmente teóricos- adoptarían (pero en situaciones muy puntuales) un tono persuasivo que podría entenderse como respuesta a una necesidad –impuesta, en todo caso- de reivindicación de criterios. De hecho, tampoco parece que pueda hablarse de superación de unos respecto a los otros, sino de coexistencia e incluso actitud *writer-friendly*, salvo excepciones como por ejemplo la que tuvo lugar en 2008 por parte de Vicente Luis Mora en su blog.

Bajo el título “Me retiro: Zafón me mostró el camino”²⁰⁷, el autor se expresaba en los términos siguientes:

²⁰⁷ Todo el texto, más los comentarios que suscitó, en Mora, *Diario de lecturas*, 30/05/2008 (última consulta, 15/08/2011).

¡Qué inteligencia! Ahora comprendo por qué Zafón vende doce millones de libros y yo... doce ejemplares (he publicado doce libros, y mi madre siempre compra uno, para demostrarle al único librero snob que sobrevive en Córdoba que su hijo es escritor).

He tenido una epifanía. Voy a romperlo todo, incluido lo que he publicado, para que nunca se me pueda confundir con uno de esos mequetrefes, cómo se llamaban, escritores... Dentro de esa epifanía, he tenido un sueño. Y dentro de ese sueño, una visión (estoy imitando al maestro, al Dios Zafón). Esa visión era la de la Sección de Cultura de *El País* correspondiente al 21 de septiembre del año 2020. Comparto con todos vosotros, como último gesto escriturario, antes de marcharme a Los Ángeles para hacer guiones para Canal Bricolaje, lo que vi en mi sueño:

www.elpais.es

Cultura, 21/09/2020

Supersalidos III, firme candidata al Premio Nobel

Colega, ¿dónde está mi astronave? y Torrente XXI, posibles alternativas

La saga de Superbad como alegoría de lo trascendente occidental

Por George Steiner

Cátedra publicará una edición crítica de Hostal Royal Manzanares

La edición, preparada por Fredric Jameson y Slavoj Žižek, constará de siete tomos

Breves

Terminan los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo con una conferencia de Umberto Eco sobre las analogías entre Espinete y Barbapapá

Gamonedada lee en Burgos textos de su último guión para Telecinco

La Feria del Guión de Madrid de 2021 se abrirá en el Parque del Retiro con una dramatización del último episodio de la 20ª temporada de *Ana y los 7*

El Premio Cervantes pasará a llamarse Premio Rafael Azcona, según declaró el Ministro de Cultura, Director del Reina Sofía y Presidente de la Real Academia, Carlos Ruiz Zafón.

Muere el último escritor en activo

Cslav Matjevec, que aún publicaba sus escritos en papel higiénico desde su manicomio de Bratislava, falleció en la tarde de ayer tras una parada cardio-respiratoria, al intentar introducirse por su propio ano.

(Mora, *Diario de Lecturas*, 30/05/2008).

Excepciones, por tanto, que se deberían principalmente a un malestar hacia el mercado y el aparato crítico unido a él, dado que en un primer momento estos escritores no gozaron de una cobertura crítica rigurosa (aunque sí mediática); motivo por el cual fueron ellos mismos los que, por lo general, acometieron esa tarea con el fin de resolver ese problema (obvio, por otro lado) en la recepción de sus obras. En este sentido, podrían mencionarse algunas excepciones, como serían *El Cultural* y *Quimera*, aunque quizá fuera este último espacio el más destacable en cuanto al desarrollo de una cobertura crítica más rigurosa de esos textos, por lo general con discursos articulados entre la tradición y la tendencia literaria, pero bajo una actitud diferente a la que impondría un suplemento cultural.

No obstante, esto no quiere decir que *Quimera* no participara del *boom* mediático instaurado en torno a estos autores, pero los textos aplicaban otro alcance en sus lecturas. Así, cabe señalar que la eclosión mediática en torno a estas trayectorias, el momento “generación nocilla”

propiciado por Azancot en 2007, coincidió con una etapa de la revista en la que Jorge Carrión había asumido la dirección de la misma. Si esto es relevante, es porque Carrión era parte del fenómeno, como autor, pero también como crítico, lo cual pudo hacer que durante un tiempo *Quimera* fuera vista como una plataforma de legitimación y promoción de estos autores, incluyendo el propio fenómeno generacional. Tanto es así, que durante esos años buena parte de los autores integrantes de la nómina nocilla o mutante fue siendo incorporada a las distintas secciones de la revista²⁰⁸; motivo por el cual podría pensarse en una estrategia de autopromoción y legitimación de los mismos, pero también en un intento de renovación de la línea editorial de la publicación (lo cual sería del todo compatible con lo anterior).

De este modo, *Quimera* equilibraba su oferta literaria en términos de tradición y canon, al tiempo que incorporaba parte de la vanguardia mejor reconocida, garantizando de ese modo su posición habitual en el mercado respecto al resto de revistas literarias²⁰⁹.

Una operación inteligente, si se piensa en el desarrollo posterior de las trayectorias de estos autores, que en un breve espacio de tiempo

²⁰⁸Tanto es así, que muchos de estos autores trasladaron su labor de *Lateral* a *Quimera* a partir del año 2006, como hizo incluso el propio Carrión, que pasó de ser miembro del consejo de redacción de aquella revista a asumir la codirección de *Quimera* junto a Jaime Rodríguez Z. y Juan Trejo durante el periodo 2006-2009.

²⁰⁹ Según puede leerse en la portada de la revista, en la sección *Quiénes somos*: “Con más de 25 años a sus espaldas, *Quimera* es una de las revistas de referencia en el mundo cultural español. En sus páginas han escrito premios Nobel -como José Saramago, Octavio Paz, Günter Grass-, premios Cervantes -Augusto Roa Bastos, Sergio Pitol, Guillermo Cabrera Infante-, premios Príncipe de Asturias -Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Augusto Monterroso-, así como la flor y la nata de la literatura a nivel mundial: Juan Goytisolo, Milan Kundera, Susan Sontag, Juan Marsé, etc. Desde sus inicios, en 1980, *Quimera* se ha constituido en la revista literaria más importante en lengua castellana, quizá porque ofrece al público lector un producto de alto valor cultural pero ameno y asequible, y cuyo interés radica en la calidad de sus textos, la forma de presentarlos y la variedad temática que contienen sus páginas”. Más información relacionada con la situación actual de la revista en el siguiente enlace: http://www.revistaquimera.com/quienes_somos.php (última consulta, 13/04/2011).

pasaron de ser considerados alternativa y periferia de la escena literaria, a constituir (algunos) su propio centro, como preámbulo, además, de la buena recepción de la que gozarían en la actualidad²¹⁰. En este sentido, estos autores no sólo contarían con la disposición de una buena cobertura en la red a propósito de sus prácticas (blogs y revistas digitales de muy diverso tipo), sino también con una cobertura mediática institucional también notable; e incluso podría decirse que insólita en los términos en los que se ha ido conformando.

Como anécdota, pero que sin embargo sirve para materializar el carácter de este cambio, Vicente Luis Mora anotaba una variación significativa en relación a estos autores y su posición con el mercado, tomando como pretexto la primera entrega del *Proyecto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo: “Hasta entonces, los escritores españoles tenían lectores fijos, admiradores o devotos. *ND* [Nocilla Dream] fe uno de los primeros libros de la narrativa española con *fans*” (Mora, 2010: 18). Algo que por otro lado explicaría que estos autores no sólo publiquen o aparezcan mencionados en revistas literarias y académicas o en suplementos culturales, sino que también sean reclamados en espacios como *Qué Leer* o *Marie Claire*. Lo cual daría cuenta de uno de los motivos por los que el mercado no podía mantenerse al margen de dicho fenómeno, dado que su repercusión superaba todo tipo de expectativas. Así, tanto la actividad en la red de estos autores como las cifras de ventas y la reacción de los propios lectores a ello estaban poniendo en evidencia

²¹⁰En Febrero de 2011, el diario *La razón* dedicaba dos columnas a la publicación de *El hacedor (de Borges)*, *Remake* (Alfaguara, 2011) de Agustín Fernández Mallo. La versión digital puede verse en este enlace: <http://www.larazon.es/noticia/390-permitido-copiar-a-borges> (última consulta, 22/08/2011). Cuatro años antes, incluso dos, esto hubiera sido impensable, no sólo por el periódico en sí mismo, sino por el autor y, más concretamente, por el espacio desde el que escribe.

no sólo un cambio de paradigma, sino la necesidad de acomodar el mercado a ello.

Así, no podría decirse que este cambio haya sido radical, aunque la expansión mediática haya sucedido en apenas un año, si se tiene en cuenta que a ello se contribuyó desde un circuito alternativo, como era la red, y muy en concreto a través de *Diario de lecturas* de Vicente Luis Mora. Porque en ese espacio no sólo se daba cabida a estos autores, sino que también tenían lugar (y además con cierta regularidad y solvencia²¹¹) debates en torno a la actualidad del sistema editorial español en cuanto tal. Como ejemplo, uno de los productos derivados de esos debates ha sido *Mejorando lo presente* de Martín Rodríguez-Gaona, participante asiduo de los debates que allí se generaron en torno a la operatividad de categorías como posmodernidad y posmodernismo.

Sin embargo, y pese a la apertura del mercado, la relación con estos hechos en principio no fue del todo amable. Así, y pese al debate establecido en torno a la generación bajo ideas de renovación, superación o alternativa literaria, no parece que en un principio hubiera ni un interés explícitamente crítico por estos autores, como tampoco una intención por tratar de comprender esas propuestas en cuanto tal. Por supuesto, era una forma de romper un silencio (casi de forma obligada, si se piensa que estos autores comenzaron a publicar en editoriales como Alfaguara o Anagrama, pero también a ganar premios literarios de creación –narrativa o ensayo) allí donde incluso se había ridiculizado el propio término “nocilla”, pero no era suficiente. Al menos no desde el punto de vista crítico, porque desde una perspectiva promocional seguía funcionando.

²¹¹ Es posible que *Diario de lecturas* sea el blog que haya tenido los comentarios más extensos que pueda haber generado un blog de esta temática, considerando además el carácter de los mismos, en su mayoría, inyectados de rigor intelectual.

Puede pensarse, si no, en cómo estos textos por lo general han puesto de manifiesto una desconfianza clara en torno a estas prácticas – quizá por el origen editorial de estos autores, pero también por la reticencia del sector a reciclar teoría y estrategias hermenéuticas-; aportando reseñas que o bien son descripciones generales o impresionistas de los textos, o discursos dirigidos hacia un fin concreto, como podría ser el posmodernismo y un “todo vale” que evitaría concretar otros aspectos. Así, no parece que esta situación pueda resolverse de forma fácil, a menos no si no se renuevan ciertas secciones críticas, sean académicas u oficiales, favoreciendo de ese modo la incorporación de nuevos referentes críticos, cuya formación y legitimación ha dado lugar a otro tipo de institución generada, casi sin excepción, en la red²¹².

No obstante, uno de los aspectos más positivos de esta actividad en la red, pensando ahora tanto en la crítica como en la propia participación de los autores en blogs, páginas personales o redes sociales, ha sido la generación de un espacio propicio para el intercambio fluido y amable de ideas y contenidos. Incluso cuando esa amabilidad no ha de darse por supuesta, dado que la red también permite las malas prácticas, por ejemplo, a partir del anonimato. Como reacción a ello, en 2011, y habiendo desplazado buena parte de su actividad del blog a su perfil de Facebook, Vicente Luis Mora publicaba lo siguiente:

Vicente Luis Mora “va a estar un unos días sin opinar sobre literatura (salvo episodio grave de incontinencia) en los muros ajenos de Facebook; en las últimas semanas ha

²¹² De hecho, puede decirse que es ahí donde hoy puede encontrarse un ejercicio de la crítica más riguroso y comprometido, independiente en la mayoría de los casos y, por lo general, sin retribución económica.

descubierto en algunos muros tres inquietantes especies de interlocutor digital que desconocía: el editor hooligan, el troll con nombre y el poeta-plaga” (Mora, Perfil de Facebook: 22/02/2011).

Sin embargo, no parece que entre un medio y otro hubiera habido tal cambio, dado que en su blog también habían tenido lugar el mismo tipo de intervenciones. A este respecto, puede decirse que han cambiado los medios, pero se han mantenido las mismas “identidades”.

Como apuntaba Germán Sierra en *Wireless*, su sección de *Quimera*, “la auténtica investigación genera desconfianza” (Sierra, 2009: 10), pero también produce monstruos, creaciones extraordinarias. Es lo que puede pensarse al considerar el cambio cualitativo que estas poéticas conformaron en el sistema literario español de los últimos años; sobre todo teniendo en cuenta el carácter de sus respectivas propuestas, que se caracterizaban, principalmente, por mezclar de manera más o menos neutra distintos niveles discursivos, con dosis controladas de entretenimiento e intelección, distintos lenguajes y textualidades y una gran variedad de recursos discursivos –y estructurales- de diferente naturaleza.

La clave, entonces, estaría en haber filtrado estas estrategias a través de un tratamiento integrado de lo tecnológico (y lo científico, que vendría a ser lo mismo en un sentido funcional del término, al menos según los casos); accediendo desde esta perspectiva a la contaminación positiva de todo aquello que remitiera a las distintas formas de estar, vivir e interactuar, en la sociedad contemporánea. Una fórmula, por tanto, de la que puede sustraerse la necesidad de trabajar bajo un uso más abierto, por desprejuiciado, y líquido de la cultura (aunque aquí pudiera resultar tópico el remanente teórico de Zygmunt Bauman).

A este respecto, se podría considerar la incorporación a la escritura de estructuras propias de los discursos televisivos y publicitarios (*Cut and Roll* de Óscar Gual y *Cortes publicitarios* de Javier Moreno); de la arquitectura y los lenguajes científicos (*Postpoesía* y *Joan Fontaine Odisea [mi deconstrucción]* de Agustín Fernández Mallo). Reformulaciones de la crítica alternativa realizada en fanzines y boletines musicales, revistas de tendencias, etc., como sería el caso de *Homo sampler* de Eloy Fernández Porta. O asumiendo la lógica de las nuevas tecnologías (y de ahí la literatura que emerge como la literatura de las nuevas tecnologías), que en cuanto tal configuraría uno de los principales factores de cambio, dado que sería igualmente efectivo en relación a los distintos niveles de escritura. Se trataría, por tanto, de un valor creativo –exponencial-, incorporado y compartido por estas poéticas, aunque bajo tratamientos diferentes, aun cuando comparten una misma pretensión y actitud a este respecto

Tanto es así, que en este aspecto podría localizarse la razón de que a menudo se hable de escritura fragmentaria en relación a estos discursos, cuando en realidad, y pese a que el fragmento haya sido la forma preferente para retratar la sensibilidad contemporánea, no todos los autores aquí señalados asuman esto como tal. En este sentido, podría pensarse en otras alternativas, ahora más allá del fragmento, que aunque pudieran resultar similares en su percepción visual –es decir, formalmente- en los textos, darían cuenta de una implicación semántica diferente a la que podría de manifiesto el fragmento. Podría pensarse, por ejemplo, en la posibilidad de una escritura en listas, de forma que no se niegue la presencia y utilización del fragmento, pero sí pueda cuestionarse su operatividad o, cuanto menos, su exclusividad como recurso literario. Una idea que, por su parte, llevaría a plantear una

pregunta clave: fragmento, ¿pero fragmento respecto a qué?, ante cualquier texto a primera vista fragmentario, quizá para poder discriminar con más facilidad la posibilidad de estar ante otro tipo de recurso.

Ése es el motivo por el que convendría mencionar cómo la lógica de las nuevas tecnologías no ha llevado tanto a la fragmentación de los contenidos como a una escritura en listas de los mismos, tal y como pondrían en evidencia espacios como Facebook, Twiter, Spotify, Google o Flickr. Como también a una superposición relacional de las diferentes textualidades incorporadas en ellas (y por extensión, a la obra literaria), sin necesidad ya de omitir los enlaces entre las partes, porque simplemente dejaría de haberlas. ¿No se habla de “nube” como metáfora de Internet? Cabe pensar, entonces, que la reconstrucción de esos espacios (no partes o fragmentos) es ahora una tarea más de los lectores, tal y como hacen los usuarios de la red de forma constante expuestos a este tipo de necesidades. Una tesitura que, aunque a propósito de la red puede verse como un hecho natural, en el terreno de la escritura lleva a cuestionar cómo unos textos que asumen esas mismas coordenadas son presentados por los medios y la crítica en términos de novedad (e incluso como experimentos literarios), en lugar de contemplarse como soluciones igualmente naturales, es decir, como respuestas a un contexto que les es propio y del que toman sus mismos ejes semánticos²¹³.

Teniendo esto en cuenta, sería pertinente destacar las siguientes palabras de Denis Baron, en estrecha relación con lo anterior, dado que por su naturaleza constituyen una aportación fundamental para

²¹³ Por ejemplo, la reacción que suscitó el hecho de que el escritor Germán Sierra publicara desde Twitter el relato *To Do* de Jennifer Egan constituido como una lista de cosas por hacer. El texto puede consultarse a través del siguiente enlace: <http://www.guardian.co.uk/books/2011/jul/22/jennifer-egan-short-story> (última consulta, 29/07/2011).

comprender cuál es la raíz del problema de este tipo de recepciones en torno a discursos y soluciones artísticas próximas a la tecnología.

Cyberréel: effacement de la distinction homme-machine

Apréhender le monde par le développement des machines conditionne l'homme à faire évoluer son corps en même temps que la technologie. «Darwin estimait que toutes les interventions peu à peu s'installent: la peau sédimente le folklore». Dans notre propos la technologie incarne le nouveau folklore du vingt et unième siècle (Baron, 2008: 24).

Una reflexión que en términos literarios se traduciría con una dificultad añadida a la hora de considerar de manera rigurosa estos textos, dado que en su propia formulación habrían asumido esa no dualidad hombre-máquina como parte inherente de los mismos. Serían, por tanto, obras que participarían de una conciencia tecnológica que se define justamente por esa dimensión, es decir, como existencia tecnológica; motivo por el cual no suelen constatarse imposturas en este aspecto.

No llegaremos a ser seres digitales, pero quizá nos demos cuenta de que ya somos seres tecnológicos. El alivio es por la diferencia. Se trata de encontrar un punto de equilibrio entre el viejo discurso de que las tecnologías cambiarán nuestras vidas, y el nuevo de que podemos cambiar nuestras vidas mediante las tecnologías (Molinuevo, 2007).

Por eso cada vez resulta más difícil obviar los avances ocurridos en el terreno de la tecnología y la ciencia, puesto que ambas disciplinas constituyen dos espacios cuyas transformaciones afectan tanto a los imaginarios sociales como a la constitución ontológica de las obras. Esto es algo que tendría que incluirse o, por lo menos, tenerse en consideración, a la hora de fundamentar teóricamente los estudios críticos actuales en torno a producciones también contemporáneas; porque también tendrían que ser revisados y actualizados a la luz de estas cuestiones.

Si es así como se recibe la información en estos momentos, parece lógico que la literatura se conciba como un espacio de cohabitación (de *sampling*), siendo cada obra un *hardware*, una sala de documentación, como “experimento de pragmático montaje” (Fernández Mallo, 2008: 135). Siguiendo en esta línea, cualquier objeto podría ser considerado material artístico, si se piensa que la lógica de cohabitación que imprimen estos medios entre distintos lenguajes y textualidades llevaría a los autores a “situarse en una *posición estética* con relación al mundo”, en el sentido más amplio de la expresión (Houellebecq, 2005: 72).

Aquí radicaría una de las diferencias entre estos autores (que podrían ser llamados “de las nuevas tecnologías”) y aquellos que protagonizan el espacio más visible del mercado editorial nacional; a pesar de que hablar de estos escritores como autores de las nuevas tecnologías no sería una propuesta generacional o grupal alternativa a las que ya existen (algunos autores habrían sido catalogados como “mutantes”). Sino que se debería a la identificación de un tipo de escritura en concreto, como literatura de las nuevas tecnologías, que sería la que asumiría este tipo de factores y circunstancias estructuralmente,

esto es, de forma integral. Del mismo modo, podría considerarse la relevancia del lenguaje científico, porque también sería un aspecto a tener muy en cuenta a estos efectos, aunque sea a partir del carácter de la incidencia de la tecnología en estas obras como puede definirse esta escritura. Así puede decirse que hablar en estos términos permitiría establecer un lugar de convergencia entre una serie de autores, a pesar de que sean las traducciones que cada autor hace de sus respectivas circunstancias las que finalmente constituyen la singularidad de sus poéticas. Por lo que, cabe pensar, ahí radicaría la fractura de todo intento de agrupación equitativa, al menos en términos generacionales como los vistos hasta el momento, pero también de revisiones horizontales de sus respectivos programas de escritura. Una conclusión respecto a lo que estaba sucediendo en la escena literaria española que queda perfectamente puesta de manifiesto en el siguiente extracto, tomado de una entrevista a Agustín Fernández Mallo para el diario *La Razón*, a propósito de la presentación de *El hacedor (de Borges)*. *Remake*:

« [...] Ésta es la vía que yo he escogido en este caso». Su vanguardia, al final, le ha llevado a una paradoja: la relectura de la tradición. «Claro que tengo una tradición. La que me enseñó a jugar, a darle la vuelta a la tradición, a la misma que rindo pleitesía» (Ors, 2011).

Según puede anotarse, en este extracto se constata la existencia de una interferencia no poco notable entre el montaje y la redacción del artículo y las ideas preconcebidas del periodista más la respuesta concreta del autor a ellas. Así, por un lado cabría destacar el uso de términos como “vanguardia”, “paradoja” y “tradición” referidos a su obra, porque apuntarían, aunque esto no se mencione, hacia la

posmodernidad y su legado, a pesar de ser un razonamiento no muy próximo a las propuestas del autor (y mucho menos en relación a *El hacedor (de Borges), Remake*). Y, por otro, un problema terminológico asociado al concepto de “tradicición”, que era donde el entrevistador localizaba esa paradoja a la que hace referencia. Frente a esto, Fernández Mallo contesta no estar exento de tradición, pero no en el sentido que ahí se estaba empleando, sino que se trataría de una tradición *propia*, resultado de un recorrido individual por distintos objetos y sujetos históricos, no necesariamente literarios. “Para mí es ser casi como un compositor: hago vídeos y también escribo”, añadía el autor, refiriéndose a las características de la obra, pero también en sentido general a su poética.

Unas declaraciones escuetas, pero con las que Agustín Fernández Mallo ponía en claro su actitud respecto al hecho creativo que, como puede verse, conectarían con la idea de *homo sampler* planteada por Eloy Fernández Porta. A este respecto, sería necesario contemplar la incidencia (por su asimilación) de los modos de operación y composición derivados de los dispositivos tecnológicos (por ejemplo, los procesos DIY o los mecanismos de producción de discurso de estos medios), porque guardarían estrecha relación (pero como factores condicionantes) con las posibilidades de expresión de una identidad tecnológica. Puede hablarse, entonces, de un cambio de percepción de la realidad que ya no resulta fácilmente eludible, sobre todo si se considera que conduce hacia formas inéditas de relación entre distintas coordenadas y, por tanto, hacia formas también inéditas de creación.

[...] si todo lo que sé de ti es

C:\xxx_Porno_Msn_WebCam_Amateur.mpg

Quirós Molina, 2008: 35

2.3. Cómo hablar de “generación” Otra lectura de Ortega

Como ha podido verse en diferentes momentos de esta investigación, el término “generación” habría participado de una confusión de criterios en relación a la obra de estos autores, por lo que convendría no sólo abordar esos diferentes estadios de utilización del mismo (así como la relación de los propios autores con ello); sino también aclarar perspectivas y, sobre todo, su posibilidad o no de utilización ante esta nómina de autores. Para ello, y por la relevancia de su pensamiento en este punto, lo que se propone en este apartado es una revisión de los presupuestos de Ortega y Gasset en relación a este mismo término; por un lado a partir de la visión más extendida de este concepto (que sería, por otro lado, la que habría dado lugar a la confusión de coordenadas) y, por otro, a partir de una lectura alternativa de ese mismo término, pero considerando otras reflexiones. En concreto, la distinción que realiza entre “contemporáneos” y “coetáneos”, dado que a partir del desarrollo de estas dos nociones podrán aclararse no sólo este tipo de lecturas en clave generacional, sino también el tratamiento de ciertos textos y autores bajo la noción de “singularidad”.

Así, habría que tener en cuenta que los autores que comenzaron a escribir bajo esta perspectiva, pero no como pretensión estilística, sino como necesidad estética, pusieron de manifiesto una actitud concreta respecto a la actualidad y sus objetos. Una sensibilidad artística que se resolvía como forma de compromiso en dos direcciones: por un lado respecto a su propio tiempo y, por otro, respecto a sus propias obras. Dos dimensiones, cultura y creación, convertidas en lugares a los que llegar, pero no puntos de partida.

Bajo esta perspectiva, la nómina inicial de autores susceptibles de ser revisados (aunque se incluirán más) bajo una escritura optimizada (por coherente) de las nuevas tecnologías contaría con los siguientes protagonistas, atendiendo principalmente a las ocurrencias (en algunos casos puntuales) de sus respectivas trayectorias. Estos serían: Germán Sierra (1960), Manuel Vilas (1962), Agustín Fernández Mallo (1967), Vicente Luis Mora (1970), Javier Fernández (1971), Javier Moreno (1972), Eloy Fernández Porta (1974), Peio H. Riaño (1975), Óscar Gual (1976), Jorge Carrión (1976) Mercedes Díaz Villarías (1977), Sofía Rhei (1978), Raúl Quirós Molina (1980) y Henry Pierrot (Yago Ferreiro), entre otros.

Así, el hecho de que se hable de una nómina inicial de autores que podría ser abordada bajo este paradigma se debe a que buena parte de los mismos han sido algunas de las figuras más relevantes en la actualización de la escritura española contemporánea (aunque fuera bajo realizaciones distintas, pero con pretensiones similares). Por el hecho de haber facilitado la incorporación de nuevos autores en esa línea, como serían Miguel Serrano Larraz, David Refoyo o Marina Perezagua; e incluso por haber propiciado la incursión en esta estética de autores con una trayectoria ya iniciada, y en principio alejada de estas pretensiones, como sería el caso de Alberto Santamaría a partir de *B.* (El desvelo, 2010). No obstante, de los arriba mencionados no todos van a recibir una misma atención, dado que, como se ha dicho, no sería posible realizar una revisión de estas prácticas de forma horizontal, mucho menos cuando se están considerando publicaciones y textos puntuales en el caso de algunos autores, como Henry Pierrot o Raúl Quirós Molina.

Dicho con otras palabras, esta nómina sería sólo orientativa, dado que podrían considerarse igualmente ocurrencias (pero en este caso sí,

puntuales) en textos de autores como Juan Antonio González-Iglesias, Antonio Portela, Pablo García Casado, José Daniel García, Elena Medel, Jesús Jiménez Domínguez, Inma Pelegrín o Juan Andrés García Román. Un aspecto que apoyaría la lectura de esta derivación estética como resultado de un clima o pulso epocal, que por lo mismo apartaría la posibilidad de establecer en torno a ello una inventiva generacional. Hay que pensar, por el contrario, que sería un fenómeno del todo acorde con la dinámica natural de los sistemas literarios, que favorece las intertextualidades, las apropiaciones e incluso ese “polen de ideas”²¹⁴ anotado por Darío Villanueva, por lo que resultaría del todo problemático (y regresivo) continuar repitiendo esa clase de esquemas.

Piénsese, si no, en el concepto tradicional de “generación”²¹⁵, en torno al cual primarían los siguientes aspectos:

1. Proximidad entre los años de nacimiento (alrededor de diez y quince años)

-Como puede verse en los datos aportados hasta ahora, esta proximidad biográfica es cuanto menos relativa, dado que aparecen autores que superan los cincuenta años junto a autores de treinta (e incluso menores de treinta).

²¹⁴ En 1991, Darío Villanueva publicó un volumen homónimo donde pergeñaba distintas manifestaciones de ese “polen de ideas” en torno a la historia de la literatura, abordando textos de diferentes tradiciones: Camilo José Cela, Cervantes, Torrente Ballester, Jovellanos, Bécquer, Rosalía de Castro, Joyce, Henry James o Valle-Inclán. Su discurso, y la propia idea de “polen de ideas” partía del siguiente extracto de Kaulkner: “You know, sometimes I think there must be a sort of pollen of ideas floating in the air, which fertilizes similarly minds here and there which have not had direct contact” (Villanueva, 1991: 7).

²¹⁵ Fuente: Wikipedia, @generación literaria (última consulta, 12/08/2011).

2. Formación intelectual semejante

-A este respecto, muchos de los autores referenciados coinciden en una formación científica, pero bajo distintas especialidades, aunque también aparecen integrados otros autores cuya formación es exclusivamente en Humanidades o Ciencias Sociales (Eloy Fernández Porta, Vicente Luis Mora).

3. Convivencia personal

-En cualquier caso, salvando relaciones previas entre algunos autores, la convivencia (que no sería tal, sino en términos de amistad) ha surgido *a posteriori*, a través de encuentros literarios y afinidades estéticas (también relativas) que, después, pueden haberse visto traducidas en otro tipo de vínculo amistoso. Tales serían los casos de Agustín Fernández Mallo y Eloy Fernández Porta, o de Óscar Gual y David Refoyo.

4. Un hecho generacional (histórico) que les obliga a reaccionar

-En este caso, y sin necesidad de citar los ataques terroristas del 11 de Septiembre, estos autores no se han visto en tal tesitura. En cualquier caso, y quizá forzando los argumentos, lo único que les ha obligado a reaccionar ha sido una pulsión estética de apertura frente a las incursiones manidas de escritura.

5. Empleo peculiar del idioma, claramente diferenciado respecto al de la generación precedente

-De nuevo, este aspecto tampoco se vería colmado por parte de estos escritores, que no se diferencian por un uso peculiar del idioma, sino por una *actitud* concreta hacia él; por ejemplo, a través de la integración de otros lenguajes, científico o informático, técnico, etc. Pero no un uso peculiar en sentido estricto.

6. Anquilosamiento de la generación anterior

-En este caso, el anquilosamiento no es de la generación anterior, sino de todo el sistema literario desde cualquiera de sus extremos. Ya se ha mencionado la labor de una serie concreta (y mínima) de editoriales que combatieron esta situación desde sus respectivos catálogos; y cómo las nuevas tecnologías han permitido gestionar la difusión de los mismos. Sin embargo, no ha habido brecha generacional ni descarga frente a otros escritores, previos o contemporáneos, sino escritura en paralelo. Es decir, sin beligerancia o denostación de otras prácticas, ante lo cual es fundamental la idea de respeto por parte de estos autores en relación al resto de prácticas y ocurrencias literarias.

Por eso mismo, y a la luz de estas conclusiones, puede entenderse por qué ha resultado tan complejo establecer compartimentos aislados, separaciones generacionales y etiquetas estilísticas (*mutantes*, *afterpop* –

en su sentido grupal-) que resultaran realmente operativas, pese a tratarse de una operación común en el ámbito de la crítica y los estudios literarios con pretensiones didácticas y funcionales, pero no tanto críticas. Se entiende, entonces, que el motivo crucial de diferencia entre estos y el resto de autores ha de localizarse en un aspecto mucho más amplio y complejo que el de la propia tradición literaria y los debates generacionales, por otro lado mal entendidos.

Pero esto, ¿por qué? En realidad, si se dice que esta cronología de los quince años no resulta ya válida -por lo menos en relación a estos autores- se debe a que no siempre coinciden los tiempos generacionales con los tiempos históricos, es decir, con el intervalo epocal concreto en que se inscribe una generación. Ortega y Gasset apuntó esta diferencia de forma clara, al distinguir entre coetáneos y contemporáneos, rompiendo así una equiparación ligera, por habitual, no del todo exacta en su semántica respectiva. Desde ese punto de vista, la idea operativa para este propósito sería la de coetáneos, no así la contemporaneidad compartida de manera inevitable por estos autores, y muchos otros con los que no comparten las mismas preocupaciones, como tampoco una misma actitud estética. Es una tesis, por tanto, que permite unificar criterios, pero sin simplificar el carácter heterogéneo y diversificado de estos autores, manteniendo así su singularidad a pesar de las distintas convergencias.

Todos somos contemporáneos, vivimos en el mismo tiempo y atmósfera en el mismo mundo-, pero contribuimos a formarlos de modo diferente. Sólo se coincide con los coetáneos. Los contemporáneos no son coetáneos. [...] Esto es lo que suelo llamar el anacronismo esencial de la historia.

Ortega y Gasset, 2005: 85

Se trataría, entonces, de la consecución de una sensibilidad diferenciada de la general (estandarizada de un modo u otro por el mercado), en clara sintonía con esa “sensibilidad vital”²¹⁶ -de nuevo citando a Ortega-, entendiendo con ello esa “trayectoria vital determinada” ante una situación sociocultural en concreto. Como se ha apuntado en otros momentos, es una cuestión de actitud en torno a la realidad, pero también y, sobre todo, respecto al acto de creación en sí mismo. Quiere esto decir, que se está revisando una forma determinada de respuesta, como actuación, ante determinados objetos y entornos por parte de estos escritores, cuya raíz resulta principalmente global(izada) – lo tecnológico y sus efectos colaterales-, pero que se define, o se va haciendo más sofisticada, a lo largo del proceso creativo.

Las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en historia se presentan bajo la forma de generación. Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia [...].

Ortega, 1988: 57

Hay que pensar, asimismo, que estos escritores se han ocupado de generar, modulando y diagnosticando la escritura de sus propias obras,

²¹⁶ En *El tema de nuestro tiempo* se resuelve esta idea en los siguientes términos: “esta que llamaremos «sensibilidad vital», es el fenómeno primario en historia y lo primero que habríamos de definir para comprender una época. Sin embargo, cuando la variación de la sensibilidad se produce sólo en algún individuo, no tiene trascendencia histórica” (Ortega y Gasset, 1988: 56).

un aparato teórico competente a este respecto (en muchos de los casos, además, a través del propio formato literario). Como se ha dicho, no sólo han escrito poesía, narrativa o géneros intermedios entre una forma y otra, sino también ensayos con mayor o menor alcance teórico; si bien no deja de resultar evidente que la verdadera filtración de teoría se produzca desde los textos, porque al contrario se percibe cierto desfase entre la práctica y la revisión teórica de sus propios planteamientos.

Así, uno de los mejores ejemplos sobre esto mismo se encontraría en *El hacedor (de Borges). Remake* de Agustín Fernández Mallo, especialmente en los apartados incluidos bajo el epígrafe “mutaciones”:

1. *Un recorrido por* “Los Monumentos de Passaic” 2009, o 3. *Un recorrido por los monumentos de* “La aventura”, en las páginas 58 y 82 de la obra. Aunque esto también fuera evidente en *Nocilla Lab*, en tanto retrospectiva estética de su propia poética (Thomas Bernhard, la Coca-Cola, los mapas, etc.).

Ése sería otro de los lugares para la diferencia de estos autores, que se localizaría en la investigación desde la propia creación (lo que supone al mismo tiempo generación de pensamiento a través de interrogaciones estéticas); porque parece haber originado una brecha irreversible en relación a aquellos autores cuyas obras se estancaron entre la tradición reformulada y lo canónico mimetizado. Un aspecto que por otro lado explicaría que en no pocas ocasiones se hable de ellos en términos de vanguardia (histórica), cuando no tendría que serlo dada la correspondencia de estas obras con el imaginario de su tiempo.

Así lo apuntaba Fernández Mallo cuando establecía que lo experimental en estos momentos es escribir como se escribía en los siglos XIX y XX, pero no ese tipo de obras en el que se incluirían las suyas. Se trataba de una afirmación que podría parecer una ocurrencia ingeniosa,

pero a la que sin embargo no le faltaba razón. A propósito de esto mismo, podría pensarse en lo que este autor plantea en el *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, cuando retoma el texto de Borges no como contexto, sino como nota a pie de página; porque ese hecho constituye todo un cambio en el tratamiento habitual del autor, que a su vez sería extrapolable al tipo de relación que los autores establecen tanto con su entorno como con las tradiciones que tienen a su alcance.

2.4. Relación de constantes para una literatura de las nuevas tecnologías

Según lo visto hasta ahora, puede decirse que esas serían algunas de las características que unificarían la sensibilidad estética a la que se ha hecho referencia en relación a estas prácticas; también fundamentadas en una dinámica científico-tecnológica cuyo fin sería la mejora de las sociedades desarrolladas (al menos en teoría). Se opera, por tanto, bajo una condición de presente en la que convergen ideas e innovaciones traídas de espacios como el científico o las nuevas tecnologías, exploradas ahora según sus posibilidades en relación a la práctica y creación literaria.

Un hecho que se debería a la gestión de estos lenguajes como espacios de integración de distintos contenidos; pero también a las nuevas formas de percepción y de relación con los entornos y objetos que habrían derivado de ello; así como una forma distinta de producción y legitimación del conocimiento, puesta también en práctica en estas obras.

Hay una cosa que creo que hay que tener clara, y que podría resumirse en la frase: “antes se creaba desde el *conocimiento*, ahora desde la *información*. El crítico que aborde el hecho literario sin tenerla más o menos en cuenta fracasará seguro [...]. Antes el autor escribía desde la intimidad y la hacía visible al mundo (mito romántico). Hoy toma los materiales directamente del mundo.

Fernández Mallo, 2007.

En la misma línea, Germán Sierra apelaba a la *contaminación* – como recurso estético- en un artículo publicado en 2003 en torno a las “nuevas formas narrativas de la sociedad contemporánea”, con el fin de pergeñar algunas de sus claves y formulaciones.

Aun a riesgo de "contaminarme", elijo reconocer el mundo en el que vivo, los efectos que produce en mí y en quienes me rodean, y hacer ficciones con ello. Y para eso trato de utilizar todos los medios a mi alcance, que son hoy más que nunca. [...] ¿Por qué no habría entonces de elaborar mis ficciones a partir de la televisión, el pop-rock, la moda, el mercado, la ciencia ficción, el terror, el porno, la idea popular de la ciencia o la filosofía, los consultorios de las revistas, la obsesión por la salud, las tecnologías y sus efectos sobre el cuerpo humano, la paranoia, la retórica política, etcétera...? Habitante de un mercado global y mediático, ¿por qué no habría de escribir relatos globales y mediáticos?

Sierra, 2003

Según parece, se estaría ante una de las razones por las que habría que incidir en la presencia de las nuevas tecnologías en la literatura contemporánea que se escribe en español, ahora desde soluciones integradas, estructurales, y no meramente nominales. Para ello sería

necesario considerar las nuevas tecnologías en calidad de medio, esto es, como herramientas y lenguajes, y no ya como soportes (la mayoría de los casos de la llamada “literatura digital”); y, por tanto, tampoco como marcos, dado que configuran espacios intelectuales en los que se genera una forma concreta de relación con el entorno y sus contextos. En este punto, es fundamental determinar el verdadero alcance de estas operaciones, sobre todo cuando lo que se pretende es determinar cuál es la diferencia que hace que no todas las obras puedan ser apreciadas bajo ese mismo paradigma estético, como literatura de las nuevas tecnologías; como tampoco bajo el aval de una determinada identidad nacional o bajo la dirección seguida por una cultura en concreto.

Así puede verse en las siguientes declaraciones de Germán Sierra:

Yo ya no vivo aquí. Adoro la palabra deslocalización. Creo que las referencias territoriales han desaparecido hace ya tiempo. Leo más prensa en inglés que en español, publico mis trabajos de investigación en revistas extranjeras, lo compro todo (excepto la comida) en webs extranjeras, me comunico continuamente por email con amigos de todo el mundo, veo series de televisión y películas extranjeras, etc. Conozco al momento lo que está pasando en los ámbitos que me interesan de Tokio, en Moscú o en Buenos Aires, mientras tardo semanas en enterarse, si me entero, de lo que sucede en mi ciudad. Así es como vivo; es natural en mí (Germán Sierra a través de Monti, 2011).

Dicho de otra forma, las nuevas tecnologías se han convertido en la verdadera “autoridad” de este tiempo, lo que obliga a considerar otro tipo de espacios y realizaciones que se habrían visto igualmente afectadas

por la incidencia de lo tecnológico en sus procesos; tal y como podría ser la transformación de los hábitos de consumo, la actualidad científica (la labor del CERN, por ejemplo; pero también el bioarte como solución ligada a estos contextos). El giro hacia lo visual de la mayoría de las prácticas contemporáneas, e incluso la recuperación de la artesanía – porque se podría seguir hablando en estos términos- a través de las prácticas de montaje y sampleado (prácticas DIY) derivadas de estos medios.

Asimismo, puede pensarse que es en este tipo de implicaciones donde radica la dificultad de adscribir a estos autores y sus obras a un mismo paradigma literario (como generación, principalmente, pero también bajo otros términos estilísticos), sin que con ello se produzcan fisuras e interferencias entre las obras y la recepción de las mismas. Sin embargo, y aunque esto constituya una particularidad que podría dificultar el estudio de estas obras, lo cierto es que también permite calibrar la relevancia de apelando a este tipo de prácticas en términos de vanguardia e innovación. ¿No habría que darlo ya por supuesto?

Quizá por ello, uno de los retos más urgentes de la crítica literaria contemporánea sea justamente éste: ser menos impresionable ante operaciones discursivas de este tipo, neutralizando la imagen que generan tanto la ciencia como la tecnología para dejar de celebrar niveles epidérmicos de implementación textual. Antes al contrario, se trataría de revisar el tipo de traducción que se lleva a cabo de estos lenguajes en el espacio de la creación literaria, primando sobre todo las impresiones estéticas que superan la dimensión utilitaria y visual, anecdótica, de los mismos. Pues sólo así podría llegarse a entrever el motivo que por lo general dificulta la recepción de estas obras, por cuanto la *praxis* de estos autores lleva a la constatación de un hecho muy concreto, como es la

creación de distintas genealogías, en tanto *customización* de las herencias culturales. Un aspecto que, lejos de establecer una dinámica ostracista, se manifestaría de manera heterogénea y transcultural, como apertura a la integración de nuevos agentes culturales y estéticos: desde la cultura popular norteamericana y su representación artística (Warhol, Todd Solondz, Daniel Clowes o el tándem Harvey Pekar y Robert Crumb) a sus producciones audiovisuales (teleseries como *Lost*, *CSI*, *The Wire*, *Mad Men*), *reality shows* (*Big Brother*, *America's got talent*) o la serie de animación *The Simpsons*, y la posterior *Family guy*.

De hecho, en este punto también habría que considerar la vertiente cultural anglosajona, encabezada en el ámbito literario por J. G. Ballard (1930), cuyo imaginario se ha convertido en referente inevitable para buena parte de la literatura contemporánea. Tanto es así, que su estética –porque no sería sólo una cuestión de estilo literario- ha dado lugar a un nuevo término para la lengua inglesa, el adjetivo *ballardian*, con el que designar el carácter distópico de aquello a lo que se aplique. Por el caso concreto de sus obras, este aspecto estaría relacionado con las vicisitudes socioculturales de los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI: la represión social, la manipulación mediática, el malestar frente a los medios (*ciberpunk*), el reverso del desarrollo científico-tecnológico, etc.

Así recoge el diccionario *Collins* la voz *ballardian*:

<p>BALLARDIAN: (adj) 1. of James Graham Ballard (J.G. Ballard; born 1930), the British novelist, or his works. (2) resembling or suggestive of the conditions described in Ballard's novels & stories, esp. dystopian modernity, bleak man-made landscapes & the psychological effects of technological, social or environmental developments.</p>

Como puede deducirse, ha sido la tradición anglófona la que ha dado lugar, como correlato estético, a la formación y sugestión de una parte de los imaginarios que aquí se han contemplado; principalmente porque en España, en la misma época, estaban teniendo lugar publicaciones bien distintas que poco o nada dirían ya de las condiciones sociales de estos momentos. Así, tampoco puede decirse que el ciberpunk resulte ahora más próximo, pero la pulsión de sus realizaciones sí enlazaría con algunas de las preocupaciones actuales en torno a las nuevas tecnologías y la ciencia (que Lyotard llamó “posmoderna”), sobre todo en términos estéticos; puede pensarse, por ejemplo, en su incidencia en las poéticas de Javier Fernández (*Cero Absoluto*) o Germán Sierra (*Efectos secundarios*).

No obstante, no sería hasta pasados casi sesenta años cuando en España se empezara a poner de manifiesto cierta actualización en estos términos; además en gran medida proporcionada por estos autores, que con el tiempo habrían asumido como propios esos presupuestos discursivos y culturales (habría que pensar también que esta motivación se debería a la afinidad temática que pudieran tener respecto a imaginarios de este tipo, dada la formación científica de la mayoría de ellos). Una tendencia que se fue incrementando con los años y que lleva a plantear una paradoja, como es el hecho de que autores y estrategias discursivas consideradas clásicas en sus contextos de origen, trasladadas al contexto español fueran recibidas como rarezas literarias; es decir, en términos de novedad y vanguardia insólitas y, por tanto, como líneas de fuga creativa a muy distintos niveles, dado que conformaban una alternativa estética muy apreciada.

La característica esencial de estos textos, al menos en términos generales, era que asumían como signo fundamental de la sociedad de

finales y principios de siglo un sistema de producción masiva como vínculo estrecho entre la posmodernidad y la globalización. Más la impresión de una mentalidad de raíz norteamericana, no tanto europea, que marcaba una clara diferencia entre este tipo de discursos y las condiciones históricas del contexto europeo en el periodo de vanguardias, que habría dado lugar a otro tipo de soluciones creativas. Teniendo esto en cuenta, por parte de los escritores que aquí se revisan, cabría mencionar que la característica común a todos ellos es haber sabido gestionar los principios de una tradición que les era ajena –pensando en términos históricos de herencia cultural, nacionalidad e idioma...-, asumiéndolos como propios, pero sin denostar por ello la tradición en la que estaban inmersos (por defecto, la española).

Como se ha dicho anteriormente, no sería del todo lícito hablar de estos autores en términos generacionales, ni de negación o superación de otras direcciones estéticas; sino de independencia creativa y pérdida de complejos²¹⁷, tanto como de pérdida de la exclusividad de la literatura en su propio territorio. Pues son autores que no excluyen otras posibilidades temáticas, estéticas, referenciales o estilísticas fuera de las habituales, en unas poéticas que giran en torno a muy distintas tradiciones, disciplinas y objetos estéticos; de lo que destaca, además, la naturalidad de estas realizaciones, dado que están hechas desde la absoluta legitimidad de

²¹⁷ En el encuentro celebrado en Casa Encendida de Madrid: *Ctrl + alt + del: Reiniciando al monstruo* (27 y 28 /11/2009), Jorge Carrión apuntaba hacia esto mismo. La diferencia –en términos generales- entre los autores cuya formación es científica y aquellos que provienen de las humanidades o las ciencias sociales está, en principio, en una relación distinta con lo literario en todas sus dimensiones. La “mitología” literaria que se recibe por las academias filológicas y humanísticas es un peso estético –emulación de los clásicos, respeto exagerado por la tradición, los términos canónicos- dependiente de superación. Mientras en los autores cuya formación es independiente de estos contextos, la relación con lo literario es igual que la relación que mantienen con cualquier otro objeto cultural.

tratamiento y apropiación en torno a todo aquello que se les presenta disponible y resulta susceptible de ser utilizado con tales propósitos.

El contexto no existe. [...] También en la vida cotidiana hay que andar con cuidado para no dejarse atrapar por la propia historia o, de forma aún más insidiosa, por la personalidad que uno imagina que es la suya. Habría que conquistar cierta libertad lírica; una novela ideal debería incluir pasajes en verso, o cantados. *O diagramas científicos*. Sí, eso sería perfecto. Tendría que haber cabido todo. Novalis y los románticos alemanes en general aspiraban a un conocimiento total. Renunciar a esa ambición es un error.

Houellebecq, 2000: 36

Dicho esto, algunos de los principales referentes que se perciben con claridad como sustrato creativo en la obra de estos autores serían Philip K. Dick (1928), Thomas Pynchon (1937), John Barth (1930), Thomas Bernhard (1931), Cormac McCarthy (1933), Don DeLillo (1936) o William Gibson (1948). Más aquellos que posteriormente continuaron estas mismas estéticas, como serían David Foster Wallace (1962), T. Egolf (1971), Michael Chabon (1963) o Mark Z. Danielewski (1966). Así se pone de manifiesto en *Cero absoluto* de Javier Fernández, donde el autor introduce las referencias explícitas (bajo siglas) de sus deudas literarias; o en *Nocilla Lab*, en este caso respecto a Thomas Bernhard, en un nivel superficial de escritura, principalmente sintáctico. No hay, por tanto, exclusividad norteamericana ni anglófona, pero sí una convergencia estética compartida, y visitada literariamente por estos autores.

Habría que tener en cuenta que en estas referencias nominales residen muchas de las estrategias discursivas basadas en la experimentación –integral y estructural- de las obras, a través de recursos

discursivos no tan generalizados entonces (podría hablarse de innovación a este respecto), pero que imprimían ciertas dosis de dinamismo a la escritura (y la página misma).

Una filiación de intereses que se iba a poner de manifiesto en las distintas recuperaciones que llevaran a cabo los autores españoles, pero a comienzos de otro siglo. De esta forma se retomaron, o se tradujeron, ciertas empresas como repensar la filiación genérica de los textos (qué es *novela* en el siglo XX, pero también qué es *novela* en el siglo XXI), cuáles son los límites del lenguaje –la exploración de diferentes textualidades- y las posibilidades que ello ofrece; o la investigación creativa de nuevas formas estéticas, como resumen –por ampliación- de estas estrategias. Como ejemplos podrían mencionarse las obras *Creta lateral travelling* (La Guantería, 2004), *Todo lleva carne* (Caballo de Troya, 2008) y *El hacedor (de Borges).Remake* (Alfaguara, 2011), en tanto coinciden en un interés manifiesto por la hibridación genérica de estos trabajos, de algún modo como cuestionamiento o introspección ontológica de las obras.

Son objetivos no poco ambiciosos que, según parece, se alcanzan a través de la puesta en funcionamiento de técnicas discursivas como el apropiacionismo, el mestizaje, la mixtura de referentes, la combinación de textualidades, las prácticas *cut and paste*, la visualidad de los contenidos (el diseño funcional de las obras), etc. Aunque lo sorprendente en este punto no es tanto el proceso de escritura a la luz de estos mecanismos, como la recepción de los mismos por parte del sistema literario español contemporáneo, en concreto por parte de la crítica literaria generalista y parte de la docencia académica, que ha visto superadas sus capacidades hermenéuticas a través de estos discursos. No se entiende que sean estos mecanismos los puntos exclusivos de atención

sobre estas obras (novedad, ruptura, vanguardia), en lugar de la totalidad de las mismas, la implicación estética que tienen ahora, en estos contextos, este tipo de realizaciones, poco novedosas en realidad.

Por otro lado, uno de los aspectos que quizá tendría que ser considerado al alimón de estas cuestiones es el de la influencia de la nueva tecnología en los imaginarios colectivos, porque no es igual la mixtura de referentes de Foster Wallace que la de Agustín Fernández Mallo, cuando la estrategia –mixtura, apropiacionismo- podría parecer la misma. Son brechas sociohistóricas que llevan consigo la puesta en evidencia de un desfase crítico como problema de apreciación rigurosa de determinado tipo de textos; pero también la demostración de que no resulta suficiente detenerse en la dimensión superficial de estos discursos (el efectismo que pudiera emerger formalmente de los textos), sino abordar y desentrañar este tipo de soluciones desde la perspectiva interna de las mismas.

Es decir, considerando en todo momento las dificultades que plantea acceder a la escritura hoy en día. Bajo esta perspectiva, no se estaría planteando un reto dirigido a la creatividad de estos autores, sino también al ejercicio de la crítica (y los lectores) en cuanto a la recepción de las obras. ¿Qué ha pasado, si no, con *Homo sampler* y €®OS? Descripciones casi formales de las obras, reseñas imprecisas, revisiones de la trayectoria del autor, etc., pero muy pocas incursiones en su discurso, en la complejidad de su pensamiento; es decir, en lo que realmente se estaba planteando en esos textos.

La situación puede verse de manera clara en este extracto:

Tras intentarlo sin demasiado éxito en la creación literaria, Eloy Fernández Porta (Barcelona, 1974) ha

conseguido situarse en lo alto de la no ficción. Se ha llevado el último Anagrama de Ensayo con este libro. El editor Jorge Herralde ha reunido un jurado en el que figuran las mejores cabezas de su generación. Saben premiar. Fernández Porta es profesor de Nuevos Ámbitos Literarios en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Sus dos primeros ensayos, *Afterpop* y *Homo Sampler*, también publicados por Anagrama, iluminaban aspectos de la realidad que habían pasado inadvertidos a la precedente generación de intelectuales. Con fuerza creativa hacía notar la presencia de la música en nuestras vidas (Sarabia, 2010).

Una prueba de cómo actualmente no basta con saber leer y escribir bien (que es, quizá, el principal problema al que se enfrentan los escritores en la actualidad: el desgaste del oficio), sino acomodar las prácticas literarias, creativas y hermenéuticas, a las necesidades que imprimen estos tiempos. En el caso concreto de €®O\$, no sólo sería indispensable conocer *Homo sampler* con precisión, sino también tener cierta familiaridad con el imaginario que plantea el autor: mínimos aceptables, como por ejemplo, conocer la trayectoria musical –pero bajo su lectura estética, no simplemente mencionando su adscripción al género pop- de *The magnetic fields*.

Aunque en espacios diferentes, Eloy Fernández Porta y Germán Sierra resolvían esta cuestión del siguiente modo. En relación a *Intente usar otras palabras*, en una entrevista para el diario *Público*, Germán Sierra apuntaba hacia esto mismo: para leer esta obra puede ser más efectivo “haber visto un capítulo de la serie *Perdidos* que leer a Valle-Inclán” (Corroto, 2009). Con lo cual apunta ya en una dirección bastante clara sobre la actitud que ofrece y exige el texto. O, en el caso que

apuntaba Fernández Porta, tener “algunas nociones de deconstrucción, historia del cómic *underground*, teoría de los *media*, y no poca sociología”, a propósito de *Acme Novelty Library* de Chris Ware (Fernández Porta, 2007: 27); incidiendo además en la idea de un tratamiento del pop como producto de altura, dado que por lo general es más exigente, al menos en la mayoría de los casos, de lo que la oficialidad del sistema reconoce como tal.

Como puede verse, en ambas declaraciones se extrae cierta preeminencia de lo visual –como producto, pero también como lenguaje– en la conformación de estas obras, al configurar una dimensión en la que radica buena parte de su semántica (también en términos estructurales). Ése sería el caso, por ser uno de los más evidentes, de *Cut and Roll* de Óscar Gual, en alusión directa a *Reservoir dogs* de Quentin Tarantino. Esta traducción se producía no sólo desde el punto de vista estético –la recreación de imágenes–, tomando referentes afines al director, como las series de los setenta o las películas de serie B; sino también de manera procesual, asumiendo los movimientos de cámara, o la selección y distribución de contenidos a través de esos procesos.

Sin embargo, también habría otras opciones, como lo muestran las intertextualidades que se perciben en buena parte de la obra de Agustín Fernández Mallo en relación a Hitchcock (*Joan Fontaine Odisea*), Ridley Scott (*Carne de píxel*), Bergman o Antonioni (*Nocilla Lab*). Cronenberg en los casos de Germán Sierra, Juan Francisco Ferré y Javier Fernández; o en el *Proyecto Nocilla* y las estéticas de David Lynch y Jim Jarmusch, incluso como sustratos teóricos, que sería otra dimensión a considerar.

Igualmente, esto podría referirse si se considera la inclusión de otros lenguajes como el científico, el arquitectónico o el musical en estas

poéticas, en tanto amplían –y complican- el abanico referencial sobre el que se erigen estos textos, aportando un corpus muy heterogéneo de apropiaciones y alusiones de diferente naturaleza, sobre las que ejercer una lectura transversal, pero rigurosa. La presencia más generalizada de créditos musicales descansa en los trabajos de Joy Division, Belle and Sebastian, Kings of Leon, Napalm Death, Sr. Chinarro, Antonio Vega o Migala. De Dam Graham, Martir Parr, Robert Smithson, Gregory Crewdson o Franz Ackerman en el territorio artístico y arquitectónico y, por último, el bioarte como manifestación próxima a las cuestiones mencionadas hasta ahora, al surgir en esta época en concreto y deber su naturaleza a la injerencia tecnológica que la sitúa entre la investigación científica y la creación artística, como solución intermedia.



Referencia²¹⁸

Ahora bien, otro enlace entre estos escritores, que pueden considerarse “clásicos” (por modélicos) respecto a los autores españoles,

²¹⁸ Imágenes tomadas de “Spiral Jetty”, un vídeo realizado por Agustín Fernández Mallo que forma parte de la serie *Filmar América* de 2010. La localización es exacta: *Spiral Jetty*, desierto de Utah. Puede consultarse en el número 19 a través del siguiente enlace: <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/filmar-america/> (última consulta, 12/06/2011).

estaría justamente en la exploración de la ciencia (escritura de ciencia-ficción, ciberpunk, etc.) como material poético, mediante el reconocimiento y explotación de su componente fundamental, metafórico y poético, no exclusivamente utilitario. Es decir, la incorporación de la ciencia no sólo como fuente de referentes, sino también como criterio estético regulador de la propia representación (como forma de coherencia).

Ya se ha apuntado el hecho de que muchos de estos escritores poseen una formación académica y profesional de raíz científica, por lo que cabe esperar que el conocimiento directo de este lenguaje, así como la familiarización con el mismo, lleve a soluciones discursivas naturalizadas o, como se ha dicho, neutras. No obstante, habría que abordar este aspecto de sus obras desde la perspectiva simple de unos científicos que escriben, que hacen literatura, por lo que cabe pensar que no habría lugar para imposturas. Serían los casos de Germán Sierra, Agustín Fernández Mallo, Javier Fernández, Javier Moreno, Óscar Gual, en tanto autores que vinculan sus poéticas a estas prácticas y lenguajes (por ejemplo, la programación informática en *Cut and Roll*), así como a sus formas propicias de representación, pero sin que se produzcan fisuras en los discursos.

Esto es, sin marcar diferencias o rupturas entre un lenguaje y otro, sino bajo la continuidad de los mismos. También se ha referido anteriormente, pero habría que apuntar que esta dimensión de las obras no tiene por qué ser explícita –con menciones literales, visibles– en los textos, sino que, al contrario, se percibe en un uso general del lenguaje, así como en la propia gestión de la estructura de la obra.

Existe un pulso emergente, un, en estricto, nuevo espíritu que lleva a no pocos pensadores y artistas a considerar la ciencia la nueva y legítima poética del siglo que ahora comienza, ya sea de forma explícita o instalada implícitamente en los productos artísticos. Así, en las artes comúnmente llamadas plásticas o visuales, no sólo la tecnología 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 [...] sino que el espíritu, la poética científica es lo que nutre directamente a gran cantidad de obras.

Fernández Mallo, 2009: 22

De este modo puede verse cómo atendiendo a estos autores se percibe un cambio en su percepción de estos medios (lógico, si se piensa que han pasado más de cincuenta años), pero una misma actitud frente a lo tecnológico y lo científico. A este respecto, cambian los medios, pero se mantienen las actitudes, que se modulan con el paso del tiempo (porque sociedad, ciencia y tecnología son espacios que se coproducen de manera simultánea²¹⁹). Siendo éste también un aspecto a tener muy en cuenta, porque lleva hacia formas renovadas de operación y creación artística.

²¹⁹ “En otras palabras, lo social no es lo que nos sostiene juntos o mantiene unidos, sino todo lo contrario, lo social es lo sostenido y por lo tanto lo que debe ser mantenido. De esta forma demos entender la tecnología como sociedad hecha para que dure, y de ahí la idoneidad de la afirmación de la existencia de una auténtica coproducción entre tecnología y sociedad. En este sentido, la metáfora que mejor describe la relación entre tecnología y sociedad que algunos autores como Bruno Latour, Michel Callon y John Law intentan defender es la del “tejido sin costuras” (Alsina, 2007: 19).

En efecto, la *constitución* de nuestro mundo (y del mundo, por tanto, de los escritores y sobre el que los literatos escriben), viene determinado gnoseológicamente por la intervención de los medios: «la revolución tecnológica en curso refuerza aún más el papel de la tecnología en nuestra cultura hasta poder considerarla como uno de los principales determinantes, si no el principal, de nuestra relación pragmática y cognoscitiva con el mundo».

Mora, 2007: 34

Sin dejar de apuntar la hipérbole, Fernández Mallo establecía una relación con esto mismo, considerando que habría “un antes y un después en la historia de la humanidad: el momento en que irrumpe la cinta magnetofónica como bien de consumo: la posibilidad de cortar y pegar, alterar, fundir pistas” (Fernández Mallo, 2009: 100). Una aserción que como puede verse no apuntaría tanto hacia el propio dispositivo como a sus efectos colaterales, es decir, el momento en que se produjo una alteración significativa (“cortar y pegar, alterar...”) en los modos habituales de apreciar los entornos. Ciertamente es, por otro lado, que con el tiempo este tipo de modificaciones se han ido sofisticando, quizá hasta el punto de llegar a constituir el *homo sampler* del que habla Eloy Fernández Porta, pero como resultado de una conciencia tecnologizada, es decir, como una identidad tecnológica que por lo mismo no vería extrañamiento alguno en este tipo de operaciones e intersecciones entre medios, lenguajes y necesidades.

CAPÍTULO 3

El *Homo sampler* como héroe-nuevo Deriva de las prácticas DIY hacia una condición creativa

En relación a la idea de sampleado o, más en concreto, de *homo sampler*, resulta imprescindible atender al discurso de Eloy Fernández Porta, para entender de manera más extensa en qué consiste la noción de “sampleado” (lo que Nicolas Bourriaud ha llamado “postproducción”²²⁰) en relación a las prácticas actuales de generación de sentido. Pero ahora no ya como estrategia (que sería la vertiente explorada por Bourriaud en *Postproducción*), sino como condición estética inédita. Si esto es así, es porque no se trata de esclarecer metodologías hasta cierto punto habituales (apropiacionismo, cita o pastiche), sino considerar la posibilidad de *ser*, justamente, esos procesos creativos. Ésta sería la razón por la que el título de su ensayo es *Homo sampler* y no la nominación de una acción en concreto, la de sampleado como artesanía del conocimiento asociada a esta época.

Quizá por eso se incide tanto en los modos a través de los cuales se puede acceder a distintos estadios de originalidad en estos momentos, pero ya sin necesidad de partir de productos nuevos, sino también al contrario, de objetos apropiados. En esto consistirían las prácticas *sampleadas* (combinación, traducción y vaciado de los objetos), tan cercanas la cultura DIY, a partir de la cual se desplazan los límites entre producción y consumo en un contexto donde lo que prima es el reciclaje del *stock* cultural. Bajo esta perspectiva, todo puede resultar susceptible de ser utilizado en el territorio de la creación artística, y por tanto literaria; además a través de una total libertad en cuanto a esto, vaciando

²²⁰ Bourriaud, Nicolas (2007) *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

los materiales de su contextualización habitual, independientemente de la naturaleza que tengan.

Meter todo lo que fuera susceptible de ser introducido, sin escalas de importancia, que lo más banal y absurdo tuviera la misma importancia que lo supuestamente más trascendente. Ponerlo todo al mismo nivel de horizontalidad y luego establecer una red poética entre todos los detalles. El mundo se ha transformado en un supermercado donde tú vas cogiendo lo que te apetece y con eso puedes montar un día en tu vida, una novela o una peli.

Fernández Mallo a través de Lozano, 2009: 67

En este punto, la tarea del *homo sampler* se define por convertir el contraste y la relación inédita entre las partes integrantes en un acto de reconstrucción y de significación insólitas, siempre de acuerdo a las coordenadas de un tiempo en concreto. Es otra forma de artesanía que interviene en el imaginario social a través de la apropiación de objetos, el procesamiento de formas, o la manipulación de todo aquello de lo que se dispone, pero bajo una óptica diferente a la llevada a cabo en años anteriores. Un intento de “reapasionar-se” ante determinados objetos, llevando a cabo una traducción de los mismos de un espacio a otro (nuevo contexto).

Esta idea, como ya se dijo, conectaría con algunos presupuestos de la Internacional Situacionista, como por ejemplo el desvío o ese “reapasionar” la vida cotidiana (Bourriaud, 2007: 40), a través de acciones y derivas entre formas ya existentes, pero ahora de manera subjetivada; ésa sería la diferencia, constatable también en otros autores citados en esta investigación, aunque bajo diferentes tratamientos y realizaciones. Quizá uno de los ejemplos más evidentes en este punto

esté en el caso de la obra de Agustín Fernández Mallo, pero también podría pensarse en *Canciones en Braille* o *Alma*, e incluso *GR-83* o *Crónica de viaje*.

No obstante, cabría anotar una diferencia²²¹ más en torno a esto, pues por un lado los desvíos situacionistas -y esto lo apunta también Bourriaud en su texto- serían principalmente descentralizaciones irónicas –por inversión en los términos-, marcadas como activismo cultural. Mientras la postproducción sería, por otro lado, una operación más neutra en cuanto a la selección de objetos y materiales; un procedimiento estrictamente creativo. En ese punto, los tres espacios compartirían la conciencia clara del problema que supone concretar un concepto como el de “novedad” en la actualidad; si bien la respuesta del homo sampler, frente a las anteriores directrices, sería la de asumir esto mismo como carácter inherente a su propio temperamento. Es decir, que su espacio sería esa constatación y no sólo lo relativo a ella.

La posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. [...]

El arte es un estado de encuentro.

Bourriaud, 2006: 13 y 17

²²¹ Nicolas Bourriaud concreta este aspecto: “Los artistas ejecutan actualmente la postproducción como una operación neutra, de suma cero, allí donde los situacionistas tenían por objeto corromper el valor de la obra desviada, es decir, combatir el capital cultural” (Bourriaud, 2007: 42).

Por lo mismo, y en torno a estas ideas, podría decirse que ha sido *Homo sampler* uno de los libros más completos (y complejos) que se han publicado en España en relación al sistema social contemporáneo. Como se dijo en su momento, en esta obra se aportaba un programa de pensamiento *singular*, que era al mismo tiempo una propuesta analítica exhaustiva dirigida hacia el centro mismo de estas cuestiones, tanto como de sus manifestaciones concretas en un tiempo determinado, que es el siglo XXI. En este punto, y siempre bajo la metáfora del sampler – es decir, en clave relacional pero mutando la naturaleza “original” de los elementos- y sin manifestar un apego excesivo por los discursos académicos, Eloy Fernández Porta ha llevado a cabo en este libro un análisis en profundidad de los usos y costumbres actuales, para dismantelar la ficción de estas cuestiones, así como las estrategias corporativas de mercado que las propician y promueven.

Dadas la particularidad e idiosincrasia de este texto, los lectores de la obra se ven también obligados a adoptar esa actitud determinada en el proceso de lectura, igualmente suspicaz y comparativa, relacional, muy parecida a la que efectúa el propio autor en el desarrollo mismo del texto; pues de lo que se trata es de lograr extrapolar algunos de estos argumentos a los contextos cotidianos, pero habiendo asimilado primero los mecanismos de pensamiento irónico y de distanciamiento que tanto predominan en el discurso.

No obstante, habría que anotar un aspecto relevante en este punto, como es el hecho de que no sea muy común, al menos teniendo en cuenta el contexto español, encontrar un libro de estas características que además genere pensamiento por sí solo; y mucho menos que esto ocurra de manera original, sin la necesidad de recurrir a paráfrasis o citas en extenso de autoridades, a no ser de manera puntual y, como ocurre en

esta obra, prescindible en la mayoría de las ocasiones en que esto ocurre. Como se sabe, ése sería uno de los vicios teóricos y culturales más arraigados de esta época, pero también son posibles otras alternativas igualmente válidas y rigurosas a este respecto. Así lo pone en evidencia en este texto –como en su ensayo anterior *Afterpop-*, donde se daba lugar a un pensamiento “fuerte”, imprimiéndole un estilo y formulación absolutamente personal (un estilo que podría decirse Porta®); excepcional, por otro lado, si se tenían en cuenta el resto de producciones en el territorio nacional a propósito de cuestiones como éstas²²².

Por tratarse de la formulación teórica de un imaginario personalísimo, la lectura de *Homo sampler* puede resultar apabullante, incluso ostentosa en ocasiones, cuando en realidad responde a un tratamiento excéntrico de las distintas tradiciones cercanas al autor. Así lo pondría de manifiesto la propia organización interna del texto, a través de unos epígrafes extensos y complejos que recuerdan a los tratados filosóficos tradicionales, pero que muestran la superficialidad de los contenidos a través de una temática *pop* algo ambigua, como puede verse en el siguiente extracto.

INTRO: GASTRONOMÍA AFTERPOP

O: De cómo comprar una hamburguesa como un fan, mastigarla como un crítico cultural, digerirla como un rumiante y excretarla como un hombre de Cromañón.

Fernández Porta, 2008: 7

²²² En su blog, Alberto Santamaría ha publicado un extracto de una obra mayor bajo el título “Alta cultura descafeinada [o ¿Hacia un voyeurismo culto?]” donde se refiere de manera sucinta a estas cuestiones a través de un compendio quizá excesivo de citas y referentes que obstaculizan, principalmente, su propio juicio a este respecto. Puede consultarse a través de este enlace: <http://albertosantamaria.blogspot.com/2011/03/alta-cultura-descafeinada-o-hacia-un.html> (última consulta, 20/08/2011).

Bajo operaciones de este tipo, Fernández Porta no sólo enfatiza el carácter híbrido y heterogéneo de su obra²²³, sino que le agrega complejidad y dinamismo a un discurso que se configura a partir de cierta alternativa semiológica, que en este sentido resulta no poco saludable. Podría decirse que este ensayo es el resultado de la contaminación positiva de distintas trazas discursivas de naturaleza diferente (cómic, fanzines, revistas de tendencias, historia de la filosofía, crítica musical, publicidad, teoría literaria, sociología, etc.), que en su combinación evidencian un ánimo *presentista* muy marcado; así como una forma no muy usual en este género de refuerzo y eficacia semántica, a través de estrategias relacionales en torno a lo popular y sus mecanismos de escritura en la actualidad.

No obstante, una operación como ésta lleva consigo problemas lógicos de visión y perspectiva histórica, si bien el tratamiento y exposición de los argumentos no conduce en ningún caso a considerar este texto como definitivo, ni mucho menos como discurso inmutable. Antes al contrario, se trata de una revisión honesta de la contemporaneidad que es principalmente descriptiva y, por ello, operativa en estos términos. Así lo vendría a demostrar esa *INTRO* que se acaba de mostrar, donde el autor señala los tres modos de experiencia (analítica, identificativa y comunitaria) que van a articular en adelante su discurso, con el fin de llegar a simular el mismo reconocimiento colectivo que lleva a unificar el *uno* con el *todos*, y viceversa. Como se comprueba en la sucesiva lectura del ensayo, ése va a ser el parámetro

²²³ Eloy Fernández Porta recoge una cita de Lance Olsen que podría aplicarse perfectamente a su poética: “Me interesa lo que Larry McCaffery llamó, a propósito de la literatura de Donald Barthelme, “la estética de la basura”. Esto se relaciona con la idea del *bricolaje*. Me encanta la idea de reciclar metafóricamente géneros, formas y modos ficcionales de manera que reaparezcan de una manera nueva y estimulante” (Fernández Porta, 2008: 253).

que rija el resto de motivos que se revisan en el texto, desde la presencia en marcos *hipermodernos* (Lipovetsky) de rasgos y elementos primitivistas, por un lado como forma de regresión tecnológica (o Urpop²²⁴) y, por otro, como “falso” regreso a los orígenes. La producción artificial del tiempo: su producción, comercialización y consumo; el conflicto entre las categorías Tiempo Real, *Real Time* y Tiempo™. Y, por último, el *TrashDeluxe* como espacio en el que se podría revisar la apoteosis de la cultura (de la) basura en las sociedades de consumo.

Esta última idea, según se aprecia en el texto, apuntaría por un lado hacia un modelo de cultura “estilo McDonald’s”²²⁵, que sería el que mejor se adaptara -en su correspondencia- a la lógica de este tiempo, como a una “sentimentalidad *trash*” volcada hacia productos no normativos. Esto es algo que podría concretarse en un fenómeno

²²⁴ Así lo explicaba Fernández Porta en una entrevista para *Literaturas*: “en síntesis, el Urpop es la producción tecnológica y mediática de “lo primitivo” en la sociedad de consumo. Escribo ese término entre comillas porque, como todos sabemos, la voluntad de alcanzar lo primordial, lo esencial -lo que llamo “el factor Ur”- es una ilusión. Pero esta ilusión es importante porque nos hace olvidar que estamos biopolíticamente constituidos -y nos hace creer que aún queda en nosotros un resto de verdad precivilizada. Nos hace sentir medio indios, medio animales, y ese sentimiento es básico para que seamos cada vez mejores consumidores. Lo Urpop se expresa en muy diversas modalidades creativas. Se encuentra en la literatura, cuando T.C. Boyle se inventa un arqueólogo que busca la lata de cerveza primordial; también en el arte, en las “falsificaciones conscientes de pintura primitiva” de Ángel Mateo Charris, o en los cómics, en la serie de Manel Fontdevila sobre el chiste del perro llamado Mistetas entendido como “broma popular anónima esencial”. Pero también en el diseño, en la publicidad, en la moda” (Humanes Bespín, 2008).

²²⁵ Añade Fernández Porta: “el consumidor necesita, pues, un entorno *que le haga justicia*. Si la obra de Parr se situaba en el extremo realista, la fotografía digital de Daniel Canogar, en cambio, está emparentada con las proyecciones ciberpunk de un futuro en ruinas que ya ha sucedido” (Fernández Porta, 2008: 291). Hasta el punto de afirmar, más adelante, que “las ruinas de la industria contienen las del humanismo” (Fernández Porta, 2008: 293), en clara sintonía con la estética de Canogar, que equipara los excedentes industriales (productos de oferta, desperdicios, etc.) con la fungibilidad de lo humano. Las obras a las que hace alusión Fernández Porta pueden verse a través de este enlace: <http://web.me.com/gerardvilar/Disturbis567/VIbarz.html> donde se presenta el proyecto *Otras geologías* (2004).

relativamente contemporáneo, como es el hecho de que el mal gusto (en términos históricos) haya terminado convirtiéndose en un *must have* de esta época para el siglo XXI. Fernández Porta habla de una tendencia dominante que fluctuaría entre los modos *kitsch* y *trash*, rescatando – bajo diferentes lecturas- productos como los cassetes de Bertín Osborne, las cintas VHS de Andrés Pajares y Fernando Esteso, el cine de Ed Wood o algunas de las obras de Tom Deininger, que problematizarían aún más la distinción entre esas dos categorías.

A grandes rasgos puede decirse que ante el kitsch el espectador se dispone en una actitud de goce incrédulo, oscilando entre caer en la trama del «falso arte» y tomar distancia emocional con los sentimientos de pega que nos propone. [...] En cambio, en el trash, como placer culpable, hay una fatalidad irredimible, una pérdida total del vínculo con la tradición [...] Ponerse Kitsch equivale a ser meloso, crédulo, incrédulo, sentir en falsete y cantar con gallos; ponerse trash es perseverar en el error absoluto (Fernández Porta, 2008: 257).

Bajo esta misma perspectiva estaría la consecuencia estética de un error de apreciación –pero ahora asumido en términos positivos- de los estilos kitsch y *trash*, en un desajuste que pondría en evidencia cómo “*la pantomima de la pérdida del gusto* se formula como la única forma posible de reafirmar la distinción social”. La revalorización del mal gusto por las esferas de la respetabilidad cultural, quizá con el fin de *re-apreciar* las clases bajas y su estilo, pero manteniendo siempre una postura que demuestra el artificio de esos juicios: “la suspensión de su (refinado) criterio” (Fernández Porta, 2008: 271).

Fernández Porta menciona el discurso de Martin Parr en *The Last Resort* (1986)²²⁶, donde a pesar de la decadencia de los paisajes que retrata su cámara, la actitud respecto a ellos resulta el producto continuado de una apreciación previa –como destinos turísticos de moda- en claro contraste con la decadencia y degradación –hasta insalubridad- de las distintas localizaciones.



Martin Parr, *The Last Resort* (1986)

Parece un síntoma inequívoco de la tesitura en la que se encuentran las sociedades desarrolladas, donde la identidad, como impostura, parece haberse convertido en “la nueva comida basura de los desposeídos, el pienso de la globalización” (Koolhaas, 2007: 6). Además como simulacro de una pretensión cultural, quizá mal entendida en sus propios términos, actualizada hoy en día a través de las redes sociales (Facebook principalmente), como medio de convergencia social o grupal.

Antes de las redes sociales –Facebook nació en 2004, MySpace un año antes y Tuenti en 2006- el anonimato

²²⁶ “Parr documenta la radiante decadencia de la zona de New Brighton, que hasta principios de los años ochenta fue un concurrido destino turístico, y que tras la bancarota de las empresas gestoras quedó convertida en un paisaje de basura industrial, decorado con maquinaria oxidada, peces muertos y grasabares en franquicia. No por ello dejó de ser un destino favorito de los veraneantes: los antiguos *tourist* pudientes fueron sustituidos por otros mucho más pobres que hicieron suya la zona” (Fernández Porta, 2008: 281). La web del artista es la siguiente: <http://www.martinparr.com/index1.html> (última consulta, 22/09/2011).

reinaba en internet. Los internautas se escondían detrás de un *nick* y en contadas ocasiones facilitaban más detalles sobre su identidad. Ahora eso ha cambiado y los perfiles de los usuarios rebosan de datos personales: hay que ser real. «Se piden nombres contrastables que permitan a los internautas encontrarse, lo contrario se ha vuelto condenable», explica Tíscar Lara (Rodríguez, 2008).

Apunta Eloy Fernández Porta que esta tendencia puede entenderse como un nuevo evangelio donde la fealdad y lo cutre llevan hacia formas recicladas de integración e identificación social. En Facebook pueden encontrarse grupos –masificados- en torno a eslóganes como los siguientes: *Fans de Eva Nasarre / El pepinillo es lo mejor de las hamburguesas, coño / Bajar a hacer la compra como la Pantoja volviendo de Miami en el 91 / Yo también creo que Cuagmire es el dibujo animado de Andrés Pajares / Señoras que se peinan como David Lynch*. En realidad ya no se habla de regresiones “retro”, sino de aproximaciones celebratorias –y estos grupos de Facebook vendrían a ponerlo en evidencia- en torno a iconos culturales que se debaten entre lo cutre y el mal gusto, la celebridad popular o el contraste de referentes: el grupo *Señoras que...* más David Lynch, por ejemplo. Hasta el punto de conformar una estrategia más (pero ahora según unas pautas y criterios impuestos, epocales), que permite confirmar un estatus social atendiendo sobre todo a la renuncia del buen criterio estético.

Así se percibe en las camisetas de diseño (estampaciones con las caras del Fary, Lola Flores, Rocío Jurado), en algunos complementos de H&M o Blanco, como también en los programas televisivos, las redes sociales o las revistas de tendencias. Es lo que Eloy Fernández Porta ha llamado un “Trashturismo, con frecuencia relacionado con las

excURsiones a lo primitivo” (Fernández Porta, 2008: 272), el retorno a las prácticas y los iconos peor considerados por la tradición histórica del arte –por tanto, como despegue- y sus respectivas soluciones artísticas - el gusto generalizado-, pero ahora como punto de referencia y convergencia cultural para determinadas agrupaciones *urbanas*. La *naturalidad* que disfraza faltas graves de ciudadanía, educación, comportamiento, y personalidad.

El *star system* es una ecuación con tres variables: el sujeto, el ascenso y los *media*. Las dos primeras son clásicas; la tercera es distintiva de nuestra época. [...] Esos dos primeros factores del *star system* la tradición los quiso inmutables; a nosotros nos han llegado relativizados por un tercero. En efecto, los dioses que antaño daban el patadón hacia lo alto han sido sustituidos por otros. ¿Los *media*? Si es cierto que éstos nos contemplan desde lo alto, lo hacen en el sentido que expuso el obispo Berkeley: *Esse est percipi*. Ser es ser percibido. En la esfera pública apuesto mi existencia a la mirada de los otros; me doy a esa mirada, que puede confirmarme o relegarme al no-ser (Fernández Porta, 2008: 3008 -309).

En este sentido, cabría añadir que el traslado de estas cuestiones al territorio de la identidad, tanto en términos individuales como colectivos, por extensión, tuvo uno de sus puntos álgidos en torno al año 2009, cuando Jade Goody (participante de Big Brother, edición 2007) se erigió como máximo icono del *trash system* internacional. Esto, por un lado, llevaría a considerar el peor de los sentidos de este hecho (se podría imaginar por qué), pero también las consecuencias en la degradación

social que se pondría de manifiesto a través de su figura, expuesta a los medios televisivos y la realidad social británica, pero también mundial.

La historia –exconcurante de un *reality* televisivo, protagonista de polémicas e índices de audiencia propiciados por la proliferación de declaraciones racistas, xenófobas, comportamientos denigrantes, etc., y con una enfermedad terminal televisada, que se vendió como forma de redención de una personalidad también enferma- pasó a convertirse en una ofrenda espiritual y carnal, al protagonizar un sacrificio *masivo* que fue al mismo tiempo la depuración pública de su imagen. Ello se tradujo en millones de dólares como ganancia por ambas partes –medios/Jade Goody- en una sucesión constante de escándalos, exclusivas y esa enfermedad terminal televisada. Así se cumplía el último de los requisitos²²⁷ necesarios para ser verdaderamente *trash*, como es la pérdida del propio cuerpo²²⁸, la muerte del protagonista.

En el acto mismo de seguimiento el término clave ya no es «carisma» sino «duración»: a partir de cierto punto la semblanza mediática del famoso ya no trata de sus virtudes o avatares, sino de su propia cualidad de *relato de consagración*, de su pervivencia como garante de la fama, de los efectos producidos por su propia *dureé* (Fernández Porta, 2008: 310).

²²⁷ Apunta Eloy Fernández Porta que “para ascender a los cielos es preciso perder el propio cuerpo, sea por desmembramiento, muerte o elevación literal del soporte material donde los astros. Quien abandona el reino de los mortales para largarse arriba – ya sea para siempre o con una inmortalidad de vuelo corto- deja con nosotros un residuo: su cuerpo” (Fernández Porta, 2008: 313).

²²⁸ El artículo en *El Mundo* a propósito de la noticia de su muerte resume su historia televisiva en estos mismos términos: “Muere Jade Goody tras convertir su cáncer en un *show* mediático”, 22/03/2009. Puede consultarse en este enlace: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/03/22/comunicacion/1237709488.html> (última consulta, 12/05/2011).

Esto, siguiendo con el caso de Jade Goody, se confirmaba cuando el Primer Ministro británico, Gordon Brown, declaraba en prensa a través de un comunicado sus condolencias. En *El País* se recogían algunas de sus declaraciones: “Gordon Brown ha emitido un comunicado expresando su “tristeza” al conocer el fallecimiento de “una mujer valiente en la vida y en la muerte” / “Todo el país admiraba su determinación para asegurar el futuro de sus hijos” (Agencias, 2009). De este modo se limpiaba la imagen de un personaje público que años antes había protagonizado todo tipo de polémicas debido a unas declaraciones racistas y un comportamiento público comprometido, por problemático. Sería “lo que Germán Sierra ha llamado «la ceremonia de redención del famoso»”, como recoge Fernández Porta, cuando el ascenso de un personaje “no ha sido sólo fulgurante, sino instantáneo y dudoso; sus vidas no son ejemplares; sus yerros morales o gazapos verbales no merecen circunloquios, sino saña” (Fernández Porta, 2008: 312).

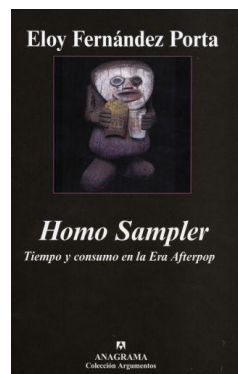
Sin embargo, la obra de Eloy Fernández Porta no se limita a este tipo de observaciones, sino que asume otras dimensiones de lo social a través de dos coordenadas específicas: tiempo y consumo; tal y como puede leerse en el subtítulo de la obra, donde se podría localizar la raíz de todas sus observaciones sobre la actualidad cultural, que él entiende como *Era Afterpop*. Por tanto, un ejercicio de crítica cultural que se circunscribe a un intervalo histórico muy concreto, rendido a la cultura de consumo (Fernández Porta habla de *epifanía*) a través del fetiche; además bajo una mentalidad consciente de la evanescencia de su tiempo, así como de la superficialidad de la mayoría de los modos culturales de socialización de estos momentos.

Casi una arqueología del mal gusto, donde el filtro *afterpop* permite un acercamiento crítico a los espacios abordados en esta obra,

aportando a muchos de los productos *pop* que aparecen mencionados una lectura de segundo grado (Umberto Eco), atendiendo a las formas de complejidad que imprime una época como ésta.

El riesgo de la disolución afecta a los tres conceptos que hasta finales de siglo pasado habían definido el estilo del *infotainment* o complejo informacional: el público, los media, el producto pop. [...] El «público masivo» sigue ahí [...] si bien está en retroceso ante la emergencia de localidades, fragmentaciones y especificidades del gusto estético que apuntan a una subdivisión de la cultura de masas universal en microculturas mutantes (Fernández Porta, 2008: 8).

Uno de los espacios quizá más significativos de este ensayo, en total consonancia con la imagen de cubierta del libro, gira en torno a la posibilidad de lo primitivo en la actualidad a través del concepto UrPop que se desarrolla en el primer capítulo del libro.



CF76311561
Jake & Dinos Chapman (2002)

En concreto, “la emergencia inesperada de figuras, valores o emociones primitivos en un espacio ultramoderno” (Fernández Porta,

2008: 14). Es decir, lo primitivo como *fake* ingenioso que no es sino espejismos –tendencias, en definitiva- de los orígenes como falsa promesa de autenticidad. Una cueva *made in*, por ejemplo, como podría verse en las revistas de tendencias y de decoración de interiores, donde se apela a lo primitivo en unos contextos que resultan dudosos, porque de lo primitivo en ellos no quedaría ni rastro (o por el contrario resulta una falacia).

El neón significa tanto lo viejo como lo nuevo; los interiores hacen referencia a la edad de piedra y a la era del espacio al mismo tiempo.

Koolhaas, 2007: 14

Según parece, lo original en el sentido “auténtico” del término sería ahora inaccesible, por lo que el UrPop se presenta en este contexto como un “sueño primitivista de un arte *beyond pop*” (Fernández Porta, 2008: 45) al resolverse como un mito perdido, trasladado ahora a los catálogos de Ikea²²⁹. Ante una pulsión regresiva que se podría considerar ciertamente generalizada en una dimensión social extendida –arte, decoración, gastronomía, publicidad, etc.-, la sociedad actual, a través de los media, ha problematizado esta cuestión bajo el lema de un futuro ya acontecido o, como apunta el autor, bajo la idea de un *presente continuo*: el *revival*; donde la estética UrPop no sería sólo una apreciación pop del pasado –construyendo así mitos y ficciones del presente-, sino un relato apropiado de lo primitivo “sublimado”. Eloy Fernández Porta revisa esta cuestión centrándose sobre todo en la música rock a través de vertientes

²²⁹ Eloy Fernández Porta habla incluso de “Ikea sumergida” en el epígrafe de este capítulo, donde alude a “manifestaciones que apuntan hacia «lo anterior a la civilización, lo incivilizable», y que incluyen modalidades tales como lo mítico y lo atávico, pero también lo folk, lo rural, lo no urbanizado. La venida de lo primitivo adquiere formas como el simulacro, el trauma o la irrisión” (Fernández Porta, 2008: 15).

thrash-metal y *hardcore* como discursos de legitimación de esta tendencia.

En efecto, la estética UrPop y, en particular la música extrema, es el espacio idóneo para una lucha de masculinidad sublimada, donde los atributos del macho alfa se presentan en términos musicales o, en fin, paramusicales: tocar más rápido, más fuerte, más distorsionado, de manera más atronadora, liándola más aún en cada concierto –en cada *descarga*, por decirlo en argot metalero (Fernández Porta, 2008: 65-66).

Es decir, lo primitivo como *fake* totalmente aceptado por el mercado y lo social, tanto como en los espacios de lo cotidiano (restaurantes, zonas de ocio, oferta masiva de productos²³⁰, etc.), donde se llevaría a cabo la mostración del viejo estilo, pero también de un estilo de lo viejo, que tomara la tradición como garantía: la ecosofía²³¹, estofados en lata *al estilo de la abuela*, micro-hoteles de montaña como cuevas de Altamira o interiores pseudo-tribales. La inautenticidad del folk artístico (musical, plástico, etc.) como «arte de la población», es decir, a través de un *fake* interno que no deja tan clara su crítica y revisión estética (que sería la lectura afterpop de estos fenómenos); y por

²³⁰ “Un modo particular de inautenticidad no del todo engañosa, que deja abierta, incluso para el más desprevenido de los clientes, la posibilidad del descubrimiento” (Fernández Porta, 2008: 72), citando en este caso los tejanos prelavados de Levi’s como estrategia de marketing y solución del discurso “oficial” de la inautenticidad (la publicidad).

²³¹ Por *ecosofía* habría que entender el consumo responsable, la preocupación por el medio ambiente, los derechos animales, la conciencia paliativa frente a las evidencias del cambio climático, etc., como una forma de vida ético-política-social comprometida. Fernández Porta habla de *statement geopolítico*, de formas antiguas de compromiso religioso, político, asociativo que convergen en una actitud anti-capitalista underground igualmente falsificada (Fernández Porta, 2008: 75).

último, la capa más externa de estas cuestiones, como sería la decoración a través de restos (casi ruinas) del pasado.

En esta línea, es absolutamente afín el discurso desarrollado por Mercedes Cebrián en *Cul-de-sac* (Alpha Decay, 2009) en torno al diseño de distintos artículos de decoración de interiores, donde las estampaciones y las texturas recrean espacios tradicionales *sacados de quicio*. Desde un juego de cama en el que se han imprimido los ideogramas chinos correspondientes a las ideas de *sordera*, *aterrizar* y *leña*, apelando al exotismo de esas imágenes lingüísticas; a un juego de mesa estampado con un tartán desviado de su apariencia original –según las tendencias del mercado–, equiparando estas acciones con otras igualmente cotidianas como la de cruzar un semáforo en rojo, ignorando ese mensaje. La semiótica.

A partir de mañana iremos a las secciones de ropa de cama y mesa de los grandes almacenes y descartaremos, con una mezcla de desdén y alivio, la línea oriental, la africana y la azteca de tonos chocolate y naranja con dibujos toscos hechos por unos indígenas de pega. Y seríamos capaces de bajar las escaleras mecánicas con las manos vacías si no fuese porque nos queda el blanco (Cebrián, 2009: 31-32).

Sin embargo, no habría escapatoria, porque no sólo son las estampaciones, están también las texturas: “BRAILLE se va a llamar la nueva gama de productos”.

Así, uno de los aspectos más interesantes de lo UrPop estaría justamente en su traducción estricta en términos de mercado. Si se entiende esta idea como una promesa nunca alcanzada de lo originario, primitivo y auténtico, ¿qué ocurre en la época actual cuando se relaciona

esto mismo con el polémico problema de los derechos de autoría? Eloy Fernández Porta habla de un consumo sin coste (el acceso a publicaciones *on line*, descarga de música, archivos o videos a través de plataformas p2p²³², consultas gratuitas de obras artísticas, la gestión abierta de la información, etc.) que se mantiene entre la legalidad y la ilegalidad, pero al que acceden también el mercado y la industria. Allí donde se prevé un interés generalizado por parte del público se cobran los servicios, como se cobra también en Spotify, del que ya se ha hablado, si se elimina la publicidad. No en todos los casos, pero lo que se está consiguiendo es una mayor oferta legal de consumo a través de la red como equilibrio entre la apertura de contenidos y la rentabilidad comercial.

En 2011 aparecía esta noticia²³³ en *Público*: “Spotify alcanza el millón de usuarios de pago” a pesar de funcionar también de forma gratuita. Y esto como éxito de una estrategia de mercado que aúna el negocio con la distribución abierta y gratuita de música en internet. En 2010, sin embargo, se intuían este tipo de logros (Spotify apareció en 2008, aunque su expansión tuviera lugar un año después) a la luz de las nuevas exigencias de mercado en la red. En otro artículo en el mismo diario²³⁴ se refería lo siguiente en clara sintonía con la verdadera tendencia adquisitiva de cultura de esos momentos:

²³² Las plataformas *peer to peer* [p2p] permiten el intercambio de información en cualquier formato a través de distintos ordenadores –distintas IP- conectados a la red. Puede encontrarse más información en Wikipedia, *@peer-to-peer* (última consulta, 05/05/2011).

²³³ Puede consultarse aquí: <http://www.publico.es/culturas/365123/spotify-alcanza-el-millon-de-usuarios-de-pago> (última consulta, 06/08/2011).

²³⁴ “La propiedad ya no importa”. Para su consulta: <http://www.publico.es/culturas/353409/la-propiedad-ya-no-importa> (última consulta, 06/08/2011).

Necesitamos nuevos negocios para otra tecnología y nuevos consumidores, no peleas entre creadores y fans, ni leyes abusivas e ineficaces. Es necesario redefinir la propiedad intelectual en la sociedad de la información, donde hay más creadores y el público es activo. Aumentar las posibilidades de negocio, de consumo y los derechos de los autores cuando las obras enganchan a su público en las redes sociales y son distribuidas con menos costes e intermediarios. [...] El hiperconsumo encuentra antídoto en la tecnología digital y las descargas cuando parte de la identidad de los consumidores son sus contenidos.[...] Hay negocio. Pero no el de siempre. Hacen falta nuevas licencias, más flexibles y abiertas, dejar de cobrar por las copias y crear ingresos más allá de la venta. Reformar el canon digital con transparencia. Respetar al consumidor, simplificar la gestión de los derechos y revivir las obras huérfanas (Varela, 2010).

Sería en este punto donde Fernández Porta introduce la idea de sampler, al añadirle a la cuestión de lo primitivo la dimensión tecnológica, esto es, su reescritura a través de los medios tecnológicos disponibles en cada época en concreto. Puede pensarse en técnicas como el apropiacionismo, la copia o el plagio, que a la luz de estos medios derivan en la “postproducción” propuesta por Bourriaud en su obra homónima como otra forma de artesanía para un tiempo tecnologizado. Un procedimiento que resulta muy próximo a las prácticas DIY y al trabajo con objetos encontrados, pero ahora como reescritura de lo “*al-ready made*”. Por lo mismo, sería importante atender en este momento a la posibilidad de originalidad que cabe esperar en la actualidad, dado que los media establecen una relación temporal *en continuo* que anula

discursivamente la distinción heredada entre pasado, futuro y presente. A este respecto, quizá conviniera más hablar de singularidad y no tanto de originalidad, sobre todo si se consideran las apreciaciones que se han expuesto anteriormente. Bourriaud, como Porta, hablaba de recorridos originales entre signos ya dados, apelando así a la posibilidad creativa de generar nuevos significados y discursividades en torno a signos (en el sentido amplio del término) existentes, previos, fueran o no simulados, para darles así un alcance nuevo²³⁵: “la multiplicación de la oferta cultural” (Bourriaud, 2007: 7).

3.1. Ejemplo *Broadcast yourself*. Kutiman, homo sampler, o quién manipula el Moog

En este sentido, si se singulariza este caso es justamente por su relevancia como ejemplo de las tesis aportadas por Eloy Fernández Porta en su ensayo, sobre todo por el hecho de constituir una muestra de creación singular (pero no original). Así, y como expresión inmediata de esta teoría, cabría atender a la web y proyecto www.thru-you.com, basado en este caso en un principio muy simple de operación, según el cual lo que se ve es lo que se escucha; literalmente Youtube sampleado. Es decir, la expresión *broadcast yourself*, la filosofía de Youtube, llevada a su máxima expresión, cerrada sobre sí misma. Como se sabe Youtube es un espacio de transmisión y difusión directa de contenidos audiovisuales, donde un usuario comparte archivos con toda una comunidad red, de forma gratuita e instantánea, sin tiempo de descarga.

²³⁵ Continúa Bourriaud: “las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras gemelas del deejay y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos” (Bourriaud, 2007: 8).

Ésa sería la lógica que ha utilizado Kutiman, el *homo sampler* de este proyecto, añadiendo a la complejidad de la obra una estructura que parte de esa propia web, hasta alcanzar el desplazamiento completo de los conceptos de producción y consumo dentro de su álbum o LP de naturaleza digital en cualquiera de las dimensiones que se quieran considerar.

Atendiendo a esto mismo, se podría pensar en tácticas de ingenio, de artificio bien gestionado, aunque en este caso concreto interesa igualmente la calidad del producto, que es un aspecto que los críticos y expertos musicales no han dejado de resaltar. Podría deberse a cierta tecnofilia por su parte, pero lo cierto es que las características del campo de trabajo, tanto como el resultado obtenido en torno al mismo, colman no pocas exigencias estéticas que sí permiten considerarlo una solución óptima de creación musical a través de imágenes de producción sonora. Si es cierto que las nuevas tecnologías constituyen el signo fundamental de esta época, es posible que el *homo sampler*, en su definición actual, pueda verse como el “nuevo” héroe capaz de convertir el contraste en feliz encuentro de reconstrucción y producción de significado, al operar en el presente bajo una mentalidad estrictamente contemporánea.

La cuestión, entonces, es si podría hablarse de otra génesis a la luz de estas implicaciones, dado que ya no se trataría tanto de acceder a lo primitivo como de ser consciente de su imposible escritura en la actualidad; además en un contexto donde se han invertido los papeles entre el andariego o neorrural y el manipulador del Moog, *homo sampler* (Fernández Porta, 2008: 160). Una inversión de los protagonistas que llevaría a considerar otros efectos colaterales, como la posibilidad de establecer una *teoría de la falsedad* en lugar de una teoría de la

autenticidad, como ha ocurrido en otros momentos de la historia previa a esta época.

En otras palabras, aprender a leer y combatir el carácter regresivo de la cultura dominante, cuyo anhelo del pasado lleva a proyectar un escenario que siempre parece haber sido mejor. En términos generales, es así como se problematiza hoy en día la relación entre la tradición y la actualidad, entre miradas al pasado y miradas al futuro en torno a un espacio ausente (el tiempo presente) que se percibe en estos términos como una temporalidad que aún ha de ser conquistada: el conjunto de las horas perdidas cuyo anhelo configura al homo sampler.

El auge de las nuevas tecnologías digitales ha desencadenado una reevaluación política de tales medios y de sus discursos afines. Si la alta tecnología garantiza notoriedad²³⁶ y chiribitas, el *lo-tech* «tiene credibilidad». [...] El *lo-tech* queda establecido como el estilo realista de nuestros días, a la vez que el *do-it-yourself* se presenta como una marca -¡inequívoca!- de honestidad (Fernández Porta, 2008: 121).

Esta cuestión también podría plantearse en términos de nostalgia (se ha visto el extracto de Pink Frost a este respecto) al relacionarse la obsolescencia estética de la tecnología –por ejemplo, el tratamiento de la imagen y la calidad del audio de ciertos dispositivos, sean o no de última

²³⁶ Si hace unos años era Bill Gates, actualmente es Steve Jobs, presidente de Apple quien ha suplantado su figura. Tanto, que aparece convertido en gurú de las comunidades *geeks* de informáticos en cada presentación de dispositivos de Apple en la que aparece. Este titular de *El Mundo* apuntaba hacia esto mismo: “Steve Jobs reaparece y eclipsa el lanzamiento de un iPad2 que cumple pero no sorprende”. Para su consulta: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/03/02/navegante/1299094186.html> (última consulta, 22/04/2011).

generación- con los perfiles actuales de identidad²³⁷. Se han mencionado algunas declaraciones que apuntarían hacia esta conclusión (Óscar Gual, Mau Galindocohen o Denis Baron), incorporando los efectos sociales que ha tenido la tecnología en la conformación de una experiencia compartida, de un imaginario común. Bajo esta perspectiva, entonces, se podría abordar el trabajo audiovisual de Agustín Fernández Mallo, elaborado a través de *su* iPhone (ese posesivo sería importante) en cuanto implica una elección estética de baja calidad de imagen, el movimiento de la misma, que es inherente a un dispositivo portátil, o la distorsión del audio en la mayoría de las grabaciones que se realizan desde él, por los filtros con los que cuenta.

No obstante, y a pesar de este tipo de limitaciones, que no han de verse como límite en el sentido negativo del término, sino como posibilidad para la creación, la elección en este caso resulta un aspecto sumamente importante porque muestra cómo se parte de un dispositivo de última generación (que además forma parte de los hábitos de la vida cotidiana) para generar una experiencia estrictamente contemporánea. Porque habría que tener en cuenta la breve arqueología de este tipo de instrumentos. Quizá por esta razón son dispositivos que imprimen cierto “realismo” estético (a través de soluciones *lo-fi* / *lo-tech*), dado que

²³⁷ Un ejemplo claro se encontraría en las siguientes declaraciones de Vicente Luis Mora en su blog a propósito de *Afterpop* de Eloy Fernández Porta: “en muchas ocasiones, he deseado un ordenador portátil con el que pudiera escribir en mi cama, sin necesidad de tener la luz encendida: no sé si pensando en mí, los últimos modelos de los MacIntosh de Apple tienen un teclado que se enciende automáticamente por debajo, al advertir un sensor que no hay luz suficiente en la habitación. Eso no va a hacer que me pase a los Mac, pero me motiva a pensar que las marcas de PC deberían ponerse las pilas –fácil, perdón- para satisfacerme” (Mora, *Diario de Lecturas*, 31/05/2007, última consulta, 19/09/2011). Es una confrontación *clásica* ya entre los usuarios de PC y Mac, que viene motivada en muchos casos por la funcionalidad de los productos, pero sobre todo por el diseño de los mismos, que es el verdadero matiz de diferencia entre un mercado y otro para los usuarios no especializados de los mismos: como procesador de textos, por ejemplo, daría igual uno y otro, lo mismo para el tratamiento de imágenes por parte de aficionados, etc.

permiten recrear realizaciones *hand made*, pero bajo pretensiones intencionadas de acabados no profesionales, aunque éstos se realicen desde dispositivos de alta tecnología.

Entonces, lo interesante en estas prácticas no es ya la lectura esteticista –el acabado- de estas realizaciones. Hay que pensar que las aplicaciones de un iPhone permiten multitud de soluciones cuya funcionalidad garantiza un mínimo de calidad en los resultados. Algo similar a las prestaciones de una cámara fotográfica réflex digital. Sino la dimensión identitaria que se puede establecer entre las pretensiones estéticas –no sólo implementación estilística-, el uso selectivo de estos medios y la aceptación social de los productos Apple, cuyo mercado a este respecto es un factor a tener muy en cuenta²³⁸.

Se trata de una mutación ontológica de las obras, que dejan de estar sampleadas para ser, esencialmente, montaje discursivo. Al igual que puede hablarse de seres tecnológicos, de identidades tecnológicas, puede hablarse, si existe coherencia, de creaciones *de las nuevas*

²³⁸ Son sintomáticas las líneas publicitarias de Apple (distinción social, rendimiento, diseño y conciencia ambiental) en torno a la creación de una marca de identidad que hace inevitable la representación de la manzana –su logo- en las revistas de tendencias, los suplementos culturales, o cualquier relato visual en torno a la modernidad juvenil de estos momentos. Sin embargo, no deja de tratarse de un espejismo propiciado por el marketing, si se piensa en cómo su proclama ecológica, que era uno de los puntos fuertes de la compañía, se ha visto fuertemente cuestionada (e, incluso, refutada) por distintos estudios estadísticos que la colocan, paradójicamente, entre las peores posiciones. En el año 2007 Greenpeace publicaba el informe *Guide to greener electronics* en el que la labor ecológica de Apple quedaba en entredicho. Puede consultarse en el siguiente enlace:

<http://www.greenpeace.org/international/Global/international/planet-2/report/2007/4/guide-to-greener-electronics.pdf> (última consulta, 20/08/2011). Como también se puso de manifiesto en el documental *Comprar, tirar, comprar*, en torno a la idea de la obsolescencia programada, que se difundió a través de la página de RTVE. Ahí podía verse cómo Apple había creado dispositivos no para su rendimiento, sino para su obsolescencia, es decir, para la compra continuada de sus productos en tiempos de vida (operatividad) previamente establecidos. El documental puede revisarse en la siguiente página: <http://www.rtve.es/television/documentales/comprar-tirar-comprar/> (última consulta, 30/08/2011).

tecnologías (en este caso literarias, sean audiovisuales o no), porque la tecnología forma parte de este tipo de comportamientos, pero ahora desde patrones no idealistas de pensamiento; en absoluto discriminando entre una idea –creación- y otra –medio-, sino integralmente.

3.2. El homo sampler y la experiencia de los tiempos: Tiempo Real, *RealTime* y Tiempo™

Sin apartarse de estas ideas, cabe señalar ahora como Fernández Porta traslada el ideario *sampleado* que impone el propio uso del sampler (en cuanto lógica técnica), a las distintas formulaciones de las experiencias de temporalidad que pueden tener lugar en un contexto como el que se está revisando, pero bajo la idea de conciencia²³⁹. Se sabe que uno de los conceptos de mayor éxito en estos años ha sido el de tiempo real, que, podría decirse, actualmente se identifica con el tiempo de lo obsoleto.

Tanto es así, que uno de los puntos de atracción más importantes de Facebook es que no sólo permite la interacción entre los usuarios en tiempo real, es decir, de manera más o menos simultánea, sino ahora sin la necesidad de estar conectado; frente a, por ejemplo, los chats tradicionales de Yahoo, Messenger, Gmail o Skype. Puede decirse, entonces, que es a través de Facebook como se pone en funcionamiento una manifestación explícita de identidad digital, dado que sigue estando presente -es decir, en funcionamiento-, independientemente de que el usuario esté o no conectado a esa red. Podría pensarse que ésta es una de las razones por las que los debates en blogs se han trasladado a esta

²³⁹ Dice el autor que el homo sampler es aquel ser “anhelante de horas propias”, de los instantes que le han sido robados, dando lugar así a una forma distinta de percepción y de relación con el entorno (Fernández Porta, 2008: 160-161).

página, dado el tiempo que se pasa en ella y la cantidad de interacciones que permite, que ya no son gestionables como en un blog, pero que exigen una respuesta más inmediata, más urgente.

Frente a una postura como ésta, es significativo que durante buena parte de los años noventa los discursos en torno a lo tecnológico y lo digital pasaran por apreciaciones conservadoras y algo apocalípticas, regresivas; muy similares a las que Paul Virilio ha vertido en sus últimos trabajos en torno a ejes semánticos como *cronopolítica*, *dromología*, *infoguerra*, *globalización*... Una idea negativa de absolutización del tiempo real a través de la tecnología, que llevaba establecer una visión apocalíptica de las consecuencias de ese proceso; dando lugar, así, a un programa de pensamiento regresivo no minoritario, pues de algún modo era compartido por otros muchos autores aunque estos adoptaran perspectivas diferentes.

Lo llamativo, entonces, es que estos juicios partieran de concepciones de la tecnología casi mitológicas y apartadas²⁴⁰ de la realidad instaurada en torno a ellas; repitiendo juicios relativamente cercanos a los relatos cyberpunk en los que se revisaban los efectos nocivos de la tecnología sobre los entornos sociales, imprimiendo siempre una visión negativa de esas consecuencias. No obstante, en la actualidad sobran ejemplos para refutar este tipo de juicios, no por el hecho de caer en una tecnofilia exacerbada, sino porque las consecuencias de lo tecnológico han sido notables, eso sería innegable, pero no devastadoras. Antes al contrario, como cualquier medio técnico previo, las nuevas tecnologías han producido consecuencias favorables y

²⁴⁰ Así lo ponía de manifiesto en *El cibernundo, la política de lo peor* (Cátedra, 2005), aunque fuera de manera no intencionada: “lo digo porque soy hijo del siglo XX y no del XXI” (Virilio, 2005: 15). Lo que ya deja ver la dificultad de abordar un fenómeno de estas características de un modo ciertamente distanciado.

negativas en su desarrollo, pero no la concreción, al menos en términos generales, de ninguno de esos temores.

Hemos puesto en práctica los tres atributos de lo divino: la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez; la visión total y el poder total. Esto ya no tiene nada que ver con la democracia, es una tiranía. Los multimedia nos enfrentan a un problema: ¿podremos encontrar una democracia del tiempo real, del *live*, de la inmediatez y de la ubicuidad? No lo creo, y aquellos que se apresuran a afirmarlo no son muy serios (Virilio, 2005: 19-20).

Quizá por eso mismo, con el tiempo estas visiones apocalípticas de lo tecnológico han ido dejando paso a discursos más sensatos tanto en los argumentos generados como en las previsiones futuras de los mismos, aportando ya soluciones más moderadas y acogidas a las consecuencias reales de estos medios. En relación a esa absolutización del tiempo real, José Luis Molinuevo ha propuesto una alternativa mesurada, como es la de integrar los diferentes tiempos de la vida (aquí en una línea similar a la que después establece Fernández Porta), considerando la experiencia temporal que imprime esta época a través de los medios tecnológicos y digitales disponibles en este momento en concreto (Molinuevo, 2006: 33). Se trata, por tanto, de integración y no de exclusión de las diferentes experiencias de temporalidad a las que puede accederse actualmente, como se plantea en el siguiente bloque temático que aborda Eloy Fernández Porta en *Homo sampler*.

Tanto es así, que aunque el epígrafe se refiere a lo que él ha llamado “RealTime O EL TIEMPO™ SAMPLEADO”, lo que se propone es la revisión en extenso de tres tipos de temporalidad -Tiempo

Real, *RealTime* y TiempoTM-. Para ello, el autor introduce su discurso en un mapa de relaciones complejo en el que se concretan las diferencias entre estas tres categorías, en torno a las cuales se requieren aproximaciones abstractas y cierta distancia crítica. El Tiempo Real supeditado a la velocidad del suceso, del instante, del *tiempo-ahora*²⁴¹; el TiempoTM, como tiempo tecnológicamente producido y comercialmente difundido -una temporalidad artificial, construida, “cuyo curso industrial viene a solapar, sustituir o cancelar el curso de las estaciones y los ciclos biológicos” (Fernández Porta, 2008: 157)-. Y, por último, el *Real Time* o TiempoTM sampleado, como un tiempo íntimo e impar que resultaría de asumir el tiempo mercantilizado; pero interviniéndolo después hasta alcanzar ese tiempo *propio* que resultaría de la experiencia vital más el sampleado de los instantes tecnológicos. Serían las discontinuidades que el homo sampler ha de tomar a su favor, rechazando cualquier ingenuidad respecto a ello, esto es, asumiendo críticamente “los modos de temporalidad codificada que ofrece la tecnología” (Fernández Porta, 2008: 163) para responder a ellos mediante prácticas de contestación originadas por la incorporación de la propia vivencia de la temporalidad.

Según se apunta en el texto, el drama de esta época estaría justamente en el crédito del tiempo real frente a las temporalidades construidas bajo procesos de gestión de los instantes y la duración de los mismos. A este respecto, y siguiendo su programa, Porta menciona dos posibles posturas de las que se sustrae una solución propicia, siempre según sus juicios. En este sentido, por un lado se encontraría la huída de

²⁴¹ Así lo señalaba José Luis Brea: “en las *memorias de red* habla sobre todo el tiempo-ahora de la sincronía: el presente, la plena y efímera *actualidad*. Nos hablan los semejantes, los coetáneos, nuestros hermanos de siglo, de instante, de época: todo aquello que copertenece a un mismo tiempo-ahora y levanta como blasón orgulloso los signos de su tiempo, la lengua de su ahora, la afirmación satisfecha de habitar el filo inasible y siempre desplazado del presente, del glorioso y pasajero ahora. Ese *no-tiempo* móvil en que la humanidad tiene su única verdadera casa real, *actual*” (Brea, 2007: 19).

las construcciones temporales hacia una temporalidad pura, sin contaminación técnica, que es aquella que se sustrae de la cita de Handke²⁴² de *Poema a la duración*, la cual introduce un anhelo difícilmente resoluble: un tiempo verdadero, auténtico, pre-industrial, que pasaría por el rechazo de lo tecnológico y la pretensión de un improbable regreso a los orígenes (de la temporalidad).

Por otro lado, la otra solución radicaría en una manipulación de los medios de construcción de temporalidad (ahora bajo la cita de los versos de Ferlinghetti²⁴³), asumiendo la dificultad de experimentar el tiempo al margen de los medios preferentes de una época en concreto. Ésta sería la propuesta más cercana a la formulación de *homo sampler*, que se presenta como solución a esta tesitura, también bajo un sentimiento de nostalgia, pero sobre todo habiendo asumido, como parte de la conciencia del sujeto, esa dimensión tecnologizada de la temporalidad. La solución, podría decirse, sería la de operar bajo estas coordenadas, sin necesidad de apelar de forma ingenua a esa posibilidad de huída, que es por otro lado improbable, sino realizando construcciones, manipulaciones y contestaciones en torno a las distintas construcciones de temporalidad que ofrece la tecnología propia de un momento histórico concreto.

Así lo hace explícito el subtítulo de la obra, *tiempo y consumo*, en tanto dimensiones fundamentales para la apreciación de las identidades contemporáneas que incorporan integralmente la mediación de las nuevas

²⁴² Estos son los versos que se contemplan como vía de juicio: “La duración no desplaza,/ me coloca donde debo estar./ Saliendo de la luz de foco del diario acontecer, huyo decidido al incierto campo de la duración” (Fernández Porta, 2008: 156). o la manipulación del “sintetizador del Tiempo”, ahora en alusión a la otra cita, ésta de Ferlinghetti, que también inicia el apartado (Fernández Porta, 2008: 156).

²⁴³ “Y la cinta/ de algún modo corría hacia atrás/ a través del Sintetizador Moog del Tiempo” (Fernández Porta, 2008: 156). Versos tomados del poema “Una vasta confusión”.

tecnologías como signo inequívoco del siglo XXI. No obstante, y a pesar de este tipo de reflexiones, la actitud más generalizada en torno a ello viene caracterizada por cierta hipocresía y no poca ambigüedad en los términos en los que se han formulado los discursos más exitosos de la teoría humanista y sociocultural. Eloy Fernández Porta menciona la Escuela de Frankfurt, pero también las líneas teóricas de Bauman o Virilio, entre otros, bajo el epígrafe de *esencialismo blockbuster*²⁴⁴: manifestaciones teóricas que llevan a considerar planteamientos relativamente obsoletos en torno a lo tecnológico, imprimiendo premisas regresivas que se presentan como todo lo contrario o, cuanto menos, como reacción ambiental pseudo-progresista.

De entre los abundantes corolarios que tiene ese postulado nos interesa aquí una en particular: el retrato del presente como *lugar sin duración*, donde se nos niega el donde del tiempo (Derrida), se nos hurta el intervalo para meditar sobre la experiencia (Dorfles) o se nos arroja a una vida de usar y tirar (Bauman), todo ello causado por el estratégico de los medios, que diluyen la presencia humana en la *telegrafía* (Lyotard) (Fernández Porta, 2008: 159).

Ahora bien, aunque esto pueda parecer llamativo, se considere o no una actitud generalizada, lo interesante en este punto, pese a no ser la parte más desarrollada del libro, es la formulación de una alternativa a esa experiencia *blockbuster* que Fernández Porta divisa en una cita de Boccioni: “Público moderno en la vida, retrógrado en el arte”. Es decir, aquel que mantiene y expresa una actitud regresiva en torno a los

²⁴⁴ Según el autor, por *esencialismo blockbuster* habría que entender “el uso publicitario de criterios antimodernos en el contexto de una estrategia de venta de productos culturales” (Fernández Porta, 2008: 159).

productos culturales cuando todo a su alrededor resulta ser síntoma de todo lo contrario: desde la creación de dispositivos iPhone, iPads o GPS, al éxito de herramientas y espacios como Twitter, Facebook o Spotify.

Aquí radicaría una de las paradojas claves de esta argumentación, en tanto conforma un aspecto fundamental para entender por qué el *homo sampler* se establece como alternativa de contemporaneidad. Según los términos en los que se refiere la idea de *homo sampler*, habría que entender por aquél un sujeto que, aunque anhelante de sus propias horas, responde de manera activa y crítica al uso (y abuso) predominante del tiempo a través de reconstrucciones hechas “a su medida”. Sería la solución a un problema de coherencia vital, que por otro lado se resuelve a través de estrategias críticas como forma de contestación apropiada. Bajo ese punto de vista, la fórmula tradicional *Deus ex machina* dejaría de ser práctica en estos momentos, incorporando a los imaginarios otra clave, de dimensión tecnológica, que llevaría a este otro tipo de experiencia: *Deus ex Dj*²⁴⁵.

Por lo mismo, la mención del *sampler* en esta obra no es tanto temática como metodológica (acción tecnologizada de la apropiación) que lleva a la formulación de una mutación ontológica, como cualidad (temperamento) de las creaciones y, de ahí, a la mención del *homo sampler* como sujeto contemporáneo que se vuelve hacia estas nuevas circunstancias con absoluta naturalidad. El *homo sampler* es “sensible a las formas del paisaje mediático”, siendo entonces esa sensibilidad la que llevaría a una creación singular, y no al contrario. En este sentido, “lo que el *sampleador hace suyo* no es un fragmento ajeno, sino *un instante que le había sido robado*” (Fernández Porta, 2008: 161); de

²⁴⁵ Esta expresión aparece mencionada en la novela *Cut and Roll* (DVD, 2008), en la página 208.

manera que sea ese sentimiento de pertenencia el que establece la diferencia cualitativa entre la actitud y la estrategia (lo que aquí se ha mencionado como *postproducción*, pero que tiene muy estrecha relación con prácticas como el montaje, el apropiacionismo, el citacionismo o el pastiche) y que Fernández Porta revisa en términos de identidad.

Diedrich Diedrichsen apuntaba hacia esto mismo al reconocer que lo importante no es el origen de los materiales sampleados, sino la reconstrucción que se hace a través de los mismos²⁴⁶. Accediendo así a esa idea de traducción que se ha mencionado anteriormente, que sería la línea que Fernández Porta establece como punto de partida de su discurso: “La práctica y la ética relacionada con el sampler no tiene nada de «fragmentaria» ni es un «microrrelato», sino que racionaliza las partes para articularlas en una construcción completa” (Fernández Porta, 2008: 165). Bajo esta idea, los elementos sustraídos se desproveen de su lectura y apreciación habitual, pero sin ser considerados fragmentos, sino un todo construido.

²⁴⁶ “No es un trabajo de desmembramiento y montaje –o collage- sino un trabajo de reconstrucción. El dj no era, como opinan muchos intérpretes posmodernos, un artista del pastiche, la cita o el enfrentamiento, sino un artista de la reconstrucción, que operaba en contra de la forma «canción» es decir, en contra de la reconciliación entre historia y repetición, ritmo y épica, que aquella forma ofrecía” (Fernández Porta, 2008: 161).

CAPÍTULO 4

El ejemplo *Godard*

En clara sintonía con lo visto hasta ahora, porque de algún modo se concretan todos estos aspectos bajo la idea de actitud (como creador) del cineasta, cabría detenerse en las declaraciones que Jean-Luc Godard hizo a propósito del estreno de *Film Socialisme* (2010), recogidas por *El Cultural* en el diario *El Mundo*. Una asociación de planteamientos y perspectivas que llegó a hacerse evidente, aunque de manera parcial, cuando el autor Agustín Fernández Mallo reprodujo en su blog este mismo artículo bajo el epígrafe “Mi entrevista del año: Jean-Luc Godard”²⁴⁷. Respecto a esto, lo que se propone ahora es revisar los términos de la siguiente entrevista para así tomar conciencia (estableciendo paralelismos estéticos) de la situación actual de una parte de la literatura española, que durante la primera década de este siglo habría participado de una mutación significativa en la configuración de la misma.

Así, y según se aprecia en el artículo, Godard pone de manifiesto una conciencia en términos positivos de los modos de operación contemporáneos en su aplicación al territorio de la creación. Y cabría decir, entonces, que estableciendo unos parámetros muy similares a los que ponen en funcionamiento estos autores, que aquí se están revisando bajo la idea de una literatura de las nuevas tecnologías. Tanto es así, que incluso podría decirse que el título de la película, *Film Socialisme*, lleva a una conclusión similar a lo que aquí se propone, y que otros autores ya han expuesto o llevado a cabo (Raúl Quirós Molina, Mercedes Díaz

²⁴⁷ Para su consulta: Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta*, 24/12/2010 (última consulta, 01/02/2011).

Villarías, José Luis Molinuevo), como es la acción independiente y la propia gestión de la obra creativa²⁴⁸.

Estos serían los puntos que cabría destacar:

1. Un azar que no es azar, sino error positivo

-¿Por qué puso ese título, *Film Socialisme*?

[...] La película se podría haber llamado perfectamente “Comunismo” o “Capitalismo”. Pero se produjo un azar muy divertido: al leer un pequeño documento de presentación que le había hecho llegar, donde el nombre de mi productora Vega Film precedía a “Socialismo”, el filósofo Jean- Paul Curnier leyó “Film Socialismo” y pensó que ése era el título. Me escribió una carta de doce páginas explicándome cuánto le había gustado. Me dije que debía de tener razón y decidí llamarlo *Film Socialisme*.

Esta respuesta podría ponerse en relación con una vertiente generalizada en torno a las prácticas de estos autores en relación a la idea de error, no ya como resultado errado de un propósito, sino bajo la consideración positiva del mismo. Un azar que no es azar propiamente dicho, sino un desajuste de apreciación que se resuelve felizmente. Dicho de otro modo, se estaría planteando la explotación del error para el beneficio estético de la creación artística. En el año 2008 Agustín

²⁴⁸ Dice Godard que le hubiera gustado otra forma de distribución de la obra: “me hubiera gustado que encontráramos a una pareja, a un chico y a una chica que estuvieran vinculados al cine, con ganas de mostrar cosas, el tipo de jóvenes que te encuentras en pequeños festivales. Se las da un [sic] copia en DVD de la película y, luego, se les pide que asistan a un curso de paracaidismo. Entonces, señalamos al azar algunos puntos en el mapa de Francia y ellos se tiran en paracaídas a esos lugares. Su misión consistiría en proyectar la película en el lugar donde aterricen. En un café, en un hotel... tendrían que apañárselas como pudieran. El precio de la sesión podría ser 3 ó 4 euros, no más. Además, hubieran podido filmar su aventura y venderla después. Gracias a ellos, hubiéramos podido calibrar la reacción de la gente. Sólo después podríamos haber tomado la decisión de si valía la pena proyectar la película en salas normales. Pero no antes de haber llevado a cabo un estudio sobre la cuestión durante uno o dos años. Porque antes, el distribuidor no sabe qué es esta película ni a quién puede interesar” (Lalanne, 2010).

Fernández Mallo publicaba un artículo en *El País* bajo el título “Apología del error”²⁴⁹, en el que afirmaba lo siguiente, quizá como trasunto y fundamento de su poética:

Supongo que la creatividad consiste en aprovechar intuitivamente los errores en tu beneficio, utilizar lo que está en los márgenes, el ruido, el residuo, como quien afirmase que ha aprendido a leer valiéndose de la mayor biblioteca del mundo: los contenedores de basura, que albergan millones de textos en los envases vacíos. Las obras importantes se han hecho a través de las anomalías, si entendemos por ello las mutaciones aberrantes producidas en una disciplina. Esa anomalía es el error que solemos desechar, la tara, el resto; un extrarradio. Es ahí donde suele hallarse el ADN de lo que damos en llamar *artes*. Obras maestras derivadas de errores hay muchas, Las Vegas, Nicanor Parra, Sex Pistols, Georges Perec, etcétera (Fernández Mallo, 2008).

La materialización de esta actitud puede verse no sólo en las publicaciones de su blog, lugar habitual para la exploración de estas cuestiones, sino también y, quizá sobre todo, en el tándem *Fernández & Fernández* que mantiene junto a Eloy Fernández Porta. Como es habitual en las sesiones de *spoken words* de estos autores, la puesta en escena demuestra un aprecio positivo por la falta de *acabado* que, sin embargo, no se aprecia en las sesiones de *spoken words* que presenta Eloy

²⁴⁹ Puede leerse a través de este enlace: http://www.elpais.com/articulo/semana/Apologia/error/elpepuculbab/20080202elpbabes_e_1/Tes (última consulta, 01/02/2011).

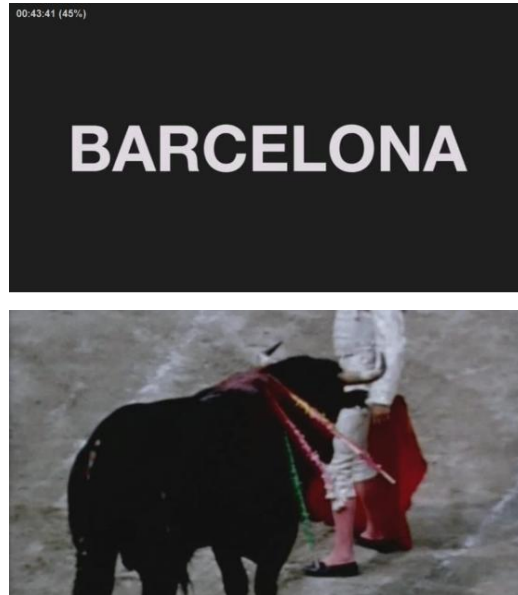
Fernández Porta en solitario²⁵⁰. Quizá es ahí donde puede apreciarse la distinta solución que cada autor realiza a la luz de este matiz en concreto, dado que a lo largo de la trayectoria de *Fernández & Fernández* no ha dejado de primar el pulso estético de lo inacabado y lo acoplado sin agilidad, aunque en algunas sesiones este aspecto apareciera más rebajado. Por ejemplo, podría pensarse en la entonación “poco profesional” de las intervenciones cantadas e interpretadas (desde fragmentos teóricos de sus obras, a extractos textuales, canciones de *The Smiths*), la calidad de las imágenes, el ajuste del audio de las mismas, e incluso el propio montaje de los videos, donde muestran –y cabe pensar que con esa intención- el artificio, es decir, la construcción a partir de procesos de pre-producción²⁵¹.

Por otro lado, un ejemplo más de error positivo, que en *Film Socialisme* se encontraría reflejado en la siguiente secuencia puesta en relación con la aprobación de una ley antitaurina en Cataluña. Un “error” que se materializaría durante el intervalo de montaje de la película en relación a la aprobación de la ley en Junio de 2010²⁵², que sin embargo muestra el lado positivo del mismo, al documentarlo.

²⁵⁰ Puede verse en este enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=J2BeKoyk4Jo> (última consulta, 01/02/2011).

²⁵¹ Una de estas representaciones podría verse a través de este enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=j6ocNPV-ibk> (última consulta, 01/02/2011). Que no tendría nada que ver, por ejemplo, con el formato –similar a éste- que utiliza Javier Calvo en sus sesiones de presentación, donde aparece junto a una serie de músicos contratados y se percibe un cierto intento perfeccionista en la realización del evento. Esto, por supuesto, no quiere decir que la propuesta de Fernández & Fernández sea menos perfecta (por un lado no se pretendería), sino que la relación con ese término es peculiar en ese punto.

²⁵² La noticia, en El País: http://www.elpais.com/articulo/espana/Cataluna/prohibe/toros/elpepucul/20100728elpepunac_1/Tes (última consulta, 01/02/2011).



2. Personajes-Sujeto vs. Personajes

-¿El crucero en el Mediterráneo viene de Homero?

Al principio pensé en otra historia que sucedía en Serbia, pero no acababa de funcionar. Entonces se me ocurrió la idea de una familia en un garaje, la familia Martin. Pero eso no era suficiente para sostener un largometraje, porque la gente se hubiera convertido en personajes y habría sido una película como cualquier otra que se hace en Francia: una madre con sus hijos, con sus diálogos y sus estados de ánimo.

[...] **-Precisamente, los miembros de esa familia se parecen a los personajes de una película de ficción ordinaria.**

Sí, quizá... Pero no del todo. Las escenas se interrumpen antes de que se conviertan en personajes. Son más bien estatuas. Estatuas que hablan. Si hablamos de estatuas, pensamos: "Esto viene de otros tiempos". Y si decimos, "otros tiempos", entonces se empieza un viaje, te embarcas en el Mediterráneo. Así surge el crucero.

Como en la mayor parte de la producción de estos autores, puede decirse que Godard plantea en su película no ya el desarrollo de las escenas, sino lo singular de los momentos, es decir, la limpieza de los

acontecimientos. Teniendo en cuenta este aspecto, cabría establecer una equiparación entre la composición de la película y las formas estructurales que presenta buena parte de la escritura contemporánea española, que absorbe las técnicas del montaje audiovisual como uno de los medios para alcanzar el descentramiento de la narración, las coordenadas espacio-temporales y la dinamización del discurso. Este impulso, asociado a la idea de disolución (pero disolución entendida como forma de representación visual), resulta igualmente operativo si se trasladada al tratamiento de los personajes, que de manera generalizada aparecen en estas obras desprovistos de la categoría de sujeto.

En este sentido, son personajes que se muestran abiertos a la disolución contextual en el sentido más extenso del término, esto es, como renuncia, vaciados de subjetividad y ajenos a una identidad definida que, por lo mismo, resulta circunstancial. Hacia ese punto se dirigirían las declaraciones de Godard, quien a través de los tiempos fílmicos evita justamente la conversión de sus personajes en caracteres o sujetos. Sin embargo, cabría mencionar cómo en esta entrevista el término “personaje” aparece utilizado de manera ambigua, aunque el sentido que finalmente se percibe sea el resultado de un interés explícito por mostrar gente y no por construir identidades²⁵³.

²⁵³ Vicente Luis Mora ha recurrido a la idea de “máscara” al referirse a este tratamiento concreto de los personajes. En la película del *Proyecto Nocilla* (del minuto 00:13:16 en adelante) explica esta idea a través de dos alusiones concretas: por un lado un verso de *Joan Fontaine Odisea* (2005) [“ese centro es la máscara”] de Agustín Fernández Mallo. Y por otro parafraseando a Zizek, al determinar de este modo el tratamiento de los personajes que aparecen en las entregas I y II del Proyecto Nocilla. Según lo considera, estos personajes llevarían a cabo lo que Zizek ha llamado una “proyección fantasmática” de ellos mismos (desde sus centros) que “proyectarían al mundo”, que serían los instantes que se recogen en estas obras. Si bien no parece que esa idea de máscara sea la más acertada a este respecto, ya que además habría sido puesta en cuestión en otras ocasiones, y por otros autores, como podía apreciarse en *B* (El Desvelo, 2009): “He adquirido el don terrible del camuflaje. No me refiero a esa idiotéz de las máscaras (que yo tanto he explotado incluso en mis libros), eso de que

3. Método + Coherencia

-¿De qué manera trabaja para que todo encaje?

No hay reglas. Tiene que ver con la poesía y la pintura, y con las matemáticas. Con la geometría antigua, sobre todo. La necesidad de componer figuras, de dibujar un círculo alrededor de un cuadrado, de trazar una tangente. Es geometría elemental. Y si es elemental, hay elementos.

Ya se ha comentado que buena parte de la nómina de autores que aquí se revisa comparte el hecho de haber recibido una formación académica y profesional científica, lo que por un lado permite la coherencia de los tratamientos de este lenguaje, pero también una percepción concreta de la realidad, en ocasiones como traducción de procesos que parten de las matemáticas (Javier Moreno), la informática (Óscar Gual) o la física (Agustín Fernández Mallo). Un caso paradigmático de esta disposición, como es la exploración de la dimensión metafórica del lenguaje científico, aparece resuelto en la obra *Cut and Roll* de Óscar Gual, donde el autor lleva a cabo una aplicación concreta del *hacking* en tanto recurso discursivo. Mediante la traducción de estos procesos, el autor accede a formas inéditas de escritura, según una ecuación que equipara la escritura y la programación a partir de cuatro puntos clave: “diseñar, programar, trazar y depurar” (Gual, 2008: 49).

Se trata de trasladar a la creación literaria el funcionamiento externo a la ficción de un lenguaje asociado a las prácticas *hackers*; o, dicho de otra forma, el desarrollo de “un método sin método”, en palabras de Agustín Fernández Mallo, de “ideas conectadas por procesos

etimológicamente persona viene de *personare* que significa máscara, esos chapuceros tópicos tan clásicos de nuestros peores filósofos, psicólogos y poetas que hubieran ruborizado al mismísimo Flaubert mientras escribía su *Diccionario de tópicos*, sino que me metamorfoseado tantas veces que me he convertido en un laberinto y a la vez en el observador de ese laberinto” (Santamaría, 2009: 22).

analógicos, metafóricos” (Fernández Mallo, 2009: 37 y 14), como realización pragmática.

4. Apropiación / Derechos de autor / Horizontalidad

-[...] la ley Hadopi, la cuestión de las descargas ahora penalizadas, de la propiedad de las imágenes

Estoy en contra de la ley Hadopi, por supuesto. No hay propiedad intelectual. Estoy en contra de la herencia, por ejemplo. [...]

Derechos de autor. ¿Para usted no hay diferencia de status entre esas imágenes anónimas de los gatos que circulan por Internet y los planos de *El gran combate* de John Ford que usted también utiliza en *Film Socialisme*?

No veo por qué hay que hacer una diferencia. Si tuviera que responder legalmente por la apropiación de esas imágenes, contrataría a dos abogados para que actuaran de formas distintas. Uno defendería el derecho de cita, que apenas existe en el cine. En literatura se puede citar extensamente. [...] En la ciencia, ningún científico paga derechos por utilizar la fórmula elaborada por un colega. Esto es un derecho asumido que en el cine, sin embargo, no existe. El derecho de autor realmente no tiene razón de ser. Yo no tengo derechos. Al contrario, tengo deberes. Por tanto, en mi película hay otro tipo de préstamos, no citas, simplemente extractos.

Estos serían tres de los puntos que se han venido revisando, aunque en diferentes momentos, a lo largo de este discurso. La legitimidad de la apropiación –no del plagio- a través de vaciados de los objetos estéticos (una traducción de los mismos desde una genealogía estética propia, personal y singular, alejada de la heredada e impuesta por otro tipo de criterios externos e historiográficos). La idea de compromiso estético y ético con el acto de creación (pues es una cuestión de actitud y no de simple oficio de escritura, que sería el problema que se ha planteado al establecer una división entre una serie de autores –los aquí llamados “de las nuevas tecnologías”- y aquellos cuyos patrones de

escritura resultan ya harto extenuados, por repetidos). Más la neutralidad y horizontalidad del tratamiento de los objetos estéticos incorporados al espacio de la creación fílmica²⁵⁴ o literaria.

Se trata, como se pone de manifiesto en la cita de Godard, de los derechos y deberes de los autores, es decir, de una forma de investigación que encierra un compromiso particular con la realidad. Una sensibilidad en concreto, que lleva a establecer nuevas coordenadas estéticas según las posibilidades que ofrece una época determinada a través de sus medios. Dicho en otras palabras, creación e investigación ontológica de las obras en tanto proyecciones que se unifican bajo procesos similares a los que Fernández Mallo expuso en *Postpoesía* (2009) en el apartado dedicado al pragmatismo:

El tipo de *casa pragmática* [...] puede tomar elementos de otros estilos, sí, pero nunca como «ejercicio de estilo», sino como soluciones a problemas determinados y concretos. Esta casa responde a un único talante: *lo que funciona es bueno. Y no cabe preguntarse (es retórico) por la dimensión, la magnitud o el lugar donde se ubica esa bondad*. Algo similar le ocurre a la poesía postpoética, [...] es la yuxtaposición y sinergia de 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, 2009: 34)

²⁵⁴ Más adelante, en la entrevista, a Godard le preguntan por qué Patti Smith y Alain Badiou son invitados a la película para el tiempo tan breve en que aparecen. La respuesta del director es la siguiente: “Patti Smith estaba allí y la filmé. No veo por qué tendrían que salir más planos de ella que de, por ejemplo, una sirvienta”.

5. Vaciado + Disponibilidad

Les Plages d'Agnès. Ese plano no es una cita. Yo no cito el filme de Agnès Varda: me beneficio de su trabajo. Es un extracto que yo cojo, que incorporo en un momento muy concreto como ocurrencia que simboliza la paz entre Israel y Palestina. Este plano, yo no lo he pagado. [...]

-¿Por qué prefiere utilizar imágenes de Varda para expresar la paz en Oriente Medio a rodar usted sus propias imágenes?

Me pareció que la metáfora en la película de Agnès estaba muy bien.

-Pero ella no le dio ese significado...

No, por supuesto. Soy yo quien lo construye recontextualizando esas imágenes. En ningún momento pensé en ser fiel a ese sentido original. Simplemente, esas imágenes me parecieron perfectas para lo que yo quería decir.[...] Estas imágenes muestran para mí un acuerdo perfecto, exactamente lo que yo quería expresar. Por tanto, cojo la imagen, ya que existe.

6. Metáforas, no símbolos

-¿Por qué lo filma [a Alain Badiou] en una sala vacía?

Porque su conferencia no interesaba a los turistas del crucero. [...] no apareció nadie. Cuando Badiou vio la sala vacía le gustó mucho. Dijo: “Finalmente voy a hablar ante Nadie”. Habría podido rodarlo de más de cerca y ocultar que la sala estaba vacía, pero era necesario mostrar que era una metáfora del desierto, que estamos en el desierto. Me hace pensar en la frase de Jean Genet: “Hay que ir a buscar las imágenes porque están en el desierto”. En mi cine no hay intenciones. No soy yo quien ha inventado esa sala vacía. Yo no quiero decir nada. Intento mostrar, o hacer sentir, o permitir que después se diga otra cosa.

Esta idea de desierto-mar como espacios que se parecen recuerda en gran medida a una reflexión de Paul Virilio que aparecía recogida en *Cibermundo. La política de lo peor* (Cátedra, 2005), en los términos siguientes:

Proporciona el sentimiento de nuestra presencia sobre el planeta. Amo el paisaje en el que se siente el planeta, en el que el cuerpo territorial del planeta Tierra es perceptible a una escala reducida. Me gusta mucho lo local cuando permite ver lo global y también lo global cuando permite ser percibido a través de lo local (Virilio, 2005: 110).

Cabe pensar, regresando a las ideas de Godard, que en su obra se hace referencia a la preeminencia de los espacios (y no del tiempo), a través de la corporalidad (“hacer sentir”); del mismo modo que esta idea se pone de manifiesto en parte de las creaciones literarias de estos autores –desde *Subterráneos* (DVD, 2006) de Vicente Luis Mora, algunas secuencias de la película del Proyecto Nocilla, e incluso en buena parte de la trilogía de Fernández Mallo, donde el desierto (y en menor medida el mar) protagoniza algunas de sus localizaciones. Una recreación que podría ponerse en relación con la siguiente premisa aportada por Vicente Luis Mora en un estudio dedicado a la narrativa española actual, en la que afirmaba lo siguiente: “el yo se convierte en un lugar, y el texto en el yo” (Mora, 2008: 55).

Pero también en *Tiempo* (Pre-Textos, 2009), del mismo autor, ahora bajo discurso literario y no teórico:

Tengo un puñado
de arena.

Si agrego saliva,
Obtengo una piedra.

Mora, 2009: 22

El sujeto es arena:
visto desde fuera,
compacto;
disgregado,
desde dentro.

Mora, 2009: 18

Así, puede entenderse que el estudio de estos factores, que son puntos de encuentro interdisciplinarios, llevaría a diagnosticar buena

parte de las fisuras (teóricas y estéticas) del discurso oficial, dado que permitía cuestionar espacios como el de la “respetabilidad cultural”; pero también el lugar que se le otorga a estas obras en el mercado literario español, que es un aspecto a tener muy en cuenta a la hora de realizar estos análisis. Por lo mismo, otro punto a considerar podría ser el de la propia distancia que se percibe –en términos de diferencia- entre las intervenciones del entrevistador y las respuestas de Godard, de manera muy similar a lo que ocurría en Quimera en la entrevista a José Luis Pardo y Eloy Fernández Porta.

Una distancia que de algún modo mantiene las ideas de centralidad y de periferia intelectual –no en términos minoritarios, ni selectivos, sino como realidad, es decir, como discursos intelectuales no tan generalizados o consensuados por una mayoría-. Lo que vendría a demostrar, al mismo tiempo, que en ese punto no habría márgenes de mercado, dado que el hecho de dinamitar ciertos prejuicios o expectativas estéticas –incluso esteticistas- no obligaría a los autores a gestionar la visibilidad de sus obras de espaldas al mercado. Al menos no a lo largo de toda su trayectoria, porque no habría que olvidar que en casi todos los casos, estos autores comenzaron publicando en editoriales cuya labor parece ser la de establecer subterfugios en torno al monopolio de los grandes grupos editoriales.

Sin embargo, esto parece estar cambiando (lo probarían la recepción masiva de las obras de Fernández Mallo, así como el premio Anagrama de Ensayo a Eloy Fernández Porta en 2010), gracias principalmente a la tarea realizada por las redes sociales y los blogs, el correo electrónico (un “boca a boca” contemporáneo), como agentes fundamentales para la movilidad (alternativa a la publicidad mediática generalista) y el acceso de estas obras a los discursos y reseñas oficiales,

centralizados en voces muy concretas. Puede decirse, entonces, que con el cambio de siglo, y en concreto con la visualización de las prácticas de estos autores, se ha mantenido una apertura del mercado (que lo incluiría todo) así como una saludable regeneración de los presupuestos teóricos y estéticos instaurados en el imaginario cultural de esta época (dicho de otra forma, más diversidad, mayor oferta, pero sin descuidar la exigencia estética de las obras).

CAPÍTULO 5

El diseño. La construcción

Según ha podido verse, parece que son estos factores (también sus soluciones creativas) los que en estos momentos invitan a considerar los efectos de las nuevas tecnologías atendiendo a las incorporaciones que superarían la exploración mediática de estos dispositivos –como soporte o como tema de escritura-, ahora como valor expresivo y sustrato estructural. Se trata de una serie de coordenadas creativas no siempre fáciles de discernir, por perspicaces, pero que cada vez resultan más evidentes en determinados textos; incluso en la propia trayectoria de un mismo autor (por la interiorización de lo tecnológico como dimensión natural en la percepción de la realidad). Dos ejemplos serían *Subterráneos* y *Circular 07* de Vicente Luis Mora, donde se percibe un giro relevante a este respecto. Se sabe que las nuevas tecnologías se han convertido en un *must have* literario, y que esto vendría impuesto tanto por la demanda de mercado (donde se encuentran soluciones desiguales, pero también verdaderas aproximaciones a estos paradigmas, aunque desde diferentes perspectivas), como por una necesidad inherente a estos autores, que son al mismo tiempo lectores de una forma concreta de escritura.

Por tanto, si puede hablarse de una literatura de las nuevas tecnologías es porque este carácter no viene solamente dado por el tratamiento textual, temático y estructural de las obras, sino también porque éstas asumen algunos de los factores externos asociados a esa dimensión. Se ha dicho que la coherencia es un elemento clave a la hora de considerar estas prácticas, la cual se debe no sólo a un conocimiento notable de estos otros lenguajes e implicaciones de lo tecnológico en lo

social; sino también a la suspensión de las lecturas heredadas en torno a determinados objetos estéticos (aproximaciones más o menos neutras en torno a ellos), tal y como ocurriría en la red con la disposición de los contenidos. Por ejemplo, podría pensarse en la página principal dedicada a noticias de actualidad de las plataformas de correo electrónico (Yahoo o Hotmail), la portada de Youtube, o los *trending topics* de Twitter. Se ha hablado de vaciado, pero lo importante aquí es un trabajo más a allá de estos aspectos, dado que las restricciones en torno a estas cuestiones tendrían más que ver con la actitud concreta de los autores que con la falta de objetos, lenguajes y referentes disponibles y susceptibles de ser reformulados.

Parece tratarse, a este respecto, de la consecuencia derivada de una coyuntura social en la que todo parece responder a una condición de accidente, a formas eventuales, tal y como pondrían de manifiesto algunas ocurrencias literarias surgidas en los últimos años, que serían buena parte de las que aquí se revisan. En este punto, cabría mencionar dos obras emblemáticas: por un lado la trilogía de Alfredo Sanzol²⁵⁵ *Risas y destrucción / Sí, pero no lo soy / Días estupendos* (2006-2008-2010) y, por otro, la obra, bajo edición de autor, de Jorge Carrión, *GR-83* (Ed. de autor, 2007). En el caso concreto de Sanzol, lo pertinente de su obra, al menos desde esta perspectiva, sería el hecho de haber sido generada a partir de una serie de búsquedas en Google introduciendo los términos de los títulos de las obras. Como ha comentado en diversas ocasiones, los resultados que obtuvo en esas búsquedas le ofrecieron

²⁵⁵ Alfredo Sanzol (Madrid, 1972) es autor y director de teatro. En esta trilogía explora el concepto de identidad “de la personalidad, sobre el conflicto que se plantea entre lo fragmentario y la tendencia a la unidad. Entre la inevitable fuerza del “yo” y la inevitable realidad de los muchos “yos””. Información tomada del dossier de prensa de la obra *Sí, pero no lo soy* (2008). Para su consulta: http://www.claraperezdistribucion.com/en_gira/siperono/dossier_siperono.pdf (última consulta, 08/02/2011).

materiales e ideas suficientes no sólo para construir *Risas y destrucción*, sino también para desarrollar los espacios discursivos de las otras dos piezas que completarían la trilogía.

Así lo explicaba en una entrevista para *El Cultural*:

Sí. Internet me sirve para viajar a lugares de mi memoria, de mis fantasías, de mis miedos, de los que yo no soy consciente. Me sirve como trampolín para comentar. Es una manera de saltar la página en blanco. Google es un juguete, me divierte mucho (Sanzol a través de Esteban, 2010).

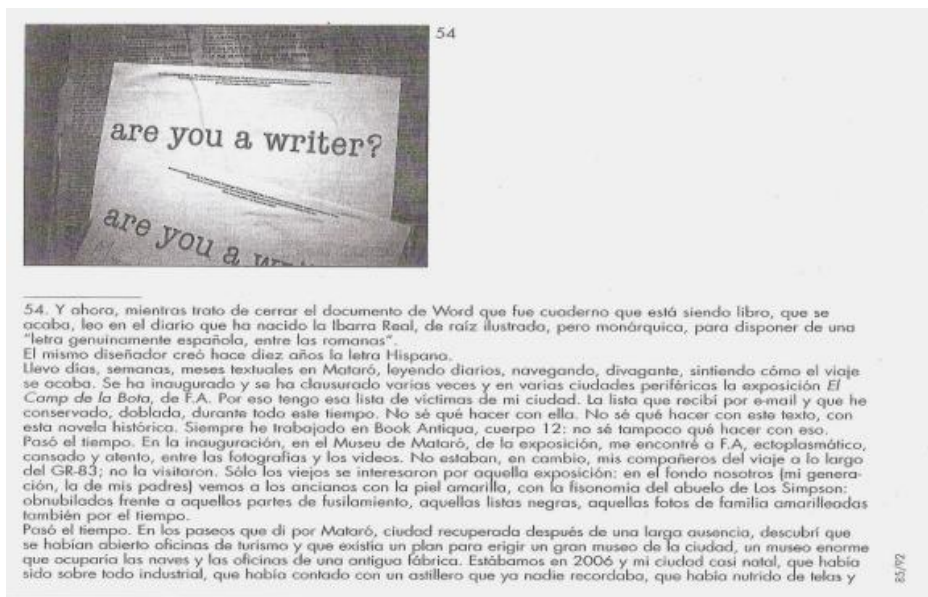
Este caso, como puede verse, sería un buen ejemplo de cómo los nuevos dispositivos permiten elaborar una ascendencia cultural “personal” a través de procedimientos estéticos sustraídos de los modos actuales de gestión de la información, los datos y contenidos de la red. Sin embargo, también habría otras direcciones que podrían ser consideradas a este respecto, como sería la posibilidad de crear no sólo a partir de los materiales encontrados en la red, sino incorporando la lógica operativa de estos medios. Es decir, asumiendo el modo en que la información es presentada en ellos, pero también considerando los cambios de percepción derivados de esa incidencia.

Así ocurriría con *GR-83* (Autoedición, 2007) de Jorge Carrión, donde parte de su discurso se articula en torno a la red, pero también en torno a la herramienta Google Earth como metáfora perceptiva:

1. La mirada de dios no existe, pero si existiera sería ésa, siguiéndonos. 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, 2007: 11).

2. Termina de hablar y nos quedamos en silencio. Después, en casa, meses o años más tarde, buscaré en el Google Earth indicios de ese silencio. Pero el presente no perdona: ya no habrá nada, aunque cliquee y cliquee en busca de un rastro, cada golpe de zoom me irá llevando a una mayor abstracción (Carrión, 2007: 13).



Carrión, 2007: 85

Un aspecto que constituye una constante en buena parte de las publicaciones del autor; lo que puede entenderse como un ejemplo

diáfano de cómo un ejercicio literario puede ir definiéndose a través de su propio movimiento, un proceso.

Así, frente al discurso mayoritario de la crítica generalista (que se mantiene bajo unas mismas coordenadas incluso al cierre de la primera década de este siglo), habría que desterrar, quizá de manera definitiva, la apelación a la originalidad creativa por parte de estos autores, para empezar a revisar las características de su escritura en tanto ocurrencias singulares. Hay que pensar que son textos en los que se plantean traducciones y reescrituras de una serie de objetos, referencias y materiales, en un espacio “otro” que por lo mismo requiere una recepción que asuma esa distinta codificación. En la medida de lo posible, además, sin prejuicios incorporados. Como ejemplo podría citarse la obra *Joan Fontaine Odisea* de Agustín Fernández Mallo, donde se encuentran los casos de Karina y Valente (quizá la primera mención –o utilización– desafectada del poeta en la literatura contemporánea escrita en español); o, siguiendo con el mismo autor, *El hacedor (de Borges). Remake*, como texto en el que convergen Borges y Peret en un mismo nivel de recepción. Es decir, dos ejemplos prototípicos de un tipo de tratamiento desprejuiciado en relación a la historia y su legado cultural.

En este sentido, lo interesante de este tipo de asociaciones no sería la distancia “respetable” (e histórica) que se ha interpuesto entre cada uno de estos referentes, sino la anulación de la misma en esos otros contextos específicos. Tanto es así, que incluso se podría invertir el acceso de un artista a otro, dado que ambos términos se verían modificados de igual modo en una lectura cuyo sentido comprende una ida, pero también su regreso. Por ejemplo, acceder a *El hacedor* de Borges a través de *El hacedor (de Borges). Remake*, y no al contrario.

Podría decirse, entonces, que esto se debe a un hecho clave, como es el de haber prescindido (aunque el término se considere de forma relativa, porque la asepsia no puede ser absoluta) de los discursos contruidos en torno a estos referentes, ahora sin necesidad de atender a debates obsoletos, fuera de tiempo, como los relacionados con la polaridad *alta* o *baja* cultura. Pero no por pretensiones novedosas de pensamiento “alternativo”, sino porque finalmente se han logrado desbancar las connotaciones impuestas, las restricciones literarias. Es así como pueden garantizarse las relaciones horizontales entre distintos espacios, más allá de pérdidas de criterio, juicio estético, etc., dado que, como se ha dicho, las interferencias actúan en ambas direcciones y no en los discursos intermedios generados sobre y no *desde* los referentes.

Un ejemplo quizá bizarro de esto mismo quedaría planteado en las siguientes imágenes que, aportadas sin sus respectivas fichas técnicas, podrían incorporar, facilitándolo, ese tratamiento horizontal de un mismo motivo.



Referencias²⁵⁶

²⁵⁶ *Dialogues III* (2000) Naia del Castillo / *LOOKmagazine* (Noviembre de 1969) / *Strict joy* (2009) *The Swell Season* / *Abberkerk-tweeling* (2005) Ellen Kooi.

Como se verá en adelante, es a través de la noción de actitud como puede pergeñarse el espacio y la atención que requieren actualmente estas prácticas, así como el alcance de su intervención en el imaginario social a través de la investigación literaria que asume la creación como lugar para la reflexión. Son direcciones estéticas –en tanto opciones, o dicho de otra forma, en tanto decisiones- que por un lado diferencian a estos autores y sus obras de las coordenadas generales, habituales en el sistema literario español, pero que a su vez permiten ir definiendo una serie de diferencias internas entre ellos.

A este respecto, la evolución de sus respectivas poéticas ha llevado no sólo a la generación de proyectos creativos singulares, sino también a la consecución de experiencias próximas a la mostración poliestética, como serían *El hacedor (de Borges). Remake* de Agustín Fernández Mallo, *Poética para cosmonautas* de Henry Pierrot, *Un hombre cae de un edificio* de Raúl Quirós Molina o *Alicia volátil* de Sofía Rhei. Obras que plantean distintos niveles de evolución de estas prácticas, pero bajo una misma pretensión estética, como es la de liberar al espacio literario de la exclusividad de la palabra.

Grosso modo, podría decirse que las coordenadas estéticas que se establecerán a continuación son en su mayor parte compartidas de manera general (aunque a partir de derivaciones irregulares) por el corpus literario que se recoge bajo esta idea de literatura de las nuevas tecnologías. Así, si se considera un intervalo temporal de diez años, de 2001 a 2011 de manera aproximada, esta categoría de una literatura de las nuevas tecnologías podría definirse a través de los siguientes aspectos:

1. Integración de la lógica visual de los nuevos dispositivos y los códigos de programación. La traducción del lenguaje técnico como mecanismo de escritura.

Se incluirían, como paradigmas de este punto en concreto, las obras *Gr-83* (Edición de autor, 2007), *Crónica de viaje* (Edición de autor, 2009), *Los muertos* (Mondadori, 2010), *Cut and Roll* (DVD, 2008), o *El hacedor (de Borges)*, *Remake* (Alfaguara, 2011), entre otras.

2. Incorporación al proceso de creación el trabajo desde la información, la gestión de datos. La idea de “pensamiento de segunda mano” apuntada por Luis Macías en la película del *Proyecto Nocilla*.

Aquí se podrían mencionar títulos como *Construcción* (Pre-Textos, 2005), *Nocilla Dream* (Candaya, 2006), *Nocilla Experience* (Alfaguara, 2008), *Nocilla Lab* (Alfaguara, 2009).

3. Dispersión formal y discursiva como forma de distribución de los contenidos; en otras palabras, la disolución o el descentramiento de los discursos.

Las obras que responderían a estos rasgos serían *Fabulosos monos marinos* (DVD, 2010), *Circular 07* (Berenice, 2007), *Tiempo* (Pre-Textos, 2009), *La grieta* (Berenice, 2007).

4. La creación como forma de compromiso con la actualidad, como forma de investigación social, cultural, estética.

Ahí estarían títulos como *Homo sampler* (Anagrama, 2008), *España* (DVD, 2008), *Calor* (Visor, 2008), *Aire nuestro* (Alfaguara, 2009), etc.

5. Estrategias autoficcionales, puestas en práctica a diario, que derivan del uso cotidiano de plataformas 2.0.

Unos efectos de las nuevas tecnologías que se exploran en los textos *Mester de cibervía* (Pre-Textos, 2000), *Alba Cromm* (Seix Barral, 2010), *€®O\$* (Anagrama, 2010).

6. Interés por generar experiencias poliestéticas.

Serían los casos de *Poética para cosmonautas* (Ediciones Leteo, 2005), *Cero absoluto* (Berenice, 2005), *Canciones en Braille* (Lulu.com, 2008), *El hombre que salió de la tarta* (blog de Agustín Fernández Mallo), *Un hombre cae de un edificio* (Autoedición, 2011), *Alicia Volátil* (El Cangrejo Pistolero, 2010).

7. Escritura en listas y, por tanto, el fragmento como categoría susceptible de revisión.

Así se pondría en evidencia en *Carne de píxel* (DVD, 2008), *Todo lleva carne* (Caballo de Troya, 2008), o *Alma* (Lengua de Trapo, 2011).

8. El regreso al acontecimiento, a la singularidad de los momentos.

Ése sería el caso de *Nocilla Dream*, *Cut and Roll*, *B*, *Todo lleva carne*, *Circular 07*, *Click* (Candaya, 2008).

9. La exploración de los conceptos de extrarradio e intersticio como valores expresivos, equiparables a los silencios musicales y los espacios entre, de los que uno depende para entender los discursos en su totalidad.

Algunos de los títulos representativos de esta tendencia serían *Postpoesía* (Anagrama, 2009), *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (Edición Personal, 2001), *Creta Lateral Travelling* (Sloper, 2008), *Joan Fontaine Odisea* (La poesía Señor Hidalgo, 2008), *Cortes publicitarios* (Devenir, 2006), *Cero Absoluto* (Berenice, 2005).

Como puede entenderse, a la luz de estas características quedaría definida una tendencia estética que, posiblemente en poco tiempo, llevará a encontrar soluciones discursivas en el espacio de la creación que resulten efectivas a la hora de resolver algunas de las necesidades de expresión, por ahora inéditas (a excepción del remake de Agustín Fernández Mallo), que sin embargo se están generando en el imaginario colectivo a partir de la intervención de estos medios y que, por lo mismo, cabe suponer que tendrán su descarga literaria. Aunque cada vez son más habituales los videos, blogs o páginas web de autores que “completan” o implementan sus obras (desde Jorge Carrión con *Los muertos*²⁵⁷ a Rubén Martín G. y *Thomas Pynchon. Un escritor sin orificios*²⁵⁸; *Morthotel* o el blog de *Fabulosos monos marinos*²⁵⁹ y el myspace de Joel²⁶⁰, personaje

²⁵⁷ En su página personal: <http://www.jorgecarrion.com/> (última consulta, 07/02/2011).

²⁵⁸ En *Cuaderno Célinegrado*: <http://cuadernocelinegrado.blogspot.com/> (última consulta, 07/02/2011).

²⁵⁹ *Fabulosos Monos Marinos*: <http://fabulososmonosmarinos.blogspot.com/> (última consulta, 07/02/2011).

²⁶⁰ Myspace inactivo.

de *Cut and Roll*), la tentativa más completa, por no ser externa, sino aparecer integrada en la propia obra, ha sido *El hacedor (de Borges). Remake* de Fernández Mallo. Estaría también, en una línea similar, la página de Ediciones Leteo²⁶¹ con la sección dedicada a *Poética para cosmonautas*, e incluso publicaciones como *Retorno a la imagen* de José Luis Molinuevo, que ya han comenzado a poner en evidencia las carencias de la industria editorial a este respecto y, por otro lado, la existencia de otras pautas de lectura.



Atendiendo ahora a estas dos imágenes –la primera corresponde a la página dedicada a *Poética para cosmonautas* de Club Leteo. La segunda al interior de la obra, donde pueden apreciarse ciertas necesidades y carencias en torno a las formas de edición actuales, aun cuando esta propuesta supone una solución simplificada de lo que podría llegar a hacerse en estos momentos, como ha ocurrido cinco años después con el *El hacedor (de Borges). Remake*. Sin embargo, un aspecto que ya queda establecido en esa propuesta es el hecho de que la lectura – que ya no es “lectura” en el sentido tradicional del término- puede incorporar documentos sonoros, archivos musicales u otro tipo de

²⁶¹ Club Leteo, *Poética para cosmonautas*: http://www.clubleteo.com/poetica-para-cosmonautas/archivos/1956/10/poatica_para_co.php (última consulta, 07/02/2011).

contenidos imprescindibles para llevar a buen término la aproximación hermenéutica –no sólo lectora- al texto. Una tentativa, no necesariamente compleja, que sí permite intuir buena parte de los complejos del sistema literario español, desde los procesos de escritura y edición, a la maquetación y la lectura de los textos, al enfrentarse a los modos habituales de gestión de lo literario en un sistema que se ha mostrado, incluso en los últimos años de esta década, no poco conservador en estos términos.

Si se han mencionado otros títulos, además de estos últimos, es porque a través de ellos se han resuelto y atendido diferentes soluciones estéticas como consecuencia de una necesidad creativa, pero también de un sentimiento compartido de atrofia editorial. Nada concluyente por ahora, aunque una cosa quedaría clara a este respecto, como es que las nuevas tecnologías no han acabado con el libro ni con el autor ni, mucho menos, con la creatividad. Antes al contrario, han propiciado un buen contexto para la experimentación y la renovación con garantías del mercado editorial²⁶²; además de forma generalizada, si se piensa que el uso de estos medios no es exclusivo, y que hay una clara demanda respecto a ellos.

Según parece, es así como se gestionan los pulsos actuales de independencia creativa con los de compromiso respecto a la propia creación; por lo que no sólo puede hablarse de inquietudes estéticas, sino

²⁶² Es igualmente llamativo que *Poética para cosmonautas* se presentara en Club Leteo bajo licencia Creative Commons: Reconocimiento-Compartir igual 2.5, y que cuatro años más tarde, en 2005, y bajo otro sello editorial (Riot Cinema Collective) volviera a aparecer en el mercado, de nuevo con licencia Creative Commons, en igualdad de términos, en edición bilingüe, en edición en papel, y con descarga gratuita en la red [<http://www.elcosmonauta.es/poetica.pdf>]. El mérito, por supuesto, recae en el propio texto, en el libro, cuyo éxito de ventas no depende de la legitimación de una impresión en papel, sino del propio discurso que plantea y que posteriormente habría ido generando en torno a él: <http://www.riotcinema.com/> (última consulta, 09/02/2011).

también de una dimensión ética que es causa de estas acciones, en tanto promocionan el regreso a la escritura como fin.

Algo legítimo, por otro lado, que llevaría a plantear en estos términos el compromiso con la actualidad que se mantiene a través de prácticas individuales como la autogestión y la formulación de genealogías personales (poéticas singulares). Pero agregadas igualmente, dado que compartirían muchas de las necesidades principales de este tipo escritura. Así, y teniendo en cuenta esta variedad de implicaciones, podría decirse que cada vez es más improbable aquella cita de Fernández Mallo con la que cerraba uno de sus artículos en torno al concepto “postpoesía”:

Es sólo un bosquejo de lo que, de cuajar, sabemos ya que seguirá y deberá seguir otros caminos porque así ha sido siempre la historia de la creación y el artificio. Y merece la pena intentarlo. Para escribir como en el siglo 20 siempre estaremos a tiempo (Fernández Mallo, 2008: 124).

Un pensamiento que, a este respecto, inhabilitaría la posibilidad misma de regreso a formas previas de escritura, dado que si éstas se retomaran, serían revisadas desde otras coordenadas, al menos por el lado de estos autores, que parecen haber superado ese tipo de complacencia en la escritura (como oficio), más allá de los riesgos previsibles de la autoemulación, como habría ocurrido con Manuel Vilas en sus últimas obras. En este sentido, no bastaría ya con la buena dicción ni las buenas prácticas en la escritura, sino que la innovación parece poder alcanzarse a través de la acomodación de esos imaginarios a los imperativos de un entorno sociocultural concreto; cabe pensar que bajo premisas de compromiso (lo dijo Godard: “Yo no tengo derechos. Al contrario, tengo

deberes”) y exigencias estéticas centradas principalmente en la coherencia de los discursos a propósito de los modos actuales de percepción y gestión de contenidos y realidades.

Asimismo, en Octubre de 2010, bajo el título “Godard vs. Lynch, hoy”²⁶³, Fernández Mallo aportaba la siguiente reflexión:

Pongo todo esto porque he pensado si este tipo de argumentos podrían aplicarse, a fecha de hoy, a la literatura, es decir, ¿cuál es el equivalente, hoy en literatura, al cine de por ejemplo la *nouvelle vague*?, o lo que es lo mismo, ¿qué literatura es aquella que, más que proponer géneros, repiensa los ya existentes a través de teoría infiltrada en la narración? Y por otra parte, ¿qué literatura es hoy la que, como ocurriera con Lynch, propone nuevas formas estéticas, distanciadas de la teoría y al mismo tiempo suficientemente novedosas para la teoría? No lo sé, pero es algo bonito para pensar, ¿no? (Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta*, 2010).

Según parece, una respuesta posible a estas cuestiones podría plantearse a partir de un tipo muy concreto de literatura que, siguiendo este discurso, sería aquella que se revisa bajo la idea de una literatura de las nuevas tecnologías. Si se tienen en cuenta las prácticas de estos autores, sus respectivas poéticas, podría constatarse una forma de escritura que partiría de unas coordenadas específicas de creación; tales como las establecidas en torno a realizaciones como la disolución o el descentramiento de los discursos, las nuevas estrategias ficcionales o el

²⁶³ Para su consulta, Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta*, 11/10/2010, última consulta, 10/03/2011.

giro hacia lo visual. Un aspecto, este último, que resultaría inevitable (por lógico) si se considera el grado de contacto diario con dispositivos tecnológicos de última generación: desde cajeros automáticos a dispositivos de reproducción de contenido audiovisual, ordenadores, móviles, etc. Aunque también habría que contemplar prácticas de creación situadas bajo los procesos DIY de generación de sentido o el interés creciente por las experiencias poliestéticas; y todo ello como respuesta a un clima de época que se resuelve de este modo, es decir, bajo procedimientos de este tipo, tal y como se ha visto que ocurría en otras disciplinas y áreas de conocimiento que sí habrían sabido dar respuesta a unas circunstancias relativamente novedosas a través de pruebas y ocurrencias de ensayo y error.

De este modo, y salvo excepciones propias e inherentes a cualquier generalización, serían estos autores los que parecen estar dedicando sus esfuerzos a resolver unas carencias estéticas evidentes en cuanto a la adecuación de la escritura literaria y su gestión a su contexto. Podría decirse, entonces, que han sido ellos los que, bajo perspectivas bien diferenciadas, se han preocupado por revisar formas y estructuras ya existentes (así en *Cero absoluto*, *Mester de cibervía* o *Cut and Roll*), actualizando al mismo tiempo las herramientas críticas de aproximación a estas obras, porque ése sería otro de los factores a tener muy en cuenta. La generación de un aparato crítico que ha derivado de estas mismas inquietudes y pretensiones, que puede no haber sido el mejor por la falta lógica de distancia, pero que ha sido valioso (y válido) por el hecho de haber resuelto un problema (la carencia) de atención de estas obras por parte de la crítica tanto generalista como especializada.

Dicho de otro modo, fueron los propios autores lo que finalmente establecieron posibles paradigmas hermenéuticos a propósito de estas

obras, principalmente con el fin de resolver de forma actualizada la insuficiencia de los discursos críticos del momento, apelando por ello no sólo a la necesidad de una revisión de sus textos bajo una mirada excéntrica, sino a la necesidad de una renovación hermenéutica urgente. Algo que, por otro lado, no llegó a concretarse hasta unos años más tarde (y con ocurrencias muy puntuales generadas en su mayoría en la red), quizá porque la crítica de aquel momento dejó pasar la oportunidad que ofrecían estas obras para revitalizar esas prácticas. Así, las obras de estos autores, como aproximación crítica hacia sus mismos textos o los de otros afines a ellos, no han de ser entendidos sino como producción literaria próxima a la teoría, de forma que se hace imprescindible adoptar ante ellos una distancia crítica inevitable. Sin embargo, esto no le resta relevancia a esa iniciativa, si se tiene en cuenta que fue solución bastante efectiva que permitió eludir el monopolio de la recepción de sus obras parte del discurso oficial e institucional en unos términos muy poco apropiados.

Hacían falta, entonces, nuevas categorías –o como mínimo una revisión de las ya existentes- para nuevas prácticas; dado que se estaba considerando una literatura que por su propia génesis pertenecía al siglo21 (y no tanto al XXI), cuyo rasgo principal era el de avanzar por su tiempo, pero sin dejar de revisar por ello las distintas tradiciones dispuestas a su alcance. Ése sería uno de los motivos por los que no parece que la novedad fuera ya el acento de estas obras (aunque parte de la crítica las haya destacado como tal), sino la revisión creativa y actualizada de estructuras estancas e incluso agotadas formalmente. Una idea o acción literaria que desterraría del paisaje crítico la misma noción del posmodernismo estético, dado que la mayoría de estos autores habrían realizado un despegue de este tipo de cuestiones, operando por

ello de manera libre, y con total legitimidad, frente a todo aquello sobre lo que proyectan una dimensión estética: desde el lenguaje científico al de la programación informática, el arte, la arquitectura, o la gastronomía, los objetos literarios, el cine, los productos televisivos, los medios de transporte e incluso la propia teoría.

No obstante, esta tesis no sería exclusiva del sistema literario español, sino que también podría observarse en otros sistemas y mercados, desde el norteamericano al francés o el griego, a través de publicaciones como *A visit from the Goon Squad* (Corsair, 2010) de Jennifer Egan, *Sida mental* (Periférica, 2008) de Lionel Tran o *No me crucifica ni Dios* (Ellago, 2009) de Manos Vourakis. Tres ejemplos de escritura similar a la que aquí se está planteando, que asumen su propio tiempo como espacio concreto (lo que no significa “temáticamente”) para la creación. Motivo por el cual puede retomarse la idea de flexibilidad a este respecto, dado que se trataría de poéticas que de forma inherente evitan la rigidez formal y la adscripción a una línea estilística canónica y tradicional; entonces a favor de la apertura estética y la mutación de contenidos, formatos y paradigmas creativos, pero desde una coherencia discursiva y estética que ahorraría producciones textuales sobrecargadas de registros (y referencias) impostadas.

Se trata, por tanto, de la renovación estructural de un paradigma epistemológico que no es ruptura, ni novedad, ni originalidad, sino consecuencia de una evolución natural y consustancial a lo literario, que avanza (pero no con el sentido de progreso) pese a todo.

PARTE III

CARTOGRAFÍA DE UNA LITERATURA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS (2001-2011) PROTOCOLOS DE USO

Según se ha apuntado anteriormente, la idea de una literatura de las nuevas tecnologías podría quedar descrita y caracterizada a partir de una serie concreta de procedimientos y formas de articulación de contenidos que, según su tratamiento, permitirían acceder a una visión de la misma desde un punto de vista discursivo. Para ello, y como cabe imaginar, no resulta tan importante la teoría actualmente disponible, que sería inagotable, como atender a las distintas soluciones que aportan las obras que conforman el corpus de trabajo de este estudio. Quizá la dirección más apropiada cuando lo que se pretende es abordar críticamente no sólo las características propias de unos textos como estos, sino también la posibilidad de desarrollar en torno a ellos una categoría integrada de lo tecnológico. Por tanto, no se trataría de forzar lecturas y argumentos para conducir las conclusiones hacia esa posibilidad, sino tomar esta categoría como criterio de lectura para así revisar la posibilidad de adscribir esa serie concreta de obras a un paradigma que al mismo tiempo contempla la singularidad de estas propuestas.

En este sentido, hablar de literatura de las nuevas tecnologías ante un corpus variado y complejo como éste no supone simplificar la apreciación de las obras que lo conforman (pues se trataría de un punto de encuentro que al mismo tiempo permite la diferencia), considerando las distintas direcciones estéticas bajo las que aparecería formulada. Por ello, lo importante a este respecto es resolver el modo en que estos autores han accedido a lo tecnológico desde el espacio de la creación literaria; pero también al contrario, si se considera que es a través de estas coordenadas como puede perfilarse dicha categoría.

Interesan, por tanto, las realizaciones coherentes y neutras en relación a lo científico-tecnológico, pero también aquellas soluciones que destacan justamente por haber resuelto esta cuestión desde la superficie

del problema, es decir, estilísticamente. Si esto es así, es porque una literatura de las nuevas tecnologías parece conectar de manera inmediata los discursos con un momento sociocultural concreto, ya sea desde la diferencia (a través de la distancia que resulta de asumir lo tecnológico como complemento) o desde la integración, es decir, cuando la realización es estructural y constitutiva, y no mera implementación formal o discursiva, e incluso nominal.

Teniendo esto en cuenta, sería fundamental considerar la innovación estética como parte del proceso creativo, porque es ahí donde se perfila una de las diferencias cualitativas más importantes a la hora de determinar la adscripción estética de las obras a esta idea. De manera que estos serían los puntos a tener en consideración, dado que resultarían de la suma de criterios mencionados hasta el momento:

CAPÍTULO 1

Integración de la lógica visual de los nuevos dispositivos y los códigos de programación. La traducción del lenguaje técnico -y científico- como mecanismo de escritura

Como puede verse en el enunciado de este punto, uno de los principales rasgos asociados a la idea de literatura de las nuevas tecnologías tendría que ver con los modos de integración de la lógica visual de los dispositivos tecnológicos. Pero también con la traducción de los códigos de programación informática o del lenguaje científico; pues en ocasiones configuran un mecanismo análogo de escritura.

A este respecto, las obras que se revisen en adelante responderán a dos ideas clave. Por un lado, a la lógica funcional de los medios y dispositivos tecnológicos, esto es, la implementación de los recursos literarios a través de las posibilidades que estos medios brindan. Y, por otro, al tratamiento de la emoción como sustrato poético localizado en el espacio científico-tecnológico; pues en torno a ello se establecerían analogías y metáforas integradas, de manera que la relevancia no estaría tanto en la referencia nominativa como en la articulación de la emoción a través de ese registro.

Dicho de otra forma, se estaría planteando un tipo distinto de referencialidad entre el hombre y la tecnología, ahora resuelto en el plano psicológico, en tanto condición estética que al mismo tiempo asume la pronunciación de una emoción próxima al tecnorromanticismo de los noventa. Pero girada ahora hacia los contextos cotidianos y la expresión de un sentimiento de nostalgia filtrado por la tecnología, recibida como ruina contemporánea.

1.1. GR-83 (Edición de autor, 2007), Jorge Carrión

Diseño y maquetación: Robert Juan-Cantavella

Proyecto de creación –beca para jóvenes creadores- KRTU 2003

En la página del autor, puede leerse la siguiente nota respecto a la circulación de la obra: “fue presentado, y regalado, en el centro de arte Can Xalant de Mataró, por Manuel Gerrero y Josep Maria Lloró; y en el Arts Santa Mónica de Barcelona, por Vicenç Altaió y Eloy Fernández Porta” (Carrión, 2007)²⁶⁴.

Tomando como punto de partida esta obra, puede verse cómo una de las consecuencias de la incidencia de lo visual-tecnológico en la escritura contemporánea se podría localizar en el giro hacia lo visual protagonizado por no pocas obras de reciente aparición. Podría considerarse una respuesta natural a una tensión que ha llevado a pergeñar nuevas fórmulas y formatos de escritura literaria; por ejemplo, el diseño de unos textos cuya naturaleza se habría visto determinada no sólo por estos medios, sino sobre todo por la dimensión visual derivada de ellos. Teniendo esto en cuenta, quizá hubiera que pensar que fue con la edición en papel como se inició una serie de procesos de diseño y maquetación textual, basada principalmente en la implementación del espacio-página a partir de la gestión de los espacios en blanco, que se volvían significativos y semánticamente relevantes.

Desde esta perspectiva, esos espacios tenían una relevancia similar –por su función- a la de los silencios de las composiciones orales, o a los espacios intermedios entre viñeta y viñeta en un cómic. Por otro lado, esta implementación discursiva se vería ampliada con el tiempo a

²⁶⁴ Fuente: <http://jorgecarrion.com/blog/?p=1147> (última consulta, 20/09/2011). También ahí se especifica cómo este libro aparece presentado dentro de una caja negra, como cierre de título y semántica asociada a la propia obra. “tiene en su portada la fotografía de una caja negra de avión (que es naranja). Fueron la última caja producida por una fábrica de cajas y el último libro producido por una imprenta; ambas empresas detuvieron sus máquinas y cerraron sus puertas inmediatamente después” (Carrión, 2007).

partir de la aparición de la red y, sobre todo, de la blogosfera y la generalización de la escritura en ese tipo de medios. Era ahí donde podía llevarse a cabo otro tipo de escritura, que pasaba por la inserción de distintos códigos y elementos discursivos, articulados de forma relacional y en no pocas ocasiones de forma unitaria; es decir, a través de formatos audiovisuales. Traducido a la escritura literaria en papel, esto permitía un tipo de gestión diferente de la página y el texto, que se abría a la contaminación de otro tipo de lenguajes y soluciones discursivas.

Si se piensa en textos arquetípicos de períodos anteriores, como podrían ser los siglos XIX y XX, puede verse cómo este proceso ha pasado de una incipiente implementación discursiva, de naturaleza fundamentalmente textual (el caso paradigmático sería *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé) a un abandono de lo analógico hacia lo digital; articulando la potencialidad que brinda la tecnología a ese propósito, que resulta aplicable a muy distintos niveles de escritura. Ése sería el espacio en el que podría inscribirse esta obra, donde puede percibirse de manera incipiente un viraje hacia esa dimensión constructiva de los textos.

Desde esta perspectiva, *GR-83* configuraría una obra instalada en lo artesanal, pero de lo artesanal a través de la selección y la edición de imágenes, o el collage textual que se suma a ellas. Pero también instalada en lo tecnológico, al apostar por un tipo de disposición heredada del formato de plataformas *blogger*, donde puede generarse un discurso dialogado entre imagen y texto sin dar lugar a interferencias entre ambos espacios. Por lo mismo, es significativo que las imágenes en esta obra hayan perdido su papel tradicional en el espacio literario como elemento complementario a la narración, y sea justamente el texto escrito el que desarrolle esa función, con una disposición evidente de “nota a la imagen”, como harían las notas a pie de página de los escritos editados.



11. "Sí, tens raó, jo sóc un treballador, jo li dono més importància a les hores de la fàbrica que a l'escola o als estudis dels pintors, molta més importància al temps que vaig passar a la fàbrica. L'aspecte laboral, la producció, ha estat la meua ocupació principal, quinze anys a la fàbrica, i molts més donant classes a Aula. Jo sóc molt intuïtiu, crec molt en la intuïció com a forma de coneixement, això està clar, és el que dóna sentit a la meua vida, i als vint-i-quatre anys vaig decidir que havia de fer un canvi, un canvi radical. En aquells anys la consciència política era inevitable per a mi, la resistència a la dictadura, des de la fàbrica, suposo que era part de la meua necessitat d'alguna cosa més, com les exposicions on anava, i arriba un punt que jo ja sé qui són el Miró, el Tàpies i tota aquesta gent i necessito més, més encara que llegir Marx, més experiència, si vols, després m'adonaria que sóc una persona d'experiència, real, jo no parlo de ficcions, m'alimento de la meua experiència personal, és com el meu pa, la necessito." El equilibrio entre la ficción y el testimonio. Durante años he visto a Francesc Abad en la sala de profesores y en los pasillos y en las aulas y en el banco del patio del colegio donde trabajamos; ahora me doy cuenta de que he sido –soy, seré– testigo de su existencia, digamos, escolar. Uno se muere y de pronto los que le sobreviven no saben qué hacer con su "vida laboral". No es la importante, pero es. Significa. "Jo he treballat artísticament tota la meua vida a cent metres de casa, no necessito anar més lluny. Això no vol dir que no hagi anat a llocs, perquè quan et parlava d'un canvi radical em referia al viatge a Nova York que vaig fer amb la Gemma quan tenia 24 anys, amb un fill, vaig agafar un avió per primera vegada, deixant-ho tot, i aquestes decisions marquen, deixar-ho tot, imagina, i s'han de prendre, aquestes decisions, i tant que s'han de prendre, perquè si no caus en un estat catafònic. Hi vam viure sis mesos: escales mecàniques, gent negra, tot era nou, als setanta aquí tot era misèria política i econòmica, sense traduccions, sense res, allà en

19/92

Carrión, 2007: 19/92

Como es común en la obra de Carrión, esta publicación se inscribe bajo el perfil de una escritura de literatura de viajes, donde el trayecto que se recorre –y que funciona como construcción de la propia genealogía del autor ficcionado²⁶⁵– se registra a través de una composición texto-visual en torno a una serie de motivos diversos o acontecimientos. Una "objetividad" que evita cierta subjetivación

²⁶⁵ Así lo expone en el texto: "las palabras de ambos me suenan ajenas: mediaciones, filtros, traducciones simultáneas: eslabones de una cadena rota, parcialmente reconstruible, ahora" (Carrión, 2007: 13/92). Como en otras obras, también aquí está presente el problema de la identidad lingüística –Jordi/Jorge Carrión– y un retorno al pasado, a los orígenes, que es parcial y reconstruido a través de testimonios apropiados: "Si la historia en el fondo no fuera casi la misma, parecería que sufrimos un desplazamiento, pero no es así: desde esta ciudad se puede hablar de las otras, cuestión de traducir [Edición / Reemplazar: "Terrassa" por "Mataró"]. "Jo vinc d'una família d'inmigrants andalusos, els meus pares són de Granada i de Còrdova", le podría decir, sin comillas, en catalán: mi bilingüismo: el español / castellano que yo hablo, que yo escribo, no es imperativo, porque vincula y puntea y traduce. Pero nada es reemplazable: su historia no es la mía: pero es la nuestra" (Carrión, 2007: 15/92).

marcada del discurso, aunque no alcance la obstaculización de la emoción, que se filtra –y eso sería lo llamativo- a través de reflexiones en torno a lo tecnológico y la dimensión social agregada a ello. Se trata de un rasgo compartido por muchos de los autores que se abordan en este estudio, en tanto inscriben sus respectivas poéticas bajo un tratamiento subjetivado de lo tecnológico (y no de lo sentimental tecnologizado, que también ocurre en algunos casos, pero de manera puntual); protagonizando de ese modo una posición empática respecto a la tecnología (y la ciencia, por extensión), de la que se derivaría la pulsión poética que se aprecia en muchos de estos proyectos.

Ahora bien, en sintonía con algunas de las reflexiones que aporta Carrión en esta obra, resulta pertinente mencionar la recuperación que Vicente Luis Mora hace del término “ciberpercepción” en relación a algunos de estos autores, al tratarse de un rasgo cualitativo en estos discursos como es haber asumido la “*nueva* complejidad de lo contemporáneo” (Mora, 2008: 49) y su registro tecnológico.

Se trataría de un proceso de percepción que actuaría por analogía en relación a los modos de operación de estos medios, es decir, según la lógica de los dispositivos de última generación, que por lo mismo ampliaría el sentido original del término, aportado por Roy Ascott en el año 2000. Si se revisa la siguiente definición, como modo de visión para la “obtención de un sentido de conjunto, la adquisición de una perspectiva a vista de pájaro sobre los acontecimientos” (Ascott, 2000:97), puede establecerse un paralelismo razonable entre esta conceptualización y la traslación pragmática que realiza Carrión en su obra, sustituyendo el objeto/lugar de percepción por la herramienta de Google, Google Earth.

La mirada de dios es falsamente objetiva y falsamente democrática: su pupila pixelada nos consensúa.

Carrión, 2007: 11/92

Por tanto, lo que se estaría planteando en esta obra es otro tipo de relación –como integración- entre la tecnología y lo literario, superando desde esa perspectiva la implementación discursiva a través de anécdotas de naturaleza técnica o tecnológica; apostando por una integración estructural de esta dimensión, que en su mayor parte iría dirigida a la consecución de una ubicuidad semántica coherente.

1. 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. También hay negro en el propio concepto: el accidente, la caída, el naufragio, el aterrizaje forzoso, el duelo, el luto, el misterio descifrable, el recuerdo: porque si el recuerdo fuera de algún color seguramente sería de ése. Pero el exterior de una caja negra es naranja flúor, con cintas reflectantes (la luz) para facilitar la localización de ese almacén de memoria en caso de que deba ser rastreado. [...] Una caja negra tiene una cápsula térmica que puede soportar 1.100 °C durante un tiempo máximo de treinta minutos, un aplastamiento de 2.250 kilogramos y hasta cuarenta y ocho horas de inmersión en cualquier elemento.

Las presiones.

Es un híbrido de datos mecánicos y de testimonio humano. Datos de vuelo y conversaciones en la cabina.

Impulsos electromagnéticos y voces.

Acaban de inventar la caja negra para humanos: C.P.O.D.: registra y almacena datos biológicos (cambios de ritmo cardíaco, cantidad de oxígeno en la sangre, temperatura, respiración, presión sanguínea) y coordenadas espacio-temporales. Itinerarios internos y externos, simultáneos.

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, 2007: 05/92 -06/92

De este modo, y considerando los últimos años de esta primera década del siglo XXI, puede decirse que Jorge Carrión ha sido uno de los escritores que más ha reflexionado a través de su escritura sobre el espacio y el viaje (en concreto sobre los conceptos de trayecto y recorrido), pero principalmente como medio de autoconocimiento²⁶⁶. Lo relevante en este punto, teniendo en cuenta la amplia tradición asociada a la literatura de viajes, es cómo se resuelve en este contexto el problema del lenguaje (sus posibilidades de expresión, las limitaciones que conlleva), pero también su vinculación a otro tipo de signos que igualmente podrían integrarse en el espacio literario.

A pesar de tratarse de una obra –como trayectoria del autor– temáticamente marcada por un mismo motivo que ha sido formulado de formas diferentes, lo cierto es que Carrión ha alcanzado en sus proyectos algunas soluciones notables, al equilibrar la exposición de dos tipos de viaje, haciéndolos indivisibles. El viaje físico, por un lado, aunque sea a través de dispositivos digitales, como sería el caso de *Crónica de viaje*, y el viaje interior, por otro, que sería el relato de esta obra. Así, y tratados de forma diferente, es decir, aplicando un tono más o menos subjetivado a los discursos, estos dos tipos de viaje funcionarían en ambos casos como pretexto argumental para reflexionar sobre conflictos identitarios y lingüísticos, como sobre la posibilidad de reconstruir con fidelidad los propios orígenes, sean familiares o individuales.

²⁶⁶ En “El porvenir es parte del presente: la nueva narrativa española como especies de espacios”, Vicente Luis Mora reflexionaba en torno a algunas de las obras de Carrión, pero en concreto sobre ésta, en relación a la cual mencionaba lo siguiente: “todo su curioso mundo literario es una pregunta sobre el lugar y sobre la posibilidad de encontrar/se, localizar/se y asimilar/se” (Mora, 2008: 57). Estableciendo de ese modo unas coordenadas claras de aproximación a la obra de este autor.

1.2. *Los muertos* (Mondadori, 2010), Jorge Carrión

En lo que respecta a esta obra, parece que lo que Carrión se plantea en estas páginas es la posibilidad de representar, de manera literaria, la producción visual del formato televisivo de series por capítulos / temporadas. Aunque la solución de este motivo resulte relativamente optimizada mediante una torsión sintáctica no del todo novedosa, Carrión logra concretar la mostración de los cambios de perspectiva y de registro de las imágenes, en los que parecen contemplarse distintos niveles referenciales (se establecen entonces tres niveles de recepción: interior de pantalla, personaje y lector), tanto como los cambios de aproximación –activo de un zoom visual- que se ejercen respecto a aquello que se expone.

En este sentido, puede decirse que la sensación que se procura a través de este artificio es la de desorientación del lector, quizá para desactivar la división entre ficción y realidad (pero realidad dentro de la ficción), como si la narración estuviera teniendo lugar entre un punto y otro, sin adherirse a ninguno en concreto. Es lo que parece indicar la siguiente inserción textual: “«¿Está seguro de que desea eliminar ese archivo?»”, que permite un distanciamiento de lo que ocurre en esas escenas, y que podría establecer, al mismo tiempo, la clave de lectura de ese tipo de descripciones.

Entre ambos objetivos (el de la cámara y el de quienes la están utilizando); se oye «Mierda», se corta la filmación. «¿Está seguro de que desea eliminar este archivo?» «Sí» Se abre otra ventana: plano fijo de un callejón sin [...] (Carrión, 2010: 15).

No obstante, lo singular de esta obra, y esto no tendría que ser necesariamente positivo, no sería tanto la pericia sintáctica que se imprime en el texto, dado que se resuelve como literatura expandida bajo una modalidad canónica y estandarizada, sino el hecho de haber incorporado dos discursos teóricos –explícitos, aunque ficcionados- en torno a *Los muertos* (por un lado como serie creada que da título al libro y, por otro, respecto al propio texto como tal), porque eso explicaría el proyecto bajo diferentes perspectivas.

Esto, que no deja de ser una decisión ciertamente pretenciosa -la de dar ya digerido el propio texto a los lectores- y, por ello, un suicidio crítico, pero no editorial, enfatiza un hecho evidente en relación al contexto en el que situar esta obra, según las consideraciones del autor. Por un lado, en relación con la influencia y el éxito de mercado de este tipo de productos televisivos, porque se han convertido en objetos de culto y, por otro, la necesidad de abordar críticamente, aunque sea desde el espacio narrativo, el efecto que estos discursos han tenido en la esfera social.

Sin embargo, ¿qué sentido tiene, y qué razón literaria tiene, condicionar la recepción de la obra para situar “adecuadamente” la solución de un artificio que consiste en llevar a la representación literaria un tipo concreto de representación televisiva? Habría varias respuestas posibles, pero quizá la más factible sea la de garantizar el éxito de lectura, condicionado en todo caso, puesto que se aclaran algunos puntos que (se presupone) podrían no haberse localizado en el texto. Sin embargo, el problema que se desprende de esto es que en no pocas ocasiones es justamente ese discurso el que crea los puntos y aspectos

relevantes del texto, por lo que esos “paratextos”²⁶⁷ tendrían que verse igualmente como ficción literaria.

No obstante, y considerando este recurso, habría que reconocer dos efectos derivados quizá eficaces para ese propósito de contextualización positiva de la obra, como sería el hecho de mover a la reflexión en torno a este tipo de discursos televisivos y los contenidos que representan (en el caso de *Los muertos*, el sexo o la violencia); como establecer una genealogía, filtrando siempre teoría –intertextual, en concreto- entre los personajes que aparecen en la obra, aquellos que protagonizarían series como *Lost*, *House* o *Los Soprano*, o personajes emblemáticos de la herencia cultural –mitología- como sustrato creativo - dado que Carrión menciona a “Ulises, Eneas, Jesucristo, Dante” (Carrión, 2010: 148)-, perfilando de ese modo un *background* muy concreto y favorable.

Ahí, por tanto, existe una primera torsión de la teleserie respecto a las que le precedieron. Una segunda torsión –a todas luces la decisiva- tiene que ver con la configuración de sus protagonistas. [...] *Los muertos* inaugura y extingue un género. Constituye un círculo en sí mismo” (Carrión, 2010: 149-150).

Si bien la pericia no logra funcionar del todo. Como se ve, se trata de un problema de adecuación discursiva, porque la teoría en este caso excedería a la propia obra; y ello aun cuando las digresiones puramente

²⁶⁷ Así lo mencionaba también Miguel Espigado en una crítica a la obra publicada en *Afterpost*: “Si algo prevalece en *Los Muertos* es el esfuerzo por introducir teoría en la literatura hasta fundirse (que no confundirse) en una sola cosa. No es que *Los Muertos* no logre lo que propone su teoría, es que lo logra, precisamente, a través de ella” (Espigado, *Afterpost*, 20/03/2010, última consulta, 01/02/2011).

teóricas, como el capítulo del que está extractado el párrafo anterior, “*Los muertos* o la narrativa postraumática” (páginas 147-165), podrían “justificarse” al enlazar este discurso con el ensayo que Carrión publicaría un año después bajo una temática similar: *Teleshakespeare* (Errata Naturae, 2011²⁶⁸).

Un texto, ahora sí, explícitamente teórico, en el que se desarrollaba un estudio en torno al fenómeno generado por las teleseries de culto contemporáneas; por lo que podría pensarse que ahí estaría emplazado el aparato teórico sobre el que se sustenta *Los muertos*. Podría considerarse, entonces, *Los muertos* como un caso de documentación, si se piensa que en esta obra ya se abordan cuestiones como el intercambio cultural a través de la red y las comunidades de fans, o la capacidad de intervención social de las identidades de ficción²⁶⁹ (los personajes, que se convierten en sujetos cercanos, casi familiares²⁷⁰), así como otro tipo de

²⁶⁸ En la página de la editorial, así se expone el contenido del ensayo: “*Teleshakespeare* se propone un doble objetivo: por un lado, conformar una suerte de guía de las más destacadas series de televisión de los últimos años, algunas muy conocidas y otras sin duda por descubrir, proporcionando un conjunto de ensayos breves, ágiles y lúcidos sobre cerca de una veintena de estas producciones. Por otro lado, este libro articula la primera reflexión general publicada en nuestro país sobre este nuevo fenómeno visual y narrativo que ya ha transformado nuestra definición del relato audiovisual, construyendo, además, nuevos modelos de visionado e interpretación que gracias a internet adquieren una dimensión global inmediata”. Puede consultarse la página a través de este enlace: <http://www.erratanaturae.com/index.php/2011/teleshakespeare/> (última consulta, 22/06/2011).

²⁶⁹ Así se expone en el texto: “hay que añadir, como siempre ocurre en *Los muertos*, que hay un razonamiento de índole conceptual: las traducciones raciales ponen sobre la mesa una discusión implícita acerca de la noción de víctima social (los replicantes en *Blade Runner*, los nuevos en *Los muertos*, los afroamericanos en la realidad estadounidense de la era Obama). También explica, quizá, hasta qué punto la producción de discurso provocada por la teleserie ha superado todos los índices de lo razonable” (Carrión, 2010: 85).

²⁷⁰ En “Generar Gatopardos”, un post de *El hombre que salió de la tarta*, Agustín Fernández Mallo introducía de este modo una reflexión de un personaje de ficción: “Cuando me metí en la cama pensé que quizá [a veces ocurre], esta noche soñaría con la película, de alguna manera la completaría, rellenaría los huecos que las patillas, el bigote, las cejas y el cansancio de varios días de viaje habían construido en torno a El Gatopardo. Creo que no soñé nada. Y eso ha sido una pequeña decepción. Hugo, el de

cuestiones similares, derivadas igualmente de este tipo de producciones. Por lo que el problema radica en que la traducción de la lógica visual de las teleseries se alcanza principalmente a nivel teórico —es decir, como presunción- pero no de manera concreta, de forma estructural y como parte inherente de la formulación discursiva.

Como se ha dicho en otras ocasiones, ése es uno de los aspectos comunes de un tipo de literatura que surge partiendo del conocimiento de la demanda en el mercado sobre estas cuestiones e implementaciones temáticas o nominales, pero que no asume, sin embargo, esa dimensión tecnológica ni su lenguaje.

1.3. *Cut and Roll* (DVD, 2008), Óscar Gual

En relación con lo anterior, quizá sea esta obra la que constituya uno de los ejemplos más significativos, por válidos, en cuanto a la articulación discursiva de la lógica visual de los dispositivos tecnológicos y los modos de representación derivados de ellos. Tanto es así, que es paradigmático el primer capítulo de la obra, *Track 0*, parcialmente reproducido en la cubierta del libro. Como se ve en ese extracto, desde un primer momento de la obra puede establecerse un claro intertexto (que al mismo tiempo es una vindicación estética) con *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino. En este sentido, uno de los aspectos más interesantes de la obra resulta ser, muy presumiblemente, la utilización de la disolución como forma de creación, pero también como medio para la representación de la representación fílmica (visual) de los contenidos.

Lost, afirmó un día que en sus sueños podía forzar la aparición de números premiados de lotería. Borges siempre decía que él en sueños generaba tigres a su antojo, con tal de pensarlos. Yo no puedo generar Gatopardos. Para mí, los sueños están cada día más desprestigiados” (Fernández Mallo, 2010). Puede consultarse en el blog: Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta*, 08/03/2010, última consulta, 22/06/2011.

Tanto es así, que ése parece ser uno de los rasgos fundamentales de la creación artística contemporánea, especialmente relevante en la producción literaria de los últimos años, donde se ha producido un claro giro estético a este respecto. Por tanto, e incidiendo ahora en ello, podría decirse que *Cut and Roll* se presenta como uno de los textos en los que mejor se refleja esa injerencia de lo visual, por un lado tomando el cine como referente, pero también a través de la estética que emana de los videojuegos de última generación (sobre todo en evidencia hacia el final de la obra). Es decir, un texto que se acoge a este modelo para explorarlo desde el espacio literario, tomando como medio la incidencia de lo visual que protagoniza y colma la sociedad de estos momentos.

Así, no se trata de un aspecto únicamente perceptible a nivel estético (como centro de interés unido a esta época), sino también a partir de las herramientas y los dispositivos que se manipulan a diario en los contextos cotidianos, desde expendedores de billetes de transporte a ordenadores personales, espacios de ocio (televisión, cine, *e-readers*), o la propia telefonía móvil. Dado que constituyen la serie de agentes culturales que habrían propiciado un viraje estético como éste, cuyos inicios tendrían mucho que ver con la situación de unos jóvenes cuya formación se habría filtrado de forma inevitable por estos mismos medios y sus discursos derivados. Sobre todo si se piensa que habrían sido añadidos a sus respectivos imaginarios como parte fundamental de su aprendizaje cultural, constituyendo una herencia a este respecto, con independencia de la nacionalidad o el tipo de formato de esos productos y objetos culturales.

Por esto mismo, habría que pensar que se produjo una fractura generacional –crucial a estos efectos– protagonizada por la llegada del videoclip, pero del videoclip modelo MTV, que exigía por parte de los

espectadores un modo de recepción perfectamente acomodado a este tipo de hiatos visuales, profusión de imágenes, formas y texturas. Al concretar un modo de percepción que podría entenderse como una lectura constante de elipsis visuales que resultaba difícilmente abordable para aquellos que conformaban las generaciones previas a esa eclosión audiovisual. Era el momento de formalización de un contexto relativamente nuevo, que se afianzaba con el uso generalizado de las nuevas tecnologías, dando lugar a una serie de formas novedosas de creación de sentido que, casi de manera inevitable, pasaban por una relación integral con lo tecnológico: los procesos *expandidos* de los que habló Gene Youngblood en 1970²⁷¹, ahora formulados bajo una nueva incidencia de lo visual-digital en lo literario.

De este modo se llegaba a una forma de expresividad añadida, denominada por algunos teóricos *textovisual*, entendiéndolo por ello la conjunción de “texto e imagen en lo horizontal y una continuidad de artes, ciencia y tecnologías en su semántica vertical” (Mora, 2008:63). Quizá un ajuste estructural de aquella noción de *cine expandido*, que ahora retomaría esos patrones para ampliar la experiencia literaria a través de la incorporación de la lógica de los dispositivos tecnológicos; incluso continuando muchos de los presupuestos iniciales que acompañaron conceptualmente a esa otra consideración del cine, como por ejemplo la abolición de fronteras entre disciplinas artísticas.

Dicho en otras palabras, sería a partir de la introducción del cine en el ámbito de la vida privada, en los espacios domésticos, cuando este

²⁷¹ La obra, *Expanded cinema* se publicó en 1970. Algunos de sus contenidos eran *the audience and the Myth of Entertainment / Synaesthetic Cinema / Cybernetic Cinema and Computer Films / Television as a Creative Medium*. Hay varias versiones disponibles *on line* para su descarga gratuita. Puede consultarse la siguiente a través del siguiente enlace: http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html (última consulta, 24/06/2011).

tipo de interferencias disciplinares se irían definiendo en lo literario, aportando resultados y ocurrencias narrativas hasta entonces inéditas en la escena literaria española. Se trataba de la superación de lo visual como referencia narratológica y discursiva, que propiciaba un tipo de interferencia estructural cuyo principal rasgo consistía (y aún consiste) en la disolución de sujetos, espacios y tiempos, así como en la manipulación de las formas para la creación de sentido. A este respecto, podría pensarse en la incorporación de formas de discontinuidad –pero discontinuidad también en los contenidos- tomadas directamente de las nuevas tecnologías por su forma de gestión y distribución de la información; como también en su incidencia cuando estos mecanismos parecen ser menos visibles, pero resultan más notables.

De hecho, y como ha podido verse, no es casualidad que los imaginarios de estos autores respondan de forma tan marcada a las estéticas de productos televisivos como *CSI*, *Lost* o *FlashForward*, los videojuegos y la realidad simulada o la publicidad, más toda la obra generada en torno a estos relatos, igualmente derivada. Sería la confirmación de una pérdida de exclusividad del espacio de la narrativa que, por lo mismo, dejaría de nutrirse en exclusiva de su propia tradición, asumiendo como igual aquella que toma de otras disciplinas. En relación a ese primer capítulo de la obra, cabría localizar en él la clave de lectura del texto, dado que respondería, sobre todo en ese punto, a una maquetación intersticial similar a la que hacía Tarantino en la apertura de su obra. Teniendo esto en cuenta, resultaría igualmente relevante tanto aquello que se ve como aquello que se sustrae a la mirada; además con una significación añadida en el contexto de *Cut and Roll*, si se tiene en cuenta la idea de corte –como incisión- que articula y recorre toda la obra. Así se pone de manifiesto en el título, pero también en las sucesivas

capas metafóricas sobre las que se construye el relato²⁷². En este sentido, la idea de corte y fractura tendría que ver no sólo con la propia trama de la obra, sino también con su disposición (en *tracks* numerados) y el título, que alude no sólo a la música rock, sino también al comando *cut and paste* del léxico informático.

Ahí puede verse la total coherencia que se imprime en esta obra, si se tiene en cuenta aquello que se plantea y el modo en que eso se expresa, puesto que el texto aparece configurado como una serie de planos semánticos –pero también textuales- superpuestos e interrelacionados. Hasta el punto de que podría hablarse de un ciclo – como bucle- que se plegaría de fuera para dentro, tal y como sucedía en la primera escena de *Reservoir Dogs*²⁷³.

Tanto es así, que la singularidad de estos dos discursos vendría dada no tanto por los argumentos y los referentes expuestos en ellos –que son significativos y relevantes igualmente-, sino por su estructura, es decir, por los modos concretos de producción de esos discursos. Así, ambos proyectos incorporan, pero cada uno en su espacio, formas de expresión novedosas, como serían las perspectivas oblicuas o los ritmos visuales en un tránsito continuado por lenguajes y textualidades de

²⁷² Esta idea se mantiene tanto en su estructuración interna, a través de 27 *tracks*, como en relación a la producción de su discurso –la mutilación del cuerpo es igual, entonces, a la mutilación de la identidad de algunos personajes, la trama y la propia sintaxis en que se desarrolla la misma-. Propiciando de este modo un volumen semántico en torno a esta idea que se despliega a través de varios campos semánticos: el cuidado de peces –la violencia como forma de supervivencia-, del bonsái –como metáfora irónica de la mutilación corporal- y del camaleón, como elipsis identitaria, que sería otra forma de corte.

²⁷³ Tanto es así, que hay una correlación evidente entre los preludios de ambas obras, por un lado a través de los personajes, que en *Cut and Roll* se identificarían por el color de su corbata; también por el uso de pseudónimos y por la conversación –que varía temáticamente- que tiene lugar en torno a una mesa. De hecho, sería similar incluso la profusión de referentes culturales, la preeminencia de los diálogos y de las divagaciones en torno a un tema concreto. Porque la verdadera acción de las dos obras ocurre justamente en esas conversaciones, es decir, a nivel verbal.

distinta naturaleza: desde el cómic a los videojuegos, las cintas de serie B o las bandas de *black metal* de los ochenta. Una forma de optimizar las imágenes literarias y fílmicas, que en sí misma ya supone un punto de inflexión respecto a las formas de narración tradicionales (lineales, demoradas, o cargadas de *flashbacks*), tomando como punto de partida una solución tecnologizada de la visión.

En este sentido, ya no importaría tanto desarrollar historias como el hecho de que sucedan cosas, es decir, un regreso al “acontecimiento”, que en cuanto tal incorpora la necesidad de aplicar estrategias de composición estrechamente unidas a las técnicas de montaje y de postproducción contemporáneas. Operaciones que obligan a reconsiderar conceptos como el de “duración”, dado que se vuelve valor expresivo, lo que resulta en sí mismo significativo.

Estos instantes que parecen durar una eternidad podrían haber sido determinantes en esta historia. En estos instantes de alta tensión congelada quizá sea conveniente pulsar la tecla de *//pause* y congelar también el tiempo.

Gual, 2008: 14

A este respecto, tanto la praxis fílmica como la literaria podrían verse como una sucesión de cortes, pero también como el resultado de una gestión óptima de las fronteras entre los mismos, los intersticios. Pues se trata de un mecanismo de histerización discursiva, presente tanto en la obra de Tarantino como en la de Gual, que no considera un orden aleatorio y fragmentado, como ha podido advertirse, sino que asume la disposición propiciada por la plástica del montaje y de resolución de un film, pero trasladando en el caso de Gual esos efectos a la página.

Por otro lado, sería igualmente necesario hablar de esta obra en relación a la traducción de los lenguajes científico y técnico en el espacio de la escritura literaria, dado que constituye otro de los ejemplos, por optimizado, a este respecto. Así, y según lo manifestaba Fernando Broncano en *Mundos artificiales* (Paidós, 2000) habría dos formas de aproximación a las relaciones entre ciencia, tecnología y sociedad²⁷⁴. Por un lado, la aproximación interna a esta encrucijada, tomando como punto de partida los elementos constitutivos de dichos espacios y, por otro, la aproximación externa, ahora en relación al complejo social de escritura de los mismos (Broncano, 2000: 83). Esto querría decir que una perspectiva como ésta podría verse condicionada por los principios hermenéuticos hábiles de una época en concreto, de manera que tales procesos pueden resultar variables y, por tanto, modulables.

En este sentido, y si se tiene en cuenta este intervalo histórico, el bioarte podría pasar a configurar el nuevo espacio desde el que abordar la relación entre ciencia, tecnología y sociedad, sobre todo al establecer una vía de aproximación que es fundamentalmente estética y, por tanto, susceptible de recibir una descarga artística rigurosa a partir de dichas coordenadas.

Como se ha dicho, quizá sea esta obra, *Cut and Roll*, el texto que mejor ha abordado esta cuestión a través del bioarte en su formulación literaria, pues tanto la ciencia, como la tecnología y la sociedad, que serían los tres vértices del bioarte, se producen de manera simultánea²⁷⁵.

²⁷⁴ “Hay dos modos de estudiar las relaciones entre ciencia y tecnología. La primera es interna, se refiere a elementos constitutivos y definitorios de la actividad de la ciencia y la tecnología. La segunda es externa, se refiere a las relaciones y distinciones que podemos establecer entre los sistemas sociales de la ciencia y la tecnología: como actividades características de la cultura y como instituciones sociales” (Broncano, 2000: 83).

²⁷⁵ Bajo una perspectiva similar, Pau Alsina apunta hacia este aspecto en *Arte, ciencia y tecnología* (UOC, 2007) en relación a la consideración de lo tecnológico en el

Un aspecto del todo relevante, dado que obliga a ejercer una coherencia y conocimiento riguroso de esos respectivos espacios cuando se abordan estética y artísticamente. Como ejemplo, el paralelismo del que se parte en esta obra se establece en torno al código informático y su sintaxis, tomando como referencia la programación informática, las prácticas hackers y el bioarte, que sería otra forma de artesanía, donde el bioartista aparece retratado como hacker de lo orgánico. Es decir, una práctica que lleva a una intervención del imaginario social en tanto constituye el espejo que lo enfrenta a su propio reverso, usando para ello la programación genética, la creación de vida e incluso las polémicas morales derivadas de ello.

Así, lo que Óscar Gual desarrolla en esta obra es, principalmente, el producto de una mira transdisciplinar en torno a unas prácticas que resultan ser estrictamente contemporáneas en cuanto ejercicio y experiencia que parte de esta época en concreto. Si esto es factible en términos discursivos es porque tanto el bioarte como el hacking son formas de acción e ingeniería social en los que operan criterios artísticos, aunque sea de distinta forma. Dicho de otra forma, el bioarte podría quedar reducido a nada sin esa dimensión, cuando el hacking no variaría a ese respecto (es ciencia y tecnologías aplicadas) si se le privara de su lectura estética. Mientras el bioarte utiliza la ciencia y los avances tecnológicos para sus prácticas y creaciones como modo de reflexión

entramado social: “deberíamos entender la innovación tecnológica como un factor endógeno del proceso social, pues tecnología y sociedad de coproducen simultáneamente (Latour, 2005)” (Alsina, 2007: 18). También Andrew Darley apunta en esa dirección, pero apostando por la superación de ciertos lastres teóricos a la hora de abordar “la dimensión formal y estética de la cultura visual digital”; así lo expresa: “resulta necesario superar los límites de una explicación que se centre únicamente en su desarrollo cronológico o tecnológico, por más instructivo que esto resulte” (Darley, 2002: 17).

sociocultural²⁷⁶, el hacking, de manera inversa, crea ciencia y tecnología, y ése es un aspecto cualitativo que constituye una diferencia crucial entre ambos.

Sin embargo, y pese a ello, tanto un espacio como el otro funcionan como agentes culturales que responden de forma explícita a unas coordenadas históricas concretas, dado que son códigos discursivos que han surgido de la expansión y generalización de las nuevas tecnologías y la ciencia, como lenguajes que condicionan de un modo amplio las formas de vida contemporáneas. Esto es algo que también ocurre en otras disciplinas, como serían la arquitectura, la gastronomía o la propia creación literaria a partir del cambio de siglo, cuando este tipo de prácticas comenzaron a generalizarse en la cultura, en un sentido amplio del término. Respecto a su incidencia en lo literario, se podría pensar en autores como Javier Fernández, Germán Sierra, Agustín Fernández Mallo, o Eloy Fernández Porta, en tanto protagonistas de una escritura que se caracteriza por haber asumido esta tesitura histórica como eje radical de sus creaciones, es decir, como estrategia de pensamiento.

A este respecto, la obra de Gual resulta significativa por el hecho de haber asumido, como parte de su génesis, tanto el hacking como el bioarte como espacios sobre los que adoptar una determinada posición estética. Ése sería el punto en el que se localizaría uno de los aspectos más interesantes del proyecto, después continuado en *Fabulosos monos marinos* (DVD, 2010), también del mismo autor. Una forma de compromiso que surge de haber asumido como reto discursivo la

²⁷⁶ En palabras de Eduardo Kac, “si los avances de la genética van a cambiar por completo nuestra sociedad, la única manera de reflexionar sobre estos cambios a través del arte es utilizando las mismas herramientas y técnicas que los científicos” (De Vicente, 2001).

resolución bajo formato literario del debate en torno a estos dos espacios, que de manera general fluctúa entre la neutralidad más o menos conseguida y la creación de una mitología en torno a ellos²⁷⁷. Su postura, en principio, podría asociarse a una constatación a la que ya se ha hecho alusión en otras ocasiones a través de las tesis de Denis Baron, es decir, la consideración de lo tecnológico como folklore²⁷⁸ derivado de esta época. Una tesis que, de manera consciente o inconsciente, estaría detrás de muchas de las direcciones que han tomado algunos discursos en la actualidad; lo que se resuelve, además, a través de una visión naturalizada de esos lenguajes, dado que son asumidos como parte inherente del imaginario colectivo.

De hecho, a través de esta obra podría cuestionarse hasta qué punto es relevante seguir apelando a la utilización de lenguajes científicos y tecnológicos en términos de vanguardia, cuando sería algo dado por supuesto en otro tipo de contextos. Así, si en el espacio de lo cotidiano se acepta que todo esté intervenido por la ciencia y la tecnología, porque incluso las relaciones personales se gestionan cada vez más por este tipo de medios, no deja de ser lógico que ocurra lo mismo en el espacio de la creación. En este sentido, conviene llamar la atención sobre un aspecto estrechamente ligado a estas prácticas, como es la necesidad de neutralizar la imagen que generan estos medios en los contextos artísticos, dejando de ese modo de celebrar niveles epidérmicos de implementación, porque no serían más que anécdotas temáticas y

²⁷⁷ Respecto al bioarte, esto se vería claramente en las prácticas iniciales de artistas como Sterlac o Barney y sus distintas formulaciones del imaginario cyborg; si bien respecto al hacking esa diferencia de tratamiento se haría visible a través del discurso fílmico, principalmente, a través de la representación distorsionada –por ficticia– de sus aplicaciones funcionales. Óscar Gual se ha referido a ello como un “estilo Hollywood” de representación que tiene más que ver con la magia que con las posibilidades reales que ofrece la informática en otro tipo de contextos.

²⁷⁸ La cita exacta: “dans notre propos la technologie incarne le nouveau folklore du vingt et unième siècle” (Baron, 2008: 24).

recursos de decoración textual. Lo interesante, entonces, es averiguar el tipo de estrategias que se ponen en funcionamiento, accediendo a ese nivel de implementación estética de unos usos que además conllevan modos determinados de representación, sobre todo si son incorporados de manera estructural, es decir, en tanto solución ligada a un contexto y estética determinados.

La tecnología está ahí para que la usemos, pero también para que formemos parte de ella, para que nos mezclemos con ella, para que la invitemos a nuestras casas. Literalmente.

Gual, 2008: 59

Ésta podría ser la clave de lectura de la obra de Óscar Gual, si se considera que las posibilidades de construcción formal y argumental de *Cut and Roll* surgen no sólo de esa reflexión, sino también de la consideración de los contextos científicos como campos de subjetivación. Un aspecto que explicaría algunas de las decisiones discursivas en las que se filtra no poca innovación estética, al embeber la lógica visual de los nuevos dispositivos (como se ha visto en relación al tratamiento de lo visual) y de los códigos de programación, justamente por incorporar al proceso de creación la traducción del lenguaje técnico como mecanismo de escritura. En este sentido, la creación funcionaría igualmente como forma de investigación social y cultural, es decir, estética, al trabajar sobre una serie de lenguajes que han modificado el espacio de las artes tanto como los circuitos sociales y los modos actuales de existencia.

Es la razón por la cual estos factores no se resuelven aquí como accesorios, sino que alcanzan el propio diseño de la obra a través de su incidencia en el desarrollo estructural de la misma, con calcos derivados de los procesos informáticos (por ejemplo, trabajando en una sucesión y superposición de acciones). Esto, al mismo tiempo, supone un ejercicio

de honestidad creativa, primero por realizarse a partir de un conocimiento en profundidad de estos agentes, y segundo, por la neutralidad del discurso en torno a ello; dado que sólo de este modo podría alcanzarse un trabajo óptimo en estos términos.

Tal y como ocurre en esta obra, donde se lleva a cabo una aplicación concreta del hacking como recurso discursivo que lleva a la novela, mediante la traducción de procesos, hacia formas inéditas de escritura:

```
El nivel de terror frente a una situación determina nuestra
reacción.
```

```
102  switch  (level_of_horror){
103  case 3:      paralyze (optional pee);
104             break;
105  case 2:      cry ();
106             break;
107  case 1:      shout (help);
108             break;
109  case 0:      try_to (scape);
110             break;
111  default:     nothing;
112             break;
113  }
```

Gual, 2008: 96

Como puede apreciarse en el extracto anterior, Óscar Gual lleva a cabo una equiparación de procesos (la escritura en relación a la programación y el hacking) como actividades que, en conjunto, consisten en “diseñar, programar, trazar y depurar” (Gual, 2008: 49). Sin embargo, y para que esto sea factible dentro del espacio literario, el requisito vuelve a ser un conocimiento explícito de ambos procesos, cuando lo que se pretende es trasladar a la creación literaria el funcionamiento externo a la ficción (lo que se traduce en más coherencia discursiva) de las prácticas hackers. Dicho en otras palabras, una literatura de las nuevas tecnologías que se formula a partir de soluciones integradas de este tipo de procedimientos; porque como actitud respecto al hecho literario se

percibe claramente la asepsia que rodea al tratamiento y la incorporación de estos recursos, que resulta consecuencia directa de un contacto asiduo con esos medios y lenguajes.

En este sentido, el proyecto de Óscar Gual no sólo resuelve de manera oportuna la distorsión habitual del hacking, haciendo de *Cut and Roll* un subterfugio para su tratamiento legítimo (devolviéndole credibilidad); sino que se aproxima a las prácticas bioartísticas resituando su recepción crítica y mediática, dada la distorsión habitual entre unos discursos y otros. Hay, por tanto, una intención clara de neutralización del impacto espectacular asociado a estas prácticas, que se resuelve principalmente bajo una actitud estética similar a la que Gual perfila en sus personajes: por un lado el protagonista, Joel, relacionado con las prácticas de programación y hacking y, por otro, Ecos, como correlato de Eduardo Kac, también introducido como personaje de ficción.

De lo que se trata, entonces, es de resaltar y focalizar el temperamento de estos sujetos, incidiendo sobre todo en ese aspecto y no tanto en el tipo de medios que estos utilizan e incorporan a sus respectivas obras, como parte de su natural comportamiento (que sería el caso de Joel, caracterizado en ocasiones como un autómeta). Ahora bien, lo que cabría mencionar en este momento es que si este discurso resulta coherente se debe sobre todo a que el autor combina su interés literario con su perfil profesional como ingeniero informático, lo que le permite (y hasta cierto punto, garantiza) una aproximación normalizada a estos entornos, hasta hacerlos inseparables. Es decir, que operaría como sustrato fundamental del texto un conocimiento explícito tanto del espacio artístico como del técnico, lo que le permite trabajar bajo unas licencias determinadas –sean discursivas o técnicas, porque vendrían a

ser lo mismo- que facilitan y naturalizan la creación de metáforas y analogías lingüísticas entre un medio y otro.

Se articula, como se muestra en el texto, una visión “aumentada” de estas prácticas, elaborando en torno a ellas una hipérbole paródica. Esto es algo especialmente perceptible en relación al bioarte, agredido de forma habitual por el exceso de interpretación de sus propuestas y la valoración ética de las mismas, que sería el lugar propicio para las polémicas que suelen rodear a esta clase de proyectos. Sin embargo, la tendencia a la sobreinterpretación²⁷⁹ de cualquier contenido resulta extensible a otro tipo de espacios, hasta el punto de conformar uno de los vicios contemporáneos de los discursos críticos y académicos de última generación. Tanto es así, que no son pocas las veces en que los discursos periféricos, es decir, aquellos que conforman la recepción de una obra, acaban suplantando el objeto al que se refieren, o recreándolo según lecturas que no siempre tienen tanto que ver con ello. Motivo por el cual puede decirse que otro aspecto que se reclama a través de esta obra sería cierta conciencia de la responsabilidad del ejercicio crítico, que tendría que verse adecuado a su objeto y no al contrario, como se mantiene en este discurso.

Considerando esto mismo, si este aspecto resulta importante es porque en él habría que situar la propuesta *futura* que se aporta en la obra en relación a la proyección artística del bioarte. Momento en el que Ecos, el artista que suplantaría (y mejoraría) la imagen mediática de

²⁷⁹ Estableciendo un paralelismo entre las tesis aportadas por David Bordwell y Andrew Darley en torno a la “presunción hermenéutica”, se podría trasladar al espacio artístico y literario una reflexión vertida por estos autores en relación a la creación fílmica y cinematográfica. Según ellos, la sobreinterpretación habitual de los estudios contemporáneos puede entenderse como una de las primeras causas del retraso en el desarrollo de maneras alternativas de comprensión crítica de las obras; es decir, de creación de teoría y de discursos críticos rigurosos (Darley, 2002: 22). Cabe pensar, entonces, que no se trata de algo excepcional en los discursos oficiales y académicos, sino de un vicio contemporáneo, como se ha apuntado a este respecto.

Eduardo Kac, plantea a través de sus obras la posibilidad de una creación para su contemplación y disfrute inmediato. Es decir, una serie de obras en la que lo que hay es lo que se muestra y, por tanto, sin que se plantee la necesidad de recurrir a discursos interpretativos o lecturas conceptuales que distorsionen ese punto. Para ello, el artista circunscribe sus obras en órdenes metafóricos, no simbólicos, como clara reacción y enfrentamiento a la tendencia protagonizada por algunos de los últimos iconos del bioarte, como serían Sterlac, Barney o el propio Kac, que son los artistas que se mencionan en la obra, situados entre la ficción y la referencia real.

Vivir de la provocación es fácil, pero no deja ningún legado. Ecos es autosuficiente. Si desea transmitir un concepto, investiga la forma de conseguirlo. [...] No se trata de una simple idea brillante, sino de un trabajo brillante. No es algo que cualquier cateto pueda ver en la Tate Britain. Tampoco es algo que vaya a quedar bien en un salón. Esto es, simplemente, Arte.

Gual, 2008: 235-236

No obstante, y aunque son varios los artistas mencionados, la estrategia argumental se apoyará sobre todo en la figura de Eduardo Kac, incidiendo de forma consciente en su trayectoria mediática más que en la artística. Como se sabe, Eduardo Kac es uno de los iconos fundamentales del bioarte en la actualidad y, por ello, uno de los artistas más reconocidos y polémicos de estos momentos, por lo que resulta evidente el interés por tematizar su figura, y no otra, en el espacio narrativo. De manera general, Eduardo Kac suele enmarcar sus propuestas en lo que se podría denominar “extrarradios” de lo artístico, dado que sus trabajos se apoyan en esferas como la creación de vida y la transgénesis, pero

también en los cambios sociales que esto pueda traer como consecuencia, como fue el caso de *Alba*, el proyecto *GFP Bunny* del año 2000.

Si se tiene en cuenta el tratamiento que recibe su figura, puede decirse que Kac es uno de los artistas que, a pesar de la parodia, resulta mejor considerado en el texto. Quizá (y esto es una hipótesis) por haber sido uno de los primeros artistas en cuestionar el propio concepto, como idea germinal, de “cyborg”, desmarcándose a través de esa reformulación de artistas como Sterlac o Matthew Barney, que instauraron toda una mitología en torno a ese mismo concepto. De hecho, si se compararan los trabajos de Kac con los de Sterlac o Barney se vería cómo el tratamiento de la hibridación hombre-máquina resulta menos ortopédico y aparatoso, por implícito y sutil. Así, si se piensa en obras tempranas de Sterlac, como *The third hand* o *Handswriting* de los años noventa, puede detectarse un problema clave respecto a lo tecnológico en el espacio de la creación, como es el hecho de que las nuevas tecnologías sean, a pesar de su nombre, viejas tecnologías. Un aspecto medular de estos medios, que en principio obligaría a contar siempre con la obsolescencia como coste y valor estético, superando así la limitación de aquellas obras que inciden justamente en el aspecto de novedad de lo tecnológico, pero no en su reverso.

Desde el 97 vengo creando máquinas que son el opuesto del cyborg; es decir, en vez de integrar la tecnología en un ser vivo, se trata de un robot en el que he integrado un grupo de amebas.

Eduardo Kac citado en De Vicente, 2001

Por tanto, según plantea Eduardo Kac su imaginario, éste partiría de una idea concreta respecto a lo tecnológico, como es el cierre (la idea de fin) de la revolución digital; por lo que sólo cabría esperar en adelante implementaciones y ampliaciones de las posibilidades operativas de las nuevas tecnologías, pero no rupturas propiamente dichas como las que habrían tenido lugar después del cambio de siglo (De Vicente, 2001). Por supuesto, esta idea puede ser cuestionada y rebatida desde muchos puntos de vista, pero lo cierto es que encierra un detalle importante que habría que tener en cuenta, como es la dificultad (o casi imposibilidad) de crear en estos momentos al margen de este tipo de hallazgos y ocurrencias de naturaleza tecnológica.

Se podría decir, por tanto, que ésa es la razón por la cual ya no interesa tanto el uso de estos medios como la investigación y la reflexión en torno a sus implicaciones transversales, en tanto agentes de acción y modificación sociocultural. Que sería algo que ocurriría igualmente en otro tipo de contextos, como los espacios privados (a través de la telefonía móvil o las tabletas digitales) u otras esferas sociales, como han puesto de manifiesto los laboratorios que trabajan para la creación de órganos de trasplante “compatibles”, o los propios alimentos transgénicos. Es decir, todo aquello que hoy pondría en cuarentena (o bien ampliaría, que sería la otra perspectiva) el concepto de “natural”.

La búsqueda de coherencia y depuración de características condujo a la investigación y la creación de nuevas razas de perros que ahora sí consideramos naturales. Lo hemos hecho con patatas o con guacamayos. Ahora tenemos más medios a nuestro alcance.

Gual, 2008: 233

Tal y como se plantea en el volumen *Signs of life* (MIT, 2006), estas cuestiones tampoco serían ajenas a la investigación de Eduardo Kac, sobre todo en consideración de sus proyectos más recientes, cuyas líneas de investigación serían las aludidas e incluso parafraseadas en *Cut and Roll* (porque esta obra también tiene mucho que ver con la creación a partir de la gestión de datos e información).

Así se mostraría poniendo en relación el extracto anterior con éste otro:

Me gusta explicar que ciertas cosas que consideramos naturales y damos por sentadas son en realidad creación del hombre. Un ejemplo es el perro doméstico, el animal de compañía al que el hombre ha ido “moldeando” a lo largo de cincuenta mil años, para acabar convirtiéndolo en lo que es hoy, un ser que no existía en la naturaleza.

De Vicente, 2001

De este modo, si se contempla la revisión que realiza Óscar Gual de esta situación en *Cut and Roll*, cabría mencionar el hecho de que la articulación del discurso que se refiere a ese punto venga marcada por la presencia de Ecos, el bioartista *alter ego* de Eduardo Kac. Una correlación entre ambos referentes que se establece desde un principio a través de la descripción de Ecos filtrada por las notas biográficas de Eduardo Kac; para lo cual se inciden tanto en la recepción mediática de ambos artistas, como en la confluencia de sus respectivos inicios, que coincidirían de manera casi exacta. En este sentido, y como punto de encuentro, tanto Kac como Ecos inscribirían sus obras en los terrenos de la ciencia y la alta tecnología (aquella destinada de manera inmediata a la investigación y el desarrollo, y no tanto al consumo y la comercialización

masiva por parte de *geeks*²⁸⁰); pero a partir de unos inicios, como comienzo de sus respectivas trayectorias artísticas, centrados en el espacio del arte electrónico, el bioarte y el arte interactivo.

Sin embargo, y como licencia literaria, Ecosystem aparecería retratado como una versión sublimada de artista, es decir, como artista *total*, sobre todo en comparación con los artistas antes mencionados, y muy especialmente con Eduardo Kac, con quien resultaría crucial toda diferencia en una lectura crítica del texto. En este sentido, su singularidad vendría propiciada por el hecho de conjugar “maestría en el campo técnico con una visión artística salvaje” (Gual, 2008: 239), situando así el discurso en otro nivel de referencia. Ése sería el motivo que permitiría plantear desde esta obra esa propuesta *futura* para el bioarte, dado que apuntaría de manera directa hacia otro tipo de relación entre “el artista, la criatura u obra de arte y aquellos que entran en contacto con ella” (Gual, 2008: 239).

Bajo esta perspectiva, Ecosystem se propone como un artista autosuficiente y excéntrico, que si polemiza con la figura de Kac es porque encarna, tanto dentro como fuera de la ficción, uno de los referentes fundamentales de los circuitos artísticos contemporáneos. Por esta misma razón, el discurso que se desarrolla en la parte final de *Cut and Roll* se articula entre la parodia y el elogio de los referentes habituales del bioarte, dado que se establece una crítica de sus respectivas actividades como punto sobre el que articular posteriormente un análisis del estado actual de las prácticas bioartísticas, así como de su recepción social en términos generales.

²⁸⁰ Con este término se alude a aquellos usuarios fanáticos de la tecnología y la informática. Un término cercano al de *freak*, pero aplicado a un contexto muy concreto. En relación al significado extendido del término, en Wikipedia se recoge una buena genealogía del mismo. Wikipedia, @geek (última consulta, 28/07/2011).

Como se sabe, el bioarte es uno de los espacios creativos que más debates y controversias ha generado a lo largo de esta década, razón por la cual ese “futuro” de las posibilidades artísticas que podría plantearse en relación a sus límites –es decir, a su actividad entre lo artístico y lo monstruoso- no sucede fuera de la ficción, sino de la mano de Ecos.

Nada, Ecos no tiene nada que ver con esa gente. Ni con el conejo verde ni con Sterlac, un embustero australiano que se hace pasar por cyborg, sabrán quién es. Estamos hartos de que se nos asocie con ellos. Les valoramos como agitadores, sí, han visto la oportunidad de expresarse artísticamente mediante la transgénesis o las mutaciones y quieren subirse al carro, pero carecen de lo más importante: talento.

Gual, 2008: 234

En este sentido, el hecho de que sea Ecos quien protagonice dicho avance estético (porque además se plantea como definitivo) se debería principalmente a un problema también mencionado en este texto, como sería la “ansiedad” de auto/complacencia desarrollada por parte de algunos artistas; sobre todo al no guardar una distancia prudente en relación al espejismo que puede plantear la ciencia como forma de escritura artística; errónea cuando se trata de efectismo y no de diseño discursivo. Por esa razón, la ventaja de Ecos desde el punto de vista creativo –que sería traducible al mismo tiempo como notable ambición estética- descansaría en el hecho de plantear y proyectar una imagen de sí mismo como artista que no se subordina a la ciencia, sino que por el contrario se entrega a ella. Una forma quizá extrema de introducir –y reivindicar- la idea a la que se ha aludido anteriormente, que llevaría a plantear la investigación desde el acto mismo de creación; pero que sin embargo serviría para explicar la abundancia de ocurrencias de términos como “fondo”, “trasfondo” o “conocimiento” mencionados en ese punto

concreto de la obra; porque no se trataría de atender a las polémicas habituales generadas en el espacio público (por lo general, de signo moral y ético), sino de atender a la complejidad estructural de estas obras desplazando así la utilización de la beligerancia como fin artístico.

A este respecto, sería paradigmático el caso del proyecto *Alba*²⁸¹, el conejo transgénico creado por Eduardo Kac en el año 2000, considerando que por la polémica que se generó en torno al animal, la obra finalmente quedó relegada a un segundo plano, mientras el debate sobre la pertinencia y la necesidad de una acción de esas características acaparó la mayor parte de la atención de la crítica y de los especialistas en arte, eclipsándola por completo. Ése es uno de los problemas más habituales en la recepción del bioarte, dado que las polémicas sociales pueden acabar siendo más atendidas que la propia obra, que tendría que ser el objeto de reflexión en sentido estricto.

La queja más habitual que se me plantea es que “el conejo no podía escoger” si quería ser transgénico. La respuesta evidente es que ninguno de nosotros hemos podido elegir ninguno de nuestros rasgos físicos ni intelectuales.

De Vicente, 2001

Ahora bien, según se apunta en *Cut and Roll*, serían las obras de artistas como Kac, Sterlac o Barney las que dependerían de los discursos *ad hoc* para ser comprendidas en algún aspecto, dado que estarían originadas en el orden de lo simbólico, que sería además el caldo de cultivo para la (sobre)interpretación. En palabras de Eduardo Kac, sus obras tendrían que ser entendidas como “intervenciones simbólicas”;

²⁸¹ Más información sobre el proyecto en la página web del artista: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor> (última consulta, 12/07/2011).

mientras que Ecos, que seguiría una postura inversa, apostaría por la autonomía de las mismas, al instalar sus proyectos en el terreno de la alegoría, como orden metafórico. De este modo podría evitarse la profusión de interpretaciones conceptuales y desvíos semánticos en relación a sus obras, dado que serían propuestas en las que lo que se ve es simplemente lo que hay.

Tanto es así, que en *Cut and Roll* se mencionan algunos proyectos –ingeniosos, pero ficticios- que llevarían a justificar de forma práctica los juicios anteriores, como por ejemplo *Monkey*, cuya base se sustentaría en un juego lingüístico (un mono con *mono*); al igual que sucedería con el resto de proyectos, que tratarían de ser evidentes en su misma exposición, pasando a ser argumentos favorables de la tesitura que se plantea en la novela, sobre todo en relación a Ecos. El motivo de estos ingenios sería demostrar cómo es en ese espacio intermedio entre la creación y la recepción donde se originan las polémicas y las interpretaciones interesadas de las obras (otra creación), por mucho que estas reacciones puedan ser esperables por el hecho de enfrentar a la sociedad con el reverso de su imagen. Un buen ejemplo estaría en el caso de Kac, cuya incidencia mediática tiene más que ver con las críticas y las distintas recepciones de sus obras que con sus propios proyectos en cuanto tal, es decir, a propósito del diseño y la metodología aplicada para la consecución de un determinado proyecto; como se habría puesto de manifiesto en muchas de sus intervenciones públicas, donde los debates suelen girar en torno a ese aspecto.

El arte, querido amigo, no puede depender de los remordimientos ingenuos de gente que aún vive en la Edad Media. Estamos en el futuro y actuamos en consecuencia.

Gual, 2008: 233

Son posicionamientos que en realidad parecen deberse a un problema inherente a la propia génesis de las prácticas bioartísticas, como es el concepto de natural y su imposible escritura en la actualidad. Hay que pensar que es con los últimos avances científicos como se ha alcanzado una versión diferente del Humanismo, donde lo natural vendría marcado por la partícula *trans-*, que sería aplicada (o aplicable), a todas sus realidades: transpolítica, transestética, transexual, etc.; tal y como era puesto de manifiesto por Denis Baron en *La chair mutante*, donde aseguraba lo siguiente:

Une mutation comprise alors comme une reconfiguration du sensible avec un autre rapport à soi et au monde abolissant la frontière corps/monde, où tout est transpolitique, transesthétique, transsexuel, afin de créer des points de jonction sensible entre le corps et la chair (Baron, 2008: 9).

Una reflexión que estaría muy en la línea de otra reflexión vertida en *Cut and Roll*, donde se hablaba de “una política de la vida que apunte a la permanencia de la totalidad de los seres, ya sean creados de forma natural o artificial” (Gual, 2008: 245), dado que ése sería un aspecto cada vez menos diferenciable. Por tanto, podría concluirse que el verdadero aporte literario a este respecto estaría en la propuesta estética de Ecos, concebida como un avance considerable respecto a la línea explorada por las propuestas artísticas contemporáneas.

Una forma de investigación de lo que supondría vivir actualmente, pero a través de formulaciones alejadas de todo orden de normalidad (Gual, 2008: 231). Ése sería el motivo por el que se presentarían unas obras como superación, pero desde su misma naturaleza, de los umbrales de lo artístico y de la propia representación;

es decir, dirigidas justamente a la *presentación* de las mismas, a su mostración. Una serie de obras que tendrían que ser consideradas con independencia de su impacto social y de la transgresión que pudieran plantear desde algún punto de vista en concreto, que presumiblemente podría ser ético, como ha ocurrido de forma general con otro tipo de casos.

Así, mientras a Eduardo Kac le interesaría la reflexión “sobre los cambios de percepción, los cambios culturales y políticos, las implicaciones filosóficas producidas por la expansión y la modificación de la percepción del ser humano”, como también la convivencia con esas realidades “creadas” (De Vicente, 2001); a Ecosse le interesaría tan sólo el acto de creación, por lo que su espacio de trabajo abordaría la dimensión “poética” de esas ideas, haciendo que el acceso a lo social sea un accidente, pero no el fin de sus propuestas. En este sentido, podría decirse que es ahí donde radica la brecha estética entre Eduardo Kac y Ecosse, pues entre ellos se plantea una diferencia que se traduce como una polaridad casi irreconciliable entre sus respectivos objetos de compromiso, ya sean sociales o artísticos, de forma respectiva.

Se entiende, entonces, que por coherencia con las bases de lo expuesto en este discurso, la propia obra de Gual no tendría que verse tanto como mera creación, sino también como investigación y reflexión estética en torno a las condiciones socioculturales de estos momentos. En otras palabras, *Cut and Roll* es una de las obras en la que puede verse de forma más clara el aspecto de generación de pensamiento a través no sólo del *hacking*, el bioarte o las nuevas tecnologías -que son factores relevantes en este punto-, sino a través de la propia reflexión genérica -y metaliteraria - de la escritura. Esto es, de las posibilidades que le brindan en la actualidad los medios que articulan su propia representación.

Por este motivo cabría señalar que esta obra propone un texto cuya naturaleza resulta híbrida –desde un punto de vista discursivo- y procesual, o dispersa; como dispersos son los contenidos e informaciones que se reciben a diario en los distintos contextos cotidianos, laborales y de ocio. Es decir, una forma de poner en tensión el concepto heredado de novela mediante la incorporación de rasgos estéticos que responden a unas coordenadas estéticas epocales, aun cuando se revisan formas previas, ya establecidas. Éste sería uno de los rasgos que bloquearía la operatividad de un paradigma como el posmoderno, dado que no parece que haya una intención de ruptura o de lectura paródica de otros arquetipos literarios, sino un interés por actualizar contenidos, y por implementar y expandir los modelos ya existentes.

No puede decirse, por ello, que *Cut and Roll* sea solamente un medio de conexión entre los espacios mencionados anteriormente -el *hacking* más el bioarte y el espacio de lo social-, sino que constituiría el planteamiento de un giro cualitativo en relación a la forma habitual de abordar la escritura. Un cambio cuyo signo más relevante estaría en el hecho de haber asumido la injerencia de la tecnología como espacio de subjetivación creativa, principalmente porque conduce hacia una forma de ingeniería social que se apoya en la mixtura de disciplinas, lenguajes y conocimientos de distinta naturaleza, revisadas, bajo esta perspectiva, como formas nuevas de acción en un contexto muy concreto, el siglo21.

1.4. *El hacedor (de Borges), Remake (Alfaguara, 2011), Agustín Fernández Mallo*

Diseño de cubierta: Agustín Fernández Mallo

Como se ha dicho en otro momento, esta obra de Agustín Fernández Mallo, configurada como un remake (que podría ser asimismo un falso remake) de la obra de Borges, no tomaría ese referente como materia, sino como sustrato y, por tanto, como nota a pie de página (e incluso pretexto) de su obra. En este sentido, puede reconocerse la influencia del imaginario borgiano, pero no más que en otras de sus publicaciones anteriores, especialmente si se piensa en el tratamiento de la tradición y en la exploración del lenguaje científico como materia poética. Por eso mismo, su actitud respecto a la obra de Borges puede entenderse ahora como una lectura en horizontal de *El hacedor* de Borges junto con el resto de materiales y textos (sean imagen, audio o vídeo) que conforman la totalidad de esta obra.

Puede pensarse, entonces, que cuando se ha hablado de horizontalidad como perspectiva de tratamiento de la tradición cultural (y por tanto, como visión desactivada de la diferencia alta/baja cultura), resultaría bastante factible el hecho de que, como el elevador que se desplaza horizontalmente en uno de los cuentos, ésa fuera la metodología llevada a término por Agustín Fernández Mallo en este texto. Una idea que llevaría implícita la posibilidad de que la propia obra de Borges se viera modificada intertextualmente por la de Fernández Mallo, invirtiendo de ese modo los recorridos presumibles de lectura. Tanto es así, que puede resultar igualmente factible que haya lectores que accedan a la obra de Borges (no sólo a *El hacedor*, sino también a otros títulos) a partir de este volumen, lo que supondría en sí mismo una mutación

inevitable en la recepción general del autor. Si se piensa, lo que se está planteando bajo esta idea es un tipo de tratamiento que permite la circulación de influencias en ambos sentidos, ida y vuelta; y por tanto una posición alternativa al paradigma posmoderno que, emplazando los discursos en lo irónico, mantendría una diferencia siempre explícita en torno al lugar “legítimo” de cada uno de los referentes.

Dicho en otros términos, puede parecer una *boutade*, pero la firma de esta obra es la de Agustín Fernández Mallo, lo que implica al mismo tiempo una perspectiva que ya no es tan ortodoxa (siglo XXI) como “radicante”, propia y apropiada (siglo21). Es decir, una diferencia insalvable, en cuanto desajuste cualitativo entre uno y otro formato, que dejaría muy claras las coordenadas de escritura de ambos textos. Por tanto, ése sería el espacio en el que habría que inscribir la obra de Fernández Mallo, cuya pretensión no parece ser tanto la de reactivar el imaginario de Borges –a pesar del término *remake*-, como su propio horizonte estético. En este sentido, resulta claro el intervalo, como encrucijada, entre las obras previas de Fernández Mallo (desde *Yo siempre regreso a los pezones* al *Proyecto Nocilla*) y este otro texto; no porque no se repitan determinados motivos –“una isla dentro de una isla”²⁸²- u objetos estéticos, sino por la apertura discursiva que soportaría esta obra.

Es decir, un aspecto de la misma que vendría garantizado por las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, no sólo desde el punto de vista material, como soporte o dispositivo de difusión, sino principalmente por su dimensión estética y poética, que sería otro de los

²⁸² Como ejemplo, esta misma frase que aparece en la página 91 se repite en *Yo siempre regreso a los pezones* y al punto 7 del *Tractatus* en la página 31, y la fórmula, como equivalencia: “éramos una sombra dentro de otra sombra” en la misma obra, en la página 20.

motivos que se abordarían en esta obra. De hecho, y en relación a esto mismo, podría decirse que con este proyecto Agustín Fernández Mallo culmina una exploración –como investigación e innovación estética- que cerraría en sí misma todo un imaginario poético; tal y como mostrarían algunos de los aspectos de sus obras previas, pero también y, quizá sobre todo, de algunas de sus últimas creaciones realizadas a través de su blog. Las posibilidades creativas de una escritura “textovisual” que a lo largo de los años se habría ido concretando hasta dar lugar a un proyecto como el de *El hacedor (de Borges), Remake*, así editado.

Si esta idea resulta posible es porque durante años, y en buena parte de sus obras previas, ya se había hecho alusión a este proyecto como obra “en marcha”, proceso siempre inacabado. Una idea también presente en algunos encuentros públicos, donde el autor mostraba parte de sus creaciones “inéditas”, algunas de las cuales aparecerían más tarde como sustrato o parte integral de los textos de esta obra²⁸³. Algo que, por otro lado, vendría a implementar (por ser acorde) la propia idea que señala el título, *hacedor*, poniendo en evidencia no sólo el carácter artesanal de la obra, sino su propia morfología como texto escrito (anunciado y mostrado) en intervalos²⁸⁴.

Por lo mismo, y atendiendo al último periodo de su blog, sería pertinente relacionar esta obra no sólo con sus publicaciones anteriores, sino sobre todo con el trabajo creativo realizado bajo demanda en *El hombre que salió de la tarta*. La razón es que a lo largo de los últimos

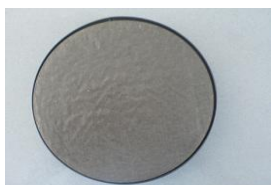
²⁸³ Por ejemplo, en Casa de América, en “La noche de los libros: América y Europa, literaturas de ida y vuelta: Borges, Calvino, Camus y Cortázar” el 23 de Abril de 2010, donde Fernández Mallo presentó “Parábola de Cervantes y de Quijote”.

²⁸⁴ Según el autor, “pasados muchos años, habiendo ya escrito varios poemarios, entre ellos *Joan Fontaine Odisea*, - que prefigura lo que vino después-, en 15 días, entre *Nocilla Dream* y *Nocilla Experience*, hice ya varias piezas de este *remake*. Lo fui escribiendo poco a poco, hasta el 2010. Eso le da un carácter que creo que tiene mucho que ver con *El hacedor* de Borges, en cuanto miscelánea de materiales de muy diferente origen y tonos narrativos” (Fernández Mallo, 2011:32).

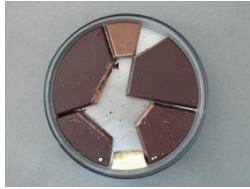
años se habría ido perfilando en ese espacio una inquietud estética que, en cuanto tal, pasaba por lo tecnológico, lo visual y lo textual en un orden perfectamente interiorizado; sustentado, además, en una administración altamente optimizada de los espacios intermedios entre una y otra textualidad. Tanto sería así, que a la luz de estas consideraciones podría decirse que la propia idea de fragmento asociada a su obra se vería desactivada por completo a partir del *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, pero sobre todo de su trabajo en el blog, donde teóricamente esta idea sería expuesta de forma más explícita que en las obras.

Así parece ponerse de manifiesto en tres momentos de su blog – aunque podrían citarse más- que corresponden a su vez a tres publicaciones diferentes en el mismo:

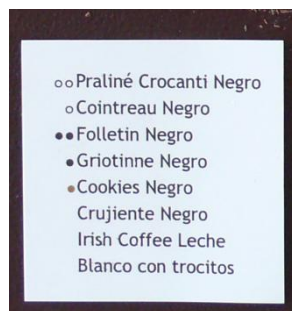
1. **Cierta clase de elipsis [regalo n°1]**²⁸⁵



²⁸⁵ Puede consultarse en su blog, *El hombre que salió de la tarta*, 05/05/2010, última consulta, 22/08/2011.



EL TEXTO DE LA ELIPSIS



LA IMAGEN DE LA ELIPSIS



*[Motivo del prólogo de *Sans Soleil* de Chris Maker.
El autor inserta un video tomado de Youtube]

2. Louis Kahn/Hitchcock²⁸⁶

Ayer, en Barajas, compré La Vanguardia. Los miércoles viene entre sus páginas el suplemento Cultura/s. Hubo dos cosas que llamaron mucho mi

²⁸⁶ Para su consulta: Fernández Mallo: *El hombre que salió de la tarta*, 07/10/2010, última consulta, 28/08/2011.

atención: esas dos imágenes que pongo. La primera pertenece al artículo, *Si lo sé, no vienes*, de Jordi Balló, en el que habla de los programas de TV dedicados a vender casas. Y la segunda, de *Planos de arquitectura*, de



Mauricio Bach, en el que se tratan recientes documentales sobre vida y obra de arquitectos.

Dejando aparte los artículos a los que pertenecen, esos dos fragmentos me interesaron por sí solos. En mi

opinión, tienen la fuerza de la literatura, son literatura: la triple vida y

extraña muerte de una persona conocida y cabal, y el reputado cineasta que se autoparodia ante la fachada de una de las casas más serias y tétricas del siglo 20.

LO MEJOR 

La mejor película de esta serie es *Louis Kahn, mi arquitecto*, filmada por su hijo ilegítimo, que además de abordar su obra y legado teórico, es la búsqueda de un padre ausente, la indagación en los enigmas de un hombre hecho a sí mismo desde la pobreza, que mantuvo tres familias paralelas que sólo se conocieron en su entierro, y murió solo en una estación ferroviaria y tardó días en ser identificado porque había tachado su dirección en el pasaporte.

Pero me interesaron, sobre todo, porque veo una relación entre esos dos fragmentos. Y no me refiero a que ambos, el arquitecto Kahn y Hitchcock construyeran casas, ni tampoco me

refiero a que Kahn sea la contrafigura de los personajes de las películas de



Hitchcock [en las que un tipo anónimo se ve metido en una trama compleja y singular de manera involuntaria, justo lo contrario que el arquitecto Kahn, cuya vida era una trama compleja y singular, de película, y aparentaba y una vida normal], ni tampoco me refiero a que los

dos siempre salgan en retratados en B/N, ni a que los dos, cada uno en su disciplina, hayan sido constructores de una cierta monumentalidad, ni que sean representantes de una última modernidad. No, no me refiero a todo eso, sino a otra cosa que une esos dos fragmentos, pero que no sé qué es.

3. **Filmar América [todos los vídeos]**²⁸⁷

1. Insólito
2. Imágenes concretas
3. 2 manos y Baudrillard
4. ET
5. Avión
6. Missouri sky
7. Duplicación
8. Smoke Eye
9. De BMW a Harley
10. Pic-Nic
11. La última Oportunidad
12. Denver Night
13. Una Mañana en Rock Springs
14. Excavadoras apisonadoras
15. Tiempo que tarda
16. Asfalto sin título
17. Conejo
18. Aeropuerto Vacío
19. Spiral Jetty
20. Arqueologías
21. El idioma analítico del asfalto
22. Mojave Hotel
23. “Es lindo, ¿no?”

Tres momentos clave en su blog, en los que Fernández Mallo apuntaba hacia otro tipo de intereses al establecer a través de publicaciones como éstas, que eran eventuales, pero cada vez más frecuentes, un perfil para una investigación futura, pero ya en desarrollo. Es lógico, por otro lado, que así suceda cuando la investigación estética va unida al propio proceso creativo, por lo que cabe pensar que en esta obra, *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, aparecen ya materializadas algunas de esas inquietudes. Así puede comprobarse a través de la revisión de las entregas previas a *Filmar América*, que también discurrirían a través de la cultura americana, se rescataba cierta crónica

²⁸⁷ A través de este enlace se puede acceder a los contenidos audiovisuales: 23 piezas entre 3 y 9 minutos: <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/filmar-america/> (última consulta, 01/09/2011).

de viajes, pero también la participación de una experiencia estética consciente y buscada. Serían las publicaciones *USA travel*, de 10 entregas²⁸⁸ y *Textos de NY*, de 17, donde Agustín Fernández Mallo había ido aclarando y ampliando un ideario estético personalizado, hecho público a través de su blog, pero bajo una construcción que equiparaba estas publicaciones a cualquiera de sus obras publicadas. Dicho de otra forma, no se trataría tanto de recolección de imágenes y anécdotas de un viaje, como de la traducción de esa experiencia en términos estéticos, principalmente a través de objetos y sujetos encontrados. Una idea que quedaría perfectamente reflejada a través de dos piezas que pertenecerían a dos etapas diferentes, por un lado Julio de 2008, cuando se registraba esta imagen, más su detalle:



Referencia²⁸⁹

Y ésta otra, extraída de “Excavadoras, Apisonadoras”²⁹⁰ o el siguiente motivo de “Imágenes concretas”²⁹¹, ambas



²⁸⁸ La documentación de un viaje por USA durante los meses Junio y Julio de 2008, que puede consultarse a través de este enlace:

<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2008/07/> y la serie titulada *Textos de NY*, también como documentación de otro viaje a Estados Unidos en Julio de 2009, que puede revisarse a través del siguiente enlace, recorriendo la publicación de archivos: <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2009/07/> (última consulta, 25/07/2011).

²⁸⁹ *Usa Travel* [8] en *El hombre que salió de la tarta*, 06/07/2008 (última consulta, 21/07/2011).

²⁹⁰ Puede consultarse también en Youtube:

http://www.youtube.com/watch?v=vWT2aU9yZg&feature=player_embedded

(última consulta, 19/07/2011).

²⁹¹ Disponible en Youtube:

http://www.youtube.com/watch?v=tE1EbvRAu4g&feature=player_embedded#at=158

pertenecientes a la serie *Filmar América* de 2010.



Puede decirse, entonces, que se constata una continuidad en los planteamientos del autor a través de este tipo de reflexiones en imágenes, lo cual devolvería la cuestión hacia la interrogación directa en torno a los límites del lenguaje, ahora en estrecha relación con el viraje hacia lo visual que habría operado en la mayoría de las prácticas contemporáneas, y por tanto también dentro de la creación literaria.

En relación con esto mismo, resulta significativo el hecho de que estos vídeos aparezcan editados –aunque podría decirse, incluso, sin editar- incidiendo en la baja calidad de la grabación. Y esto no tanto por la capacidad de pixelado del dispositivo utilizado como por el contexto de realización de las grabaciones y la captura de imágenes, dado que de manera general estos vídeos se caracterizarían por la mostración de su propia generación y artesanía; es decir, por el hecho de no borrar de la imagen la presencia de quien la está capturando en esos momentos, ni evitar movimientos y temblores en las grabaciones, como tampoco la contaminación acústica producida por los ruidos de ambiente, o la realización de encuadres y saturaciones de la imagen –al máximo de pixelado- no siempre justificadas. Cabe suponer, entonces, que estas técnicas no se deberían tanto a una falta de atención o de cuidado por parte del autor, como a la realización (y exploración) de una condición

(última consulta, 21/07/2011).

estética personal, en la que no parece importar tanto el acabado del producto (y esta idea tendría que considerarse de forma relativa, porque en definitiva remitiría a una decisión estética) como el proceso de realización, la artesanía, técnica *povera*.

Como escribe reescribiendo a Borges, a Fernández Mallo “la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría” (Fernández Mallo, 2011: 9). Lo cual quedaría perfectamente planteado y puesto en evidencia en los contenidos audiovisuales de la obra, donde se sigue



trabajando con objetos encontrados, sujetos anónimos y reconstrucción de espacios de pensamiento, pero aportando –es más, realizando- no poca teoría. Un ejemplo de todo ello estaría reflejado en el instante que contiene esta imagen, en torno a la cual podría desplegarse toda una vida: “en ese momento cree entender que aquello a lo que denominamos *vida* no es otra cosa que una tecla llamada *PAUSE*”, como puede escucharse en el vídeo.

Una de las constantes de la literatura de AFM son sus viajes en el tiempo para encontrar imágenes del espacio. Con frecuencia son lo que llamó Wenders, a propósito de Hopper, “imágenes en espera”, las volvemos a ver y esperamos que suceda algo. Ésta da lugar a uno de los solos más hermosos en los vídeos [...] Allí tienen lugar las mutaciones (Molinuevo, 2010)²⁹².

²⁹² El texto sobre la obra puede consultarse en Molinuevo, *Pensamiento en imágenes*, 26/02/2011, última consulta, 23/07/2011.

Ése sería uno de los rasgos comunes en la obra de Agustín Fernández Mallo, donde se lleva a cabo un apropiacionismo constante de materiales distintos, en una actitud cercana a la artesanía contemporánea, que pasaría por la manufactura y los procesos DIY ya mencionados. Puede decirse, entonces, que la semántica ampliada hacia la idea de *hacedor* resulta evidente en este caso tanto como en sus obras anteriores o en su trabajo en el blog, donde además habría dedicado varias publicaciones a esto mismo.

Tanto es así, que en *Postpoesía* Fernández Mallo dedicaba un capítulo al desarrollo de esta idea a partir de un aparato teórico muy concreto, como era el pragmatismo desarrollado por Richard Rorty en los noventa²⁹³. Bajo esta perspectiva, sería posible establecer un nuevo espacio referencial para la aproximación a la poética de este autor, dado que la relación entre esos elementos apropiados respondería por analogía –lo que no convierte esta relación en una equivalencia- a la Teoría de Conjuntos, donde se entiende por tal, por “*conjunto* a la agrupación en un todo de objetos bien diferenciados de nuestra intuición o nuestro pensamiento” (Georg Cantor)²⁹⁴.

Es decir, elementos que dentro de su imaginario cumplirían una función estética concreta, pero también coherente, que sería el otro factor imprescindible en relación a esta idea. Un aspecto que por otro lado ya anulaba cualquier tipo de distinción relativa a la naturaleza de esos elementos (la legitimidad artística o poética de los mismos) como respecto a su lectura histórica (hacia la horizontalidad). Se trataría, por el

²⁹³ “El *pensamiento pragmatista*, la Filosofía Pragmática, concebida y desarrollada fundamentalmente por filósofos norteamericanos (William James, Charles Sanders Peirce, John Dewey, y activada más recientemente por Richard Rorty en *Contingencia, ironía y solidaridad*, 1989), constituye uno de los agentes que actúan a un nivel de actitud, de talante, en la poesía postpoética” (Fernández Mallo, 2009: 35).

²⁹⁴ Referencia tomada de Wikipedia, @*teoría de conjuntos* (última consulta, 23/07/2011).

contrario, de una localización personal de la emoción estética en una serie de objetos o sujetos que disponibles, quizá de manera cercana a la intuición, y como paso inevitable para la construcción de una propia poética y genealogía cultural.

Considerando ahora su blog, esta idea habría quedado expuesta en el post titulado “Louis Kahn/Hitchcock” que se reprodujo anteriormente, y en el que la conclusión parecía apuntar hacia una idea de unidad semántica “subjetivada” entre las partes. Sería la *estética del topógrafo* a la que ha aludido José Luis Molinuevo respecto a esto; es decir, la estética de los objetos encontrados, dado que consistiría en buscar objetos, “información, intentar situarse *entre*, es decir, en la superficie de lo que aparece [...] construyéndola. Su desarrollo es la cartografía, el trazado de mapas o el trabajo sobre ellos como una posible práctica artística (Molinuevo, 2011). Como se pondría de manifiesto en *Mutaciones*, un texto incluido en *El hacedor (de Borges), Remake*, donde este tipo de procedimientos parecen llevar hacia soluciones insólitas, hacia resultados inéditos, por lo menos en la tradición literaria española, pero muy especialmente en la actualidad. Tanto es así que *Mutaciones* podría considerarse uno de los mejores momentos de la obra, no sólo por la singularidad misma del texto, sino principalmente por la innovación en términos estéticos –y literarios- que formula y deja planteados.

Pensando entonces en este ejemplo, la articulación de *Mutaciones* pasaría por la representación y creación de tres espacios: “un recorrido por *Los Monumentos de Passaic 2009*”, “un recorrido por los monumentos de Ascó” y, tercero, “un recorrido por los monumentos de *La Aventura*”. Por lo que puede pensarse que lo que Fernández Mallo estaba planteando en ese momento era una traducción del concepto de “monumento”, a su vez traducido por Smithson a finales de los sesenta.

Ésa sería la razón por la que no se podría pensar tanto en una actualización de esos tres imaginarios o emplazamientos culturales, como en una exploración (como recuperación) del concepto de *ruina*, así reactivado.

Es decir, espacios –diferentes entre sí- que no se agotan ni se habrían agotado, sino que permanecerían en continuo estado de formación y transformación, y que por tanto constituyen un tipo de ruina -de orden conceptual- contemporánea²⁹⁵. Dicho de otra forma, *Mutaciones* muestra tres prácticas distintas de regreso, tres “falsos retornos”, como iniciativas que comparten el interés por recuperar un espacio “lleno”²⁹⁶ y complejo, las respectivas localizaciones de esos objetos de encuentro y apropiación.

Espacio, pues, lleno, por el que camina el artista de la multitud, en el que ya no pregunta, busca, sino que encuentra.

Molinuevo, 2011: 7

Cabe señalar, entonces, que el primer recorrido, que simula y recupera el realizado por Smithson cuarenta y dos años atrás, constituye al mismo tiempo una reescritura. Tanto es así, que a pesar de que aparezcan términos como “caminata”, que podrían apuntar hacia una dirección en concreto (la de una experiencia física), el desplazamiento se realiza exclusivamente a través de datos e imágenes (no en exclusiva

²⁹⁵ En su blog, Agustín Fernández Mallo ha elaborado una serie de escritos y notas en torno a la idea de ruina, bajo el título *Ruinas contemporáneas*. Una compilación de obras, referentes y reflexiones que complementan parte de la idea que aquí se expone, articulada, por otro lado, como un falso retorno. Desde este enlace se accede a la primera publicación de la serie: <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2009/01/15/torre-para-suicidas-en-etiqueta-negra/> (última consulta, 28/07/2011).

²⁹⁶ Tal y como lo pone de manifiesto, “el espacio recuperado es siempre desde la perspectiva de lo perdido, presencia de ausencias” (Molinuevo, 2011: 3).

digitales). Esto es, tomando como referencia estricta el recorrido abordado por Smithson, aunque luego se realice una topografía completamente diferente; lo que ya conlleva una perspectiva –y una experiencia- distinta, pese a compartir las mismas coordenadas. Tanto es así, que los materiales utilizados por Fernández Mallo son un iMac y un teléfono Nokia N85, más distintas herramientas de Google, como Google Earth, Google Maps o Street View, y no libretas y cámaras fotográficas, como en el caso de Smithson.

El icono de Google Maps, que se desplaza por la pantalla cuando mueves el ratón, no es una flecha sino una mano con guante blanco [inevitadamente, mi primer recuerdo en esta caminata es entonces para Michael Jackson, fallecido hace pocos días]. Ahora paso por encima de ese primer monumento-puente [...] El monumento-puente está ahí, pero ha sido sustituido por un puente convencional (Fernández Mallo, 2011: 62).

Por tanto, puede decirse que habría una indeterminación entre la experiencia real (en el sentido de física) y la que se lleva a cabo a través de la tecnología (que resulta ser igualmente real), si se considera que el sentimiento de desplazamiento se *realiza* igualmente. De hecho, así se menciona en el texto, donde la palabra “realidad” aparecería asociada a la imagen de una fotografía²⁹⁷, enfatizando de ese modo, y teniendo en cuenta el contexto, el hecho de que para viajar en el siglo21 no haría falta un desplazamiento físico, sino buena conexión a internet. Dicho de otro modo, no se estaría reconstruyendo una experiencia, sino construyendo otra sobre aquella.

²⁹⁷ “Realidad, en cuyo interior crecemos. Eso es lo que de pronto pienso acerca de mi fotografía” (Fernández Mallo, 2011: 65).

Así, la clave de este planteamiento aparecería mencionada de forma explícita en “Un recorrido por los monumentos de *La Aventura*”, en cuyo texto se cierra un *loop* semántico que avanzaría desde los monumentos de Passaic a los de Ascó: el cierre de tres falsos retornos, esto es, tres formas distintas de topografiar una ficción, porque en el fondo se estarían viendo y buscando cosas que ya no estaban ahí²⁹⁸. En definitiva, y como parece, se trataría de una cuestión de imágenes -“no entiendo cómo puede haber algo que no salga en un mapa” (Fernández Mallo, 2011: 73)- y, por tanto, de una cuestión lingüística, porque no se renunciaría a la escritura, pero tampoco a la ampliación de la misma.

Dicho de otro modo, se estaría ante un *loop* discursivo cuya función sería la de establecer una continuidad entre los tres recorridos, pero igualmente entre ese apartado, *Mutaciones*, y la obra *El hacedor (de Borges)*, *Remake*: “pensé en una flecha que atravesara el tiempo radiactivo de los dinosaurios y su carbono 14, y en un tigre, también pensé en un tigre, aunque no sé por qué”²⁹⁹ (Fernández Mallo, 2011: 80). Así, por un lado estaría la aportación de los materiales, donde se igualaría el perfil del recorrido, que serían espejo y reflejo entre los recorridos de Passaic y Ascó, y la propia idea de monumento, que se recuperaría en este contexto añadiendo a ese pensamiento un perfil reflexionado, clave para entender incluso este mismo proyecto.

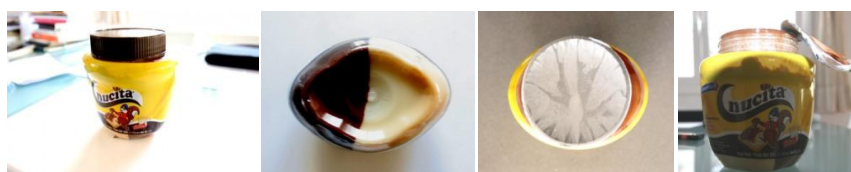
²⁹⁸ Dicho de otra manera: pretenden, desde la «ficción», avanzar hacia atrás, hacia la «realidad» de la filmación. Topografiar una ficción llamada *La aventura*” (Fernández Mallo, 2011: 83).

²⁹⁹ Esta reflexión se realiza en torno a un bolígrafo BIC con índices elevados de radiactividad que aparece en la zona de trabajo. Una excusa para reactivar a través de ese icono la dicotomía alta/baja cultural estableciendo una comparación BIC-Montblanc. “Puedo decir que, hasta la fecha, ese bolígrafo y las circunstancias de su hallazgo son el acontecimiento más neutro y al mismo tiempo gozoso que he podido experimentar. Cuando leo una novela, entre capítulo y capítulo, o cuando veo la tele, entre anuncio y anuncio, o cuando estoy en la central, entre botón ON y botón OF, a menudo me pregunto, ¿ha sustituido el bolígrafo BIC al MONTblanc como bolígrafo eterno?” (Fernández Mallo, 2011: 81).

Una especie de cajón de tierra o Monumento Cajón de Tierra. [...] Y fue entonces cuando empezamos a llamar así a cada una de estas muestras radiactivas: Monumento Cajón de Tierra. No eran muy distintas de las típicas muestras de excavaciones arqueológicas [...] Me pregunté si cuando [como es ley], transcurrido el tiempo, la radiactividad se extinguiera de estas muestras, podríamos seguir llamándolas Monumentos Cajón de Tierra. Despojados de su mortífera singularidad, concluí que no, ya que un monumento inocuo no es monumento (Fernández Mallo, 2011: 80).

La propiedad que aquí se establece como definitoria y, además, imprescindible para la consideración de un monumento como tal es, en definitiva, la entropía, la transformación irreversible que resulta de la sinergia de códigos y contenidos. La solución de los opuestos históricos, en este caso en concreto *espacio – tiempo*, como categorías imprescindibles para entender la razón de estos falsos retornos: “creo que estoy atravesando todas las capas de tiempo de este parque, procesando su tiempo a vista de pájaro” (Fernández Mallo, 2011: 76). Por lo que la clave de lectura estaría justamente en esta última mención, “a vista de pájaro”, dado que conectaría esa recuperación del espacio con la tecnología de Google, y esto con una reflexión realizada en su blog en 2010 en esos mismos términos: “Bucaramanga (o cajón de arena)”

Las imágenes:



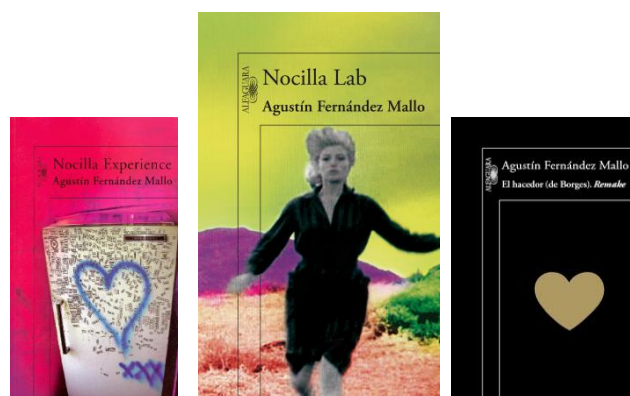


El texto: “Y entonces Martín extrae

del bolsillo un bote de una crema tipo Nocilla, pero de Colombia, llamada, Nucita. El bote contiene sabor cacao oscuro y sabor “blanco”, ambos perfectamente separados por la mitad de recipiente, y dice al auditorio que me lo regala como homenaje a mi gusto por el cajón de arena de Smithson, también bicolor. Me quedé un tanto perplejo y, tal como fue enunciado, me pareció un regalo imaginativo y precioso. Naturalmente, no lo abrí, lo metí en la maleta, viajé varios días a Bogotá, y el bote de Nucita consiguió pasar todos los controles aeroportuarios antes de llegar a España [...] Por curiosidad, rasgué el plástico para ver cómo se desarrollaba la mezcla, y el resultado fue una capa superficial, muy estrecha, totalmente mezclada, y el resto, hasta abajo, bicolor. Y no es que esto (de)muestre nada, sólo muestra una cosa: que el viaje de una maleta equivale a un niño que corren en círculo, pero sólo por una superficie. Y hace especular otra: que la Nucita, tiene memoria, memoria de un orden, el orden de una conferencia, el orden de un regalo en público, de un viaje con sus pausas y horarios, de unos controles de policías, de un avión que funciona y no se cae, el orden implícito del aire a 10000 metros de altura, el orden de alguien abre una maleta y coloca el bote sobre una estantería. La Nucita tiene memoria de todo ese orden, y se resiste a romperlo” (Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta*, 08/09/2010).

Es una anécdota, pero añade un aspecto relevante en este punto, como es la emoción que acaba proyectándose hacia los objetos encontrados. Puede pensarse, entonces, que se estaría ante ejercicios conceptuales (el regreso como idea motriz), a pesar de que se perciba cierta pulsión poética en ello, e incluso estética. Un aspecto que por otro lado aparecería fuertemente impreso en el último recorrido, donde se realiza una perfecta sinergia entre espacios como la tecnología, la escritura y la emoción en tanto filtros para una representación concreta de

un motivo en cierto modo constante, como es la idea de búsqueda. Una noción que podría subrayarse como *leitmotiv* de la obra de Fernández Mallo, si se recuerda la matriz (del amor) que se citaba en *Nocilla Lab* como apropiación de una cita de Allen Ginsberg: “«seré un genio de una u otra clase, probablemente en literatura»”; unida ahora a la siguiente, también del mismo autor (y que sería el lugar a partir del cual establecer la identificación): “«soy un chico perdido, errante, en busca de la matriz del amor»” (Fernández Mallo, 2009: 76).



De esta forma, el giro icónico que parecía intuirse en sus obras previas, no sólo respecto a *La aventura*, sino al cine europeo de los años sesenta y setenta, la *nouvelle vague*, se resolvía en esta obra como una hipótesis probada. La clave estaría en las imágenes poéticas que se sustraen de esa forma de hacer cine, donde además podría concretarse un tratamiento similar de los motivos; porque no se trataría del “tiempo de los sujetos”, sino de los espacios que habría entre ellos (de nuevo, los intersticios), así como de la relación íntima con los objetos, que llevaría a la plasmación poética del espacio.

Es un cine que explora las posibilidades de la imagen no narrativa, de los tiempos lentos, a veces muertos, las elipsis,

que pone entre paréntesis a los sujetos porque sólo quiere estar afuera, con los objetos (Molinuevo, 2010: 12)

Así, el punto de partida del recorrido en *Lisca Bianca* constituiría otra topografía, como es la reconstrucción de una parte concreta de la película, que no es la que se elabora en el texto, dado que la búsqueda no es en ese caso el escenario, sino Anna, que desaparece en la película:

Extraje el iPhone de mi bolsillo y, tras una breve búsqueda alfabética, apreté *play* y la película *La aventura* comenzó a reproducirse. La pasé hacia delante rápidamente, hasta la escena en la que, ya desaparecida Anna, todos están en esa cabaña (Fernández Mallo, 2011: 90).

Como puede verse en este extracto, la percepción del espacio no sería la que ofrece la propia isla, sino la que ofrece el iPhone a través de su pantalla, y de la que se despliega otra lógica, otro tipo de percepción³⁰⁰; pues es a través de esa tecnología como se establece un vínculo de presencia entre Anna en la imagen y la realización (falso retorno) a ese contexto, que no sería la isla, sino una imagen. Ése sería el momento en el que podría decirse que el relato enlaza con la portada de *Nocilla Lab* y, en consecuencia, con la idea de búsqueda de una matriz, como suceso extraño, equiparando de esa forma distintos niveles de

³⁰⁰ Así puede leerse en la obra: “Con un ojo en el camino y otro en el iPhone, o lo que es lo mismo, en la espalda de Anna” (Fernández Mallo, 2011: 92), porque la tecnología lleva implícita en este punto una conciencia subjetivada de la misma, es decir, naturalizada. En relación a esto mismo, José Luis Molinuevo ha localizado en este punto “un cambio cualitativo: estamos ya ante lo que podría denominarse una *literatura 3D*. En ella, mediante los *zoom out* y *zoom in*, las dicotomías enfrentadas del espacio tiempo desaparecen, para quedarse en un espacio y tiempo intermedios” (Molinuevo, 2011: 10).

realidad. Pues habría que pensar que en este caso en concreto, la tecnología no sería tanto un límite para la percepción y la emoción, como una oportunidad para generar otro tipo de experiencias: “me di cuenta de que no era a Anna a quien buscaba Monica, sino a mí. Sólo que ella había llegado con 45 años de antelación a ese lugar, y yo ni había nacido, e inevitablemente ella pasaba de largo” (Fernández Mallo, 2011: 98).

Puede decirse, entonces, que es a nostalgia la clave en esta poética, pero también la conciencia de lo tecnológico como parte inevitable de la experiencia contemporánea. Esto es, una estética de las nuevas tecnologías que apuesta en esta obra por una representación poliestética, donde lo tecnológico y la creación literaria resultan claramente inseparables, no discernibles. No hay tematización, por tanto, ni anécdota tecnológica, sino integración estructural de un espacio en otro, lo que supone un cambio ontológico –que suma complejidad- en la construcción de la creación literaria en cuanto tal.

Así, y a pesar de que toda la obra de Agustín Fernández Mallo estaría intervenida por la lógica de las nuevas tecnologías, quizá fuera *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, la que podría tomarse como realización paradigmática de estos modelos de construcción, en tanto asumen lo tecnológico, pero también la ciencia (principalmente contenidos extraídos de la física teórica) como materia literaria y espacio de subjetivación. Es decir, como objetos estéticos, al igual que ocurriría con otro tipo de referentes, dado que se estaría planteando la solución de una decisión o elección estética que, además, llevaría implícito un interés por la innovación y la renovación constitutiva de la creación literaria (y no simple efectismo editorial). En otras palabras, un interés por la creación y la investigación como formas de compromiso con la propia poética (en

tanto construcción de una genealogía personal) y, por ello, con un momento social concreto.

1.5. *Crónica de viaje* (Edición de autor, 2009), Jorge Carrión

Esta obra completa un proyecto ya planteado en el relato “Búsquedas (para un viaje futuro a Andalucía)” antologado en *Mutantes. Narrativa española de última generación* (Berenice, 2007).

Como se menciona en la página del autor, este proyecto había sido presentado previamente, y quizá como boceto, en la antología *Mutantes* coordinada por Juan Francisco Ferré y Julio Ortega. Sin embargo, y aunque con variaciones importantes respecto al diseño y la composición de la obra, lo cierto es que ese relato ya perfilaba una idea clara de la dirección en la que podría ocurrir un tipo de renovación de las coordenadas de escritura y de la creación literaria a través de la tecnología (principalmente en relación a su lógica y la disposición de los contenidos registrados en ella). Dicho de otra forma, este relato era, en realidad, la solución de una determinada composición de los resultados obtenidos a partir de unas coordenadas concretas de búsqueda –como eran: *catalunya andalucía literatura migración*- introducidas en Google.

En palabras de Maffesoli, “cada época tiene su circulación específica y la mitología que le corresponde” (Maffesoli, 2009: 71), por lo que cabe pensar que Google, en sí mismo, conforma uno de los iconos informacionales más relevantes de esta época, por un lado como “oráculo”, pero también como lugar de unificación de contenidos y archivo de la experiencia contemporánea. Se trataría, entonces, de otro símbolo de búsqueda que en este caso serviría también para crear una realidad y estructurarla según sus propios patrones de gestión. Tanto es

así, que ése se sería el punto en el que se podría situar la obra de Carrión, dado que era generada y se perfilaba a través de la edición de los resultados obtenidos en esa búsqueda, estableciendo de ese modo su propia arquitectura, haciéndola visible.

No obstante, el relato no lo constituyen solamente esos datos – extractos ordenados de los resultados- sino aquello que los une y que no aparece mencionado en el texto, pero que finalmente resuelve su eficacia semántica. “Cada palabra”, apunta el autor, “es una perspectiva” (Carrión, 2007: 268), lo que vincularía a esta obra con otras publicaciones anteriores del autor, como *Gr-83*. Es decir, la necesidad de reconstrucción de una genealogía, abordando en ese sentido un retorno a los orígenes (paternos, en este caso) y la solución de un problema de identidad, por otro lado evidente en casi todos sus trabajos.

La identidad es líquida. Los viajes fluyen. 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 por la red, y por los libros, y por mi memoria, para intentar encontrar una respuesta (Carrión, 2007: 272).

Cabe decir, entonces, que en el caso concreto de esta obra la representación de la búsqueda no sería ya textual, sino visual; es decir, llevada a cabo a través de fragmentos fotográficos que mostrarían las capturas de pantalla con la localización de dichos resultados. Se trataría, por tanto, de una decisión que posibilitaría otro tipo de experiencia literaria, que ya no resulta simplemente textual y lectora, sino visual, por lo que no puede hablarse de experiencia poliestética propiamente dicha, pero sí de incipiente búsqueda de una solución semejante.

A este respecto, cada página mutaría en imagen de una pantalla (pero no en pantalla), al tratarse de una representación que emularía las imágenes de la red. Por otro lado, cabría decir que a través de este recurso se podría evitar la persecución de una narratividad tradicional, descriptiva y demorada, que por su propia naturaleza permitiría optar por la simple mostración de los contenidos en lugar de su paráfrasis. Hay, por tanto, un tipo de creación que se mueve en este punto desde la lógica de las nuevas tecnologías y su lenguaje específico, pero también creación que se genera a partir de la información y no desde el conocimiento. Sin embargo, y aunque en esta obra se incida en la gestión y distribución de los datos bajo dispositivos digitales (Google como espacio semántico), el artificio que resulta de esta pericia no deja de reducirse justamente a eso, en tanto artificio discursivo predominantemente textual.

No obstante, es fácil entender las garantías de un diseño editorial como éste, reclamo no sólo del mercado, sino también de teóricos y críticos interesados por lo tecnológico (sobre todo lo tecnológico formal, es decir, visible); incluso cuando este formato traería consigo un tipo de objeciones. Por ejemplo, la limitación añadida que supone trabajar con imágenes de las nuevas tecnologías, dado que en sí mismas conllevan su propia obsolescencia, y muy probablemente la obsolescencia del propio trabajo. Así ocurre, de hecho, cuando se tematizan aspectos como éste, al limitar la recepción de la obra –aunque no siempre sea a largo plazo– por detalles que finalmente acaban situando su recepción a medio camino de una literatura de las nuevas tecnologías. En relación a esto mismo, Antonio Gil se ha referido a esta obra como un ejemplo paradigmático de remediación³⁰¹ intersemiótica, apelando a la convergencia de un nuevo

³⁰¹ La obra referencia para esta cuestión en concreto es *Remediation. Understanding new media* (MIT Press, 2000) de Jay David Bolter y Richard Grusin.

medio (Google) en otro viejo (el libro), dentro del contexto conformado por la escritura literaria española de estos momentos. Es cierto que la tecnología genera una realidad tan real como lo que tradicionalmente se ha entendido como tal, pero también es cierto que conlleva una estructuración muy concreta de esa realidad; siendo ahí donde comienzan los problemas estéticos, dado que se generarían diferencias irreconciliables entre los distintos tratamientos.

No obstante, sí habría un aspecto que merecería la pena señalar en este punto, como sería el hecho de haber construido un discurso literario a través de la gestión de las discontinuidades argumentales propias de un espacio de naturaleza *textovisual*. Si se compara el texto antologado en *Mutantes* y la solución final de *Crónica de viaje*, puede entenderse la dirección de la implementación discursiva que sucede entre uno y otro. Antonio Gil se ha referido a este aspecto, primero como un collage textual por parte del relato antologado y, después, en relación a *Crónica de viaje*, como “exquisita reconstrucción de las pantallas del buscador, en todos sus formatos” (Gil, 2010: 16).

Puede entenderse, entonces, que bajo su punto de vista, *Crónica de viaje* sería la concreción de esa *postnovela*³⁰² a la que él dedica parte de sus investigaciones en la actualidad. Una línea a la que Antonio Gil le suma un tratamiento específico de la autoficción, propiciado por la sensación de objetividad que imprime la representación a través de formas de tecnología. Sin embargo, esta reflexión podría verse cuestionada justamente por lo dicho anteriormente, es decir, por la limitación que puede conllevar una implementación textual de estas características.

³⁰² Como apunta en su artículo, “por primera vez, que yo sepa, en este caso, la noción de postnovela que tratamos de prefigurar, se habrá logrado plenamente” (Gil, 2011: 17).

Si es cierto que la primera tentativa de Carrión, el relato de la antología *Mutantes*, resultaba menos sofisticado en cuanto al diseño del texto y la convergencia de distintas textualidades en él, la idea de “collage” sería extensible no sólo a ese texto, sino también a *Crónica de viaje* en su totalidad. Así pensado, ambos trabajos serían el resultado de una mixtura de diferentes textualidades a través de la cual se expondría el relato de un viaje –que no es físico, sino informacional- desde unos medios idénticos, pero bajo distintos lenguajes.

Por ese motivo, tanto un texto como el otro mostrarían un desplazamiento por distintos tipos de información tomada de la red³⁰³, reconstruyendo un viaje no tanto hacia Andalucía como hacia la idea de una identidad en concreto: la de un pasado familiar. Ése parece ser el pretexto habitual (pero no exclusivo) en la trayectoria de Carrión a la hora de generar obra literaria, si bien lo interesante de esos textos es principalmente la reproducción bajo formato literario de una reflexión en torno a las formas de expresión que ofrecen hoy en día los medios tecnológicos; porque en ellos también se filtran aspectos de la vida y la historia social. A este respecto, no deja de ser una inquietud que, actualizada en *Crónica de viaje*, sigue incidiendo en una preocupación explícita por el lenguaje, y por ello, por los cambios de percepción que surgen a través de la sobre-influencia mediática; tal y como lo ponía de manifiesto Luisa Miñana en un artículo sobre esta obra, en los siguientes

³⁰³ En palabras de Luisa Miñana, “esto es lo que recoge en su *Crónica* el autor, utilizando para tramar el relato todos los medios expresivos a su alcance: textos sobre viajes apoyados en fotografías, fotogramas con textos al pie en sucesión narrativa – produciendo así unos relatos gráficos que se aproximan al género del documental, por cuanto constituyen traslación de situaciones de la vida real y de la historia–, álbumes de fotografías, mapas *googleanos*, definiciones del DRAE, resultados de algoritmos de búsqueda en Google” (Miñana, 2010: 4).

términos: “lícita intervención sobre un Google caracterizado por su plasticidad neuronal” (Miñana, 2010: 7).

1.6. “Acerca de si la tecnología no llevara inscrita la obsolescencia en su médula, creeríamos que el amor es imperecedero, por no decir eterno”, Javier García Rodríguez, en Mercedes Díaz Villarías (ed.) (2008), *Canciones en Braille* (Autoedición)

Cuando en *La luz nueva* Vicente Luis Mora hablaba de una literatura posmoderna en principio unida a las prácticas de autores como los que aquí se mencionan (entre mutantes y pangeicos), establecía un punto central como rasgo propio de ese tipo de escritura. En concreto, Vicente Luis Mora apuntaba una tendencia generalizada en estos autores por “evitar, cuidadosamente, la persecución de cualquier tipo de sublime estético” (Mora, 2007: 30).

En relación a este primer punto, resultaría obligado recuperar una idea mencionada con anterioridad, como es la de una identidad o existencia tecnológica, que resultaría de haber asumido lo tecnológico como espacio de subjetivación. Ésa sería la razón por la que estos autores trasladarían e integrarían en sus creaciones la tecnología como parte inherente de las mismas, aun cuando lo tecnológico y sus términos derivados no aparezcan mencionados en las obras, ni tan siquiera tematizados. Se ha visto con algunos ejemplos, pero lo cierto es que se percibe un desajuste importante entre aquellas obras donde lo tecnológico funciona como apósito, y aquellas en las que aparece integrado en perfecta sinergia con el resto de lenguajes. No es una cuestión de nombres, por tanto, ni de referencias o citas, sino de comprensión

estructural de un espacio en concreto y sus modos de producción específicos.

En este sentido, lo que se pone en evidencia con este tipo de conciencia tecnológica es la posibilidad de desarrollar una escritura coherente a partir de diferentes espacios (entre ellos, las nuevas tecnologías o la ciencia, en un sentido amplio del término), que resultaría especialmente difícil –por improbable– si se realizara al margen de cuestiones como éstas; es decir, sin tener un conocimiento directo de esos lenguajes y su propia morfología.

Por tanto, ya no se trataría solamente de reactivar los contenidos de un imaginario cyborg (por otro lado fuera de debate), sino de una condición contemporánea que pasa por la “modificación de la concepción del mundo” (Baron, 2008: 11); y por tanto por el cambio de los procedimientos de su representación. Es decir, que se trataría de una condición que imperaría de igual modo en el plano psicológico, rompiendo así las fronteras entre hombre y tecnología, dado que ésta se convertiría en espacio autorreferencial. Como puede pensarse, esta circunstancia supone un cambio cualitativo que resulta al mismo tiempo crucial, dado que lleva a considerar no sólo una dimensión estética o poética en las tecnologías y las ciencias, sino también una dimensión emocional consustancial a ellas.

Se trata de una actitud concreta respecto a estos espacios, que puede considerarse inevitable en un arte que se preocupa por avanzar con su propio tiempo. Si esto es relevante, es porque la diferencia entre una literatura de las nuevas tecnologías y una literatura ajena a ello, pero consciente de su demanda (serían los casos de *Los muertos* o *Providence*) se efectúa en una descarga estética que se resuelve en una interferencia insalvable: el hecho de tematizar lo tecnológico por la evidencia de vivir

en una época colmada de ciencia y tecnologías. Por tanto, si esto no se lleva a cabo dentro de un programa estético riguroso, es decir, coherente, estructural y competente, cabe considerar lo tecnológico como un inserto fallido.

Tomando entonces esta perspectiva como punto de partida, quizá hubiera que remitirse a los orígenes del ciberpunk para entender la tendencia que se está produciendo en estos contextos; pues sería ése el lugar en el que se localizaría la hibridación como mixtura hombre-máquina bajo unos parámetros que se han convertido (al menos en estos momentos) en una mitología, en algo no factible. Se detecta, entonces, un remanente estético que surge del ciberpunk de los ochenta y noventa del siglo pasado, del que interesa principalmente su formulación de lo tecnológico como enclave sociocultural, y no tanto como accidente.

Son de sobra conocidos los referentes³⁰⁴ a este respecto, tanto en el territorio literario como cinematográfico o artístico, con nombres como J.G.Ballard, William Gibson, Chris Maker, Ridley Scott, Cronenberg, Sterlac o Eduardo Kac; por lo general muy presentes en las poéticas de estos autores, aunque con incidencias variables entre unos y otros. Ése sería el punto donde hoy podría localizarse esa otra formulación de lo sublime, que habría mutado en la misma dirección que lo social con el cambio de siglo; esto es, hacia la ciencia y la tecnología. Se desprende,

³⁰⁴ Como lo apunta Denis Baron en *La chair mutante*, “On peut citer les avant-gardes littéraires comme J.G.Ballard avec sa *Trilogie de béton* ou Norman Spinard et cinématographiques avec *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) ou *La Jetée* (Chris Maker, 1962). Décivant toutes un monde anti-utopique, les oeuvres cyberpunks définissent une transformation inévitable de la condition humaine, par des moyens informatiques en premier lieu, puis par le biais de la biologie ayant pour nom le biopunk” (Baron, 2008: 22). Así era la estética que emanaba de estas obras, no utópica, y así el avance de esa perspectiva de hibridación, que conduciría hacia soluciones como podrían ser las últimas obras de Eduardo Kac, por citar un caso paradigmático, donde no se trabaja tanto en la integración de lo tecnológico en lo orgánico como de lo orgánico en lo tecnológico, creando a través de ese proceso simbiótico una vida que anula por completo la distinción tradicional entre lo natural y lo artificialmente creado.

por tanto, una pulsión estética que podría ponerse en relación con el tecnorromanticismo heredado del cyberpunk, dado que exploraría y mostraría lo sublime no ya desde lo natural, sino desde lo artificial tecnológico. Un ejemplo estaría actualmente en las ruinas contemporáneas a las que se ha aludido anteriormente, donde se mostraría un sublime tecnológico que toma como centro al sujeto mismo³⁰⁵.

O dicho de otro modo, el lugar en el que podría situarse la genealogía estética de esta obra de Javier García Rodríguez, cuyo título no sólo expondría ese remanente, sino que lo dotaría de sentimiento por la analogía. Sería la herencia de la pulsión tecnorromántica de los noventa³⁰⁶, que no sólo se habría trasladado al imaginario cotidiano, sino también a la propia intimidad y subjetividad de los sujetos. En este sentido, no habría “nada más misterioso que lo real mismo” (Molinuevo, 2010: 22), como cuestionamiento de la idea de trascendencia desde su propia raíz, en tanto lo tecnológico sería ahora entendido como obsolescencia y excoriación, es decir, como ruina.

³⁰⁵ Señala José Luis Molinuevo que existe un paralelismo entre la “experiencia del ciberespacio con la de lo infinito, dando como resultado el sentimiento de lo sublime tecnológico”. Y añade: “Cierto, pero su núcleo ya no es la experiencia trascendente de la naturaleza y en último término de Dios, sino de sí mismo” (Molinuevo, 2004: 128).

³⁰⁶ En *El idilio americano* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2005), Alberto Santamaría refiere lo siguiente en relación a los orígenes del término: “para situar «eventualmente» *eso* llamado *cyberpunk* como nuevo lugar de la proyección sublime podemos señalar que se trata de marcos de ficción que surgen literariamente en los ochenta y primeros noventa. Su deuda directa se sitúa en los experimentos literarios de las décadas precedentes. [...] Larry MacCaffery dibujará igualmente un retrato generacional del cyberpunk sumamente revelador [...] *Los artistas cyberpunk constituyeron la primera generación de artistas para los que las tecnologías de antenas parabólicas, los reproductores y las grabadoras de audio y vídeo, los juegos de vídeo y ordenador (estos dos son especialmente importantes), los relojes digitales y la cadena de televisión MTV no eran elementos exóticos, sino parte de una «matriz de realidad»* (Santamaría, 2005: 276-278).

De ahí, por tanto, surgiría la nostalgia, que es una proyección común al resto de autores integrados en el corpus³⁰⁷, al tratarse de una emoción que se vuelve hacia lo tecnológico mostrando de ese modo la exploración de ese espacio como núcleo poético. Así se pone de manifiesto en el título de la obra, que es explícito a este respecto: “Acerca de si la tecnología no llevara inscrita la obsolescencia en su médula, creeríamos que el amor es imperecedero, por no decir eterno”. Un texto que apareció compilado en el volumen colectivo *Canciones en Braille* (Lulu, 2008), en un contexto que igualmente tenía mucho que ver con este tipo de aspectos relacionados con la creación literaria. Sin embargo, lo interesante de este relato estaría justamente en la transcripción metafórica que realiza entre la subjetividad de un individuo y la hoja de características de un producto de grabación sonora.

Así, el cuerpo del texto es la intervención simulada de la hoja de descripción del producto, un casete Maxell UDX-II 90, en la que se insertan en cadena –como sucesión de contenidos- los nombres de los grupos musicales y cantantes que contendría esa cinta después de su grabación. Una serie de temas que mostrarían o permitirían construir una genealogía emocional basada en una serie de temas (mal llamados generacionales) que relatarían, desde sus respectivos contextos, una

³⁰⁷ Un buen ejemplo de esta tendencia aparecería en *Atractores extraños* (InÉditor, 2009) de Javier Moreno, donde se introducía el siguiente motivo: “Yukio extiende el brazo en silencio y coge en su mano la de Megume. A su espalda escucha la tos ininterrumpida de Matsuo, que acaba en una especie de ahogo. A través del retrovisor ve al chico agazapado junto al cuerpo de Makiko. Una imagen que acaba empañada por el humo y las lágrimas. Lo último que escucha es el pitido del móvil de Megume. Alguien acaba de mandar un mensaje” (Moreno, 2009: 19). Si esto es significativo es porque en este extracto, aunque se relatan y se exponen los últimos momentos de un suicidio colectivo llevado a cabo por unos jóvenes, no hay drama alguno en la forma de exposición de los hechos, sino que la nostalgia –que sería la única emoción perceptible en ese momento- aparece no en el registro de las acciones y las últimas imágenes o el tipo de respiración, sino en el sonido de ese móvil que recibe un mensaje ya fuera de tiempo.

evolución personal vivida desde aquellos. El autor opta en este punto por llevar a cabo una traducción sampleada de esa sentimentalidad, construida a través de una genealogía musical en concreto; pero sobre todo vertida en un dispositivo tecnológico específico, como es una cinta de casete, claramente en desuso en la actualidad y, por tanto, como reducto para la nostalgia de los objetos convertidos en iconos epocales.

[...] hi it's been a long time-cat stevens-wild world-robert
plant-big long-jane's addiction-jane says-boomtown rats-fall
down-linus and lucy (theme from charlie brown)-pink floyd-
wish you where here (García Rodríguez, 2008: 123).

En palabras de José Luis Molinuevo, esto también podría verse como un “tecnopaganismo” donde se reconvertirían los símbolos culturales de una determinada tradición (Molinuevo, 2004: 129), pero también de la sentimentalidad asociada a ello. Se trataría, por tanto, de imágenes y visiones subjetivas de la tecnología, que llevarían a una experiencia estética diferente a través de ese espacio, porque se plegaría hacia sí misma. En este sentido, convendría llamar la atención sobre otro aspecto que quizá pudiera resultar anecdótico, pero que imprime cierta coherencia al proyecto, como es el hecho de haber presentado el texto con un tema (incorporado de Youtube³⁰⁸) del dúo The Books, “If not now, whenever”, que incidiría justamente en ese sentimiento de finitud que se establece en el título del relato.

Por la propia morfología de la obra, la cita de The Books supone un aporte también metodológico, dado que el sistema de creación de ese dúo se realiza a través de sampleados, como la grabación casera de

³⁰⁸ “If not now, whenever” puede escucharse a través de este enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=RbZYk0ypPy8&feature=related> (última consulta, 12/07/2011).

casetes, y a partir de los cuales se revela una particular micrología. Donde The Books samplea sonidos, voces, ruidos de ambiente o grabaciones visuales de otros medios, Javier García Rodríguez samplea títulos musicales y emociones: “es el vértigo de la caída, de la disolución” (Molinuevo, 2004: 129), cuando lo humano aparece estructuralmente intervenido por las nuevas tecnologías y sus modos de reproducción derivados.

CAPÍTULO 2

Incorporación al proceso de creación el trabajo desde la información y la gestión de datos.

La idea de “pensamiento de segunda mano” apuntada por Luis Macías en la película del *Proyecto Nocilla*

Dadas las distintas reacciones que ha suscitado buena parte de las obras que aquí se contemplan, parece que uno de los rasgos asociados a esta escritura sería el de resultar inaprehensible bajo criterios como el de trama, tema o historia: ¿de qué trata *Nocilla Dream*, de qué habla *Cut and Roll*? Un aspecto que podría deberse a la propia constitución de las obras, que no contemplaría tanto la resolución de una trama como la mostración de su propio artificio de escritura, y por tanto de su propio fundamento teórico. Como se ha dicho, el lenguaje –y su autonomía– es uno de los problemas siempre presente en las obras de estos autores que, de manera general, muestran un claro interés por ahondar en las limitaciones de expresión dentro del espacio de la creación literaria. Esta cuestión, por otro lado, tendría mucho que ver con la tesis de Wittgenstein en relación al lenguaje, sobre todo en relación con la autonomía del mismo, si se piensa que éste siempre aparece condicionado por el afuera, pero no determinado por él. Dicho en otras palabras, la autonomía en sentido estricto no sería tan factible, pero su posibilidad sí podría convertirse en vértice de la creación literaria.

Se verá a continuación, pero se trata de un aspecto que en cierto modo resuelve una cuestión metodológica que resulta sobre todo actitudinal en tanto literatura de las nuevas tecnologías. De hecho, si esto es así es porque a través de estos aspectos se configuraría una lógica precisa de creación que, por su parte, llevaría hacia una forma distinta de composición estructural de los textos, al asumir la gestión y distribución

de los contenidos como metodología aplicada. Como decía Bourriaud, lo nuevo ha dejado de ser un criterio³⁰⁹ y, por tanto, la novedad un objetivo. De manera que ésa sería la tesitura en la cual se podría localizar una parte de la escritura de estos autores, que operaría desde el valor de la información y de los objetos y materiales que aparecen disponibles, dotándolos de una dimensión y lectura estética variable según sus respectivas poéticas.

En relación a esto mismo, Fernández Mallo ha señalado en varias ocasiones el cambio que supone, al menos respecto al siglo anterior y una serie de prácticas más conservadoras, el hecho de crear a partir de la información y la gestión de datos, en lugar de hacerlo, como era habitual, desde el conocimiento. Así lo explicaba en “La *otra* historia de la nocilla”³¹⁰, un artículo publicado en la sección de cultura de *La Vanguardia*, justo en el momento de mayor efervescencia del fenómeno generacional.

El tiempo es un bucle que se reinventa cada cierto tiempo de manera distinta y sinérgica. Para empezar, es imposible que los narradores que hoy están innovando escriban como los que innovaron hace diez años porque en aquel tiempo no

³⁰⁹ “Lo nuevo ya no es un criterio, salvo para los detractores retrasados del arte moderno, que sólo conservan de este presente detestado lo que su cultura tradicionalista les enseñó a odiar en el arte de ayer. Para inventar entonces herramientas más eficaces y puntos de vista más justos, es importante aprehender las transformaciones que se dan hoy en el campo social, captar lo que ya ha cambiado y lo que continúa transformándose” (Bourriaud, 2006: 9).

³¹⁰ El artículo: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20070926/53397294068/la-otra-historia-de-la-nocilla.html> (última consulta, 26/07/2011). La misma idea aparece también considerada de forma amplia en *Postpoesía*, en el capítulo 3, dedicado a “cultura postliteraria” (en concreto en la página 78), donde refiere lo siguiente: “Aunque al crecer la información siempre crece el conocimiento, en términos relativos podemos decir que antes se creaba desde la escasez de información y el exceso de conocimiento; ahora desde el exceso de información y la escasez de conocimiento. Y eso ha cambiado radicalmente la forma de concebir, hacer y ofrecer el arte respecto a hace no más de dos décadas” (Fernández Mallo, 2009: 78).

existían un internet generalizado ni una serie de tecnologías que configurase [sic] no ya las obras literarias sino algo mucho más medular, la propia manera de pensar. Hay una cosa que creo que hay que tener clara, y que podría resumirse en la frase: "Antes se creaba desde el conocimiento, ahora desde la información". El crítico que aborde el hecho literario sin tenerla más o menos en cuenta fracasará seguro, y no por culpa de unos autores y unos editores empeñados en fastidiarles, no, sino porque el mundo hoy es así, y patelear ante eso equivale a caer en el ridículo (Fernández Mallo, 2007).

Por tanto, no se trataría solamente de un cambio en los medios, sino de una mutación perceptiva que resultaba al mismo tiempo creativa. Hay que pensar que las nuevas tecnologías son lenguajes que como tal conllevan formas concretas de representación; lo que puede llevar a considerar otro tipo de prácticas que quizá no tengan ya tanto que ver con la linealidad de la escritura como con la secuencialidad de la misma. Es decir, con la incorporación de distintas textualidades y materiales que cuestionen de manera cualitativa la exclusividad de la palabra y de la tradición literaria en tanto sustento de una escritura adecuada a las coordenadas de este siglo.

Si se tiene en cuenta la segunda acepción que aparece recogida en el DRAE de la voz *@lineal*³¹¹, quizá pudiera verse cómo esa disposición de los contenidos resultaría no poco distanciada del patrón de escritura que representan las obras que aquí se contemplan, casi en su totalidad.

³¹¹DRAE, *@lineal* (última consulta, 24/07/2011).

2. adj. Dicho especialmente de una novela o de una película: Narrada de acuerdo con el transcurso natural del tiempo y con escasa o ninguna acción paralela o secundaria.

Secuencia, por tanto, como sucesión ordenada y coherente de materiales, que pese a resultar diferentes por su origen, al ser apropiados pasan a formar parte de un todo literario, orgánico. Esta otra pulsión ha propiciado un giro estético que ha llevado a plantear otras formas y posibilidades de expresión, abiertas –por coherencia con su propio entorno- a todo aquello que estuviera disponible, incluyendo en esta idea el propio pensamiento de otros autores. Ahora bien, esto último no tendría que entenderse como plagio (que sería un error de apreciación inadmisibles en estos casos), sino como cita y apropiación; es decir, como pragmatismo estético, tal y como se puso de manifiesto a propósito de la entrevista de Godard y las pretensiones estéticas, en términos generales, de estos autores. Si actualmente puede hablarse de stock cultural dadas las circunstancias actuales de relación de un individuo con su entorno, formado y saturado igualmente por información, datos, sujetos y objetos, a través de esta idea podría proponerse una revisión, pero como actualización, de propio término “residuo”.

En ese sentido, hablar de “residuo” ya no implicaría tanto pensar en aquello que resta, como identificarlo con aquello que permite no sólo su reciclaje en otra cosa, sino también su reutilización y nueva contextualización. Así ocurriría, por ejemplo, en muchas obras contemporáneas que trabajaría con el *spam* como material creativo; como

serían los casos de Mercedes Díaz Villarías y el proyecto *Pulse Pause*³¹² para el IV Festival de la Palabra de Valladolid (año 2009), así como la propia obra de Agustín Fernández Mallo, fundamentada en buena parte en esta valoración positiva –como descarga estética- de ese tipo de materiales³¹³.

De hecho, así se ponía de manifiesto en *Postpoesía* en el apartado dedicado a “cultura postliteraria”, donde primaba la idea “usar y tirar” respecto a la herencia de la tradición cultural; pero no en un sentido despectivo de la misma, sino entendiendo esa actitud como un posibilidad creativa que permitiría tomar “ese mundo de mercado, cotidiano y familiar para el lector, a fin de reciclarlo en algo extraño, ajeno, creativo” (Fernández Mallo, 2009: 77). Por tanto, y bajo esta perspectiva, el residuo dejaría de ser contemplado como un desperdicio, es decir, como algo que ni aporta ni sirve, para así ser convertido en objeto estético, dotándolo de entidad cultural.

Por esto mismo, si se considerara la obra de estos autores desde la perspectiva de la apropiación (más o menos radical) de una serie de datos e informaciones, podría llegar a hablarse de escritura en listas y de dispersión discursiva, de disolución; del mismo que ocurriría en los contextos cotidianos y en los medios que ejecutan su presentación mediática (desde el correo electrónico a la publicidad, los escaparates, los *softwares* u otras zonas y dispositivos digitales). De este modo, si se subraya la ocurrencia de Luis Macías, extractada de la película del *Proyecto Nocilla*, es porque la conjunción del término pensamiento más

³¹² Puede consultarse en línea: <http://pulsepause.blogspot.com> (última consulta, 27/07/2011).

³¹³ De manera general, se entiende por *@spam* el conjunto de mensajes o correos electrónicos no solicitados, por lo general de corte publicitario en torno a productos, servicios y páginas web que pueden no tener relación alguna con los intereses de los destinatarios. Se envían y se reciben de forma masiva, pero por lo general no acceden a la bandeja de entrada, sino a la de correo no deseado.

la idea de “segunda mano” parece llevar a buen término la condición estética en la que podrían situarse estas obras; que en cuanto tal podrían ser entendidas como espacios de cohabitación de contenidos que no han de ser siempre originales, pero que sí aparecen personalizados a través de la traducción discursiva que los autores aplican en ellos. Un aspecto que, por otro lado, fue puesto de manifiesto en ese mismo proyecto (la película) por parte de Eloy Fernández Porta y Pere Joan respectivamente, a propósito del imaginario-mundo *Nocilla*:

1. “¿En qué sentido digo yo que el *Proyecto Nocilla* es un texto afterpop? Si leemos *Nocilla Experience* vemos que a lo largo del libro hay una larga serie de insertos, apropiaciones acreditadas, del libro de Pablo Gil, *El pop después del fin del pop*; un texto publicado por *RockDeluxe* que yo mismo había citado en el prólogo a mi propio libro. Es significativo que al escoger citas de los músicos de los que se habla en el libro de Pablo Gil, de las entrevistas que hace él, Agustín no escoge la parte más política de las entrevistas, sino la más afectiva. Es decir, el libro de Gil trata, ante todo, de estrellas del *underground*, de personajes que rompieron con el *mainstream* [...]. Agustín, en vez de utilizar ese libro para reivindicar, digamos, una supuesta subcultura emergente en el terreno de la música, lo que hace es escoger textos muy emocionales, muy afectivos, que describen las sensaciones que tienen esos músicos en relación con su obra, de tal modo que esa novela y con ella el resto de la trilogía ya presupone esa tradición *underground*, es un elemento implícito, un ingrediente incluido, y deriva hacia elementos más puramente emocionales” (Eloy Fernández Porta, película *Proyecto Nocilla*, minutos 00:17:03 en adelante).
2. “Fusiona tonos diferentes. Lo que yo creo que en el arte conceptual enfría excesivamente las emociones y hay un distanciamiento excesivo,

en el nocilla se transforma en una especie de arte conceptual moderno cálido” (Pere Joan, película *Proyecto Nocilla*, minutos 00:45:25 en adelante).

Visto de este modo, se estaría revisando una nueva tesitura de escritura como reflejo de un conjunto de “conexiones y una trama, un tejido, que al final es la realidad que vivimos”. Así lo apuntaba Luis Macías (minutos 00:36:35) en la película; estableciendo una clara relación entre lo que sucedería tanto dentro como fuera de la ficción, quizá por tratarse de una consecuencia lógica de un espacio respecto al otro. Tanto es así, que a la luz de estas cuestiones podrían plantearse dos obras paradigmáticas que permitirían mostrar, desde sí mismas, este tipo de arquitectura creativa “de segunda mano”. Sería el caso de la obra *Construcción* (Pre-Textos, 2005) de Vicente Luis Mora, más la trilogía que constituye el *Proyecto Nocilla*, pero incluyendo igualmente la película como parte del mismo. Pues de ese modo podría accederse a dos actitudes estéticas que, aunque soportarían dos poéticas bien diferenciadas, aplican una metodología común, como es la que se señala en este punto.

2.1. *Construcción* (Pre-Textos, 2005), Vicente Luis Mora

Como ocurría en *Nova* (Pre-Textos, 2003), pero quizá de manera más consciente en esta obra, Vicente Luis Mora planteaba a través de *Construcción* la crisis de un modelo concreto de arquitectura poética. Según parece, la clave hermenéutica de este texto estaría en el seguimiento estructural de la tesela, como nueva entrega, de *El ansia de felicidad*, la obra que Mora co-escribe junto a Javier Fernández, y que se

publica de forma diseminada entre sus respectivas obras y publicaciones. Pues, según parece, ése fue el espacio en el que se vislumbró y realizó la primera pulsión estética que más tarde llevaría a la constitución de *Construcción* en cuanto obra o largo poema desarrollado en extenso.

Tanto es así, que como complemento de lectura el autor incorpora desde su página web [www.vicenteluismora.com] algunos textos y materiales relacionados con *Construcción* (textos que podrían haber formado parte de la obra, pero que finalmente se desecharon), más una breve explicación³¹⁴ del proyecto (pero no una interpretación del mismo) en la que incide sobre todo en su mecanismo de escritura. Lo que se aprecia en ese punto es una revisión (como apropiación) distanciada de las tradiciones que serían próximas al autor; como corpus del que haría suyas las citas –en *Construcción* nuevamente contextualizadas³¹⁵–, siempre reconociendo la fuente de las mismas (es decir, acreditándolas); dado que el juego de información no actuaría sólo de manera referencial, sino también y quizá sobre todo de forma estructural.

No obstante, con esto no se apuntaría ningún rasgo novedoso de la obra, si se piensa que la tradición de este tipo de recursos es vasta en sí misma, y además reivindicada de manera constante como parte de su poética por parte del autor. Lo relevante, entonces, no sería ya la mera apropiación o cita de materiales, sino la actitud que el autor despliega sobre ellos, esto es, la reconstrucción y presentación que hace de esos contenidos. Configurada como un largo poema distribuido en cantos, *Construcción* es una obra que podría considerarse el resultado de la búsqueda de otro tipo de horizontes expresivos, que en sí mismos

³¹⁴ “Planos de Construcción”, disponible en su web:

<http://vicenteluismora.com/planosdeconstruccion.htm> (última consulta, 29/07/2011).

³¹⁵ Así lo afirma en “Planos de Construcción”: “Los textos estaban unidos *desde siempre*. Responden a una cosmovisión creadora, en la órbita de la cual está la propia percepción del poeta, en este caso quien suscribe” (Vicente Luis Mora, 2005).

situarían al texto algo alejado de la estética dominante en la poesía española contemporánea. Según aparece indicado en el título, la base, como metáfora de la obra, se localizaría en el espacio de la arquitectura, muy presente también en otras obras del autor, como serían *Subterráneos* o *Pasadizos*, donde éste funcionaría como lugar simbólico o espacio semántico arquitectónico “literaturizado” desde diferentes perspectivas y enfoques. Teniendo esto en cuenta, las citas recogidas en este texto serían susceptibles de ser contempladas como ruinas, parte de los textos utilizados, que finalmente serían las *pedras* utilizadas para la edificación final de la obra.

Sin embargo, no sería ésa la única lectura metafórica de este texto, dado que de ese imaginario se podría extraer igualmente un recorrido a través de la equivalencia “construcción” y “lenguaje” como poética precisa para la creación literaria. Ése sería uno de los motivos que explicaría el carácter dialógico del texto, que en su presentación resulta heterogéneo y relativamente contradictorio, dado que en el segundo tiempo de la obra ésta parece desdecir su propia escritura.

Ahora bien, tal y como la define el autor, *Construcción* sería ante todo una obra “proyectiva” sobre la que cabría establecer tres niveles de lectura: el arquitectónico, a través del motivo de la construcción de un muro (símil de la Gran Muralla China), el lingüístico, por analogía poética (el lenguaje es construcción para la representación) y, por último, el vital, centrado sobre todo en el amor y su reverso, en tanto destrucción de un proyecto compartido. Teniendo en cuenta que estos tres niveles de lectura aparecerían perfectamente imbricados en la obra, en el texto se hacen explícitos los materiales de construcción que reforzarían aún más ese sentido. El abecedario, por un lado, que se establecería como uno de los pilares en torno al cual lo demás sería imaginario y pensamiento,

formas distintas de percepción y de representación de *una* realidad subjetivada; y, como correlato, las piedras, es decir, la sucesión de citas sobre la que se cimentaría todo el discurso y su aparato referencial.

Sin embargo, y a pesar de esta ampliación de la metáfora, la idea de muralla o muro es la que sin duda ejerce de atractor para la reflexión que se desarrolla en torno al lenguaje y la vida, entendidas ambas esferas también como constructo. “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”, decía Ludwig Wittgenstein, que estaría muy presente en esta obra, dado que ésa sería la conciencia de la limitación (“los bárbaros son siempre los demás”, aquellos que quedan al otro lado de la construcción, como aparece expuesto en la página 15 bajo la cita de Max Frisch) y, por tanto, el lugar donde cabría situar discursivamente esta propuesta.

Dicho esto, y teniendo en cuenta los materiales expuestos, podría entenderse que dentro de esta obra –pero también fuera de la ficción poética- todo acabaría resultando fruto de una combinatoria de piedras, letras, palabras o personas. Por eso el propio poema se define a través de esa misma combinación, tal y como se resolvía en la tesela de *El ansia de felicidad*, y como se reflejaría en la construcción final del libro. En otras palabras, en esa combinatoria estaría el inicio de la experiencia poética que propone el autor, considerando que esta obra no se ofrece solamente como ingenio creativo, sino también como experiencia de creación y lectura. Algo similar, por otro lado, a lo que podría encontrarse en otra obra de Vicente Luis Mora, *Tiempo* (Pre-Textos, 2009), dado que también en ese texto sería el espacio entre los poemas (el lugar en el que se sitúa la voz del que construye y escribe) lo que finalmente unifica y propone un sentido para esos textos ahora resituados³¹⁶.

³¹⁶ Sin embargo, y como se verá en el punto siguiente, hay una diferencia cualitativa entre ambos trabajos, dado que en *Construcción* se lleva a cabo una mostración espacial del texto a través de la conjunción de fragmentos, mientras en *Tiempo* se desarrolla una

Desde un punto de vista formal, en *Construcción*, pero en concreto en la primera parte de la obra, cada texto resultaría autónomo respecto a los demás, aunque luego esos fragmentos participen de un mismo sentido; y por ello de una forma diferente de lectura, que sería el resultado de esa traducción de los textos en un nuevo contexto discursivo y poético. La clave para entender este mecanismo de apropiación aparecería localizada en dos referencias fundamentales para la lectura de la obra, como serían José Ángel Valente y Tàpies, quienes por un lado reivindicaban la importancia del silencio en la escritura poética y, por otro, el recurso de la ruina (como reflexión sobre el tiempo en la materia) desde el espacio de la escultura. De este modo se asimilaban dos imaginarios en un sustrato poético común, que era el que permitía en último término la construcción metafórica de la obra, tal y como mostraría el extracto textual tomado de *Comunicación sobre el muro*³¹⁷ (La Rosa Cúbica, 2004), donde podía leerse lo siguiente:

¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrépitas; señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos naturales; sensación de lucha, de esfuerzo; de destrucción, de cataclismo; **o de construcción** , de surgimiento, de

poética del espacio, una reflexión espacial acometida desde la categoría que da nombre a la obra, que por lo tanto lleva a considerar y gestionar el espacio según su significación; es decir, asumiéndolo como intersticio poético, como lugar de tránsito necesario para la lectura.

³¹⁷ Puede consultarse a través de este enlace:

<http://vicenteluis Mora.com/fragmentodetapiessobreelmuro.htm>
(última consulta, 28/07/2011).

equilibrio; restos de amor, de dolor, de asco, de desorden; prestigio romántico de las ruinas; aportación de elementos orgánicos, formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia; sentido paisajístico [...] (Mora, 2005).

Así, en el segundo tiempo de la obra, llamado en este caso “construcción”, lo que se encuentra es una reconstrucción textual a partir de los materiales referidos anteriormente, donde se toma como punto de partida la idea de que el lenguaje, al menos en el contexto que se construye, supone el inicio de la experiencia, es decir, su particular andamiaje. Por lo mismo, y de nuevo mencionando la idea de muro y muralla como fondo de la siguiente metáfora, la idea de vida que se formula en este texto se sustentaría a partir de una serie de acontecimientos a través de los cuales se constituiría otra construcción, como sería el recuerdo de una vida.

Éste es un libro sin tiempo
es sólo un discurrir por el espacio
en blanco de dos mentes

[...]

Por cuanto la lectura es sucesión
el libro no se lee más bien se viaja

Mora, 2005: 49

Tal y como se lee en *Construcción*, la escritura sería un “arte de dejar espacios” (Mora, 2005: 55), siendo entonces ese punto el lugar en el que sucede la reformulación de la idea de ruina en tanto limitaría su sentido de resto para convertirlo en todo lo contrario: en presencia de objetos estéticos y silencios hechos aquí evidentes, es decir,

significativos, como parte del propio mecanismo de escritura de la obra. Por lo tanto, es ahí donde parece generarse el sentido de los intertextos que conforman este proyecto, considerando que a partir de ellos se habría generado una propuesta de lectura; es decir, un poema que sería igual a un muro en el que podría reflejarse toda una cosmogonía literaria: desde Valente a Elías Canetti, Kafka o Sánchez Ferlosio, más aquellos referentes explícitos y unidos por defecto a esta temática de construcción física, como serían Max Frisch y Jean Roger Riviére, entre otros. Así, la traducción lingüística de imágenes arquitectónicas y literarias que se produce en este texto llevaría consigo no sólo la idea de “pensamiento de segunda mano” como apropiación de obras ya ocurridas, sino también de sucesión de lecturas –la literatura como vastedad intertextual- y entropía creativa; dicho de otro modo, la conciencia de la evolución y la transformación irreversible de una vida-obra igualmente en construcción.

2.2. Proyecto Nocilla (2006-2009), Agustín Fernández Mallo

[1] Nocilla Dream (Candaya, 2006)

Diseño de la cubierta: Agustín Fernández Mallo

Es posible que ésta sea la obra que más literatura “periférica” ha generado en los últimos años tanto en prensa y en el espacio de la crítica especializada, como en blogs colectivos e individuales, e incluso en revistas de tendencias; pero también en el propio territorio de la creación literaria. Tanto sería así, que uno de los ejemplos más claros a este respecto, en tanto creación consciente e intencionada de imitación del “estilo nocilla”, podría encontrarse en el proyecto *Hotel° Postmoderno* (InÉditor, 2008), de los autores Alberto Torres Blandina, Carolina Otero,

Sergio Velasco y Maxi Villarroya. Una publicación concebida como un “experimento” de creación colectiva, que habría sido llevado a cabo en un blog³¹⁸, y cuya génesis surgió como reacción ante la fascinación que les habría causado la obra a estos autores. De hecho, así lo reconocen ellos mismos en el texto, donde hacen explícita esa motivación y, por tanto, deuda literaria con *Nocilla Dream*; marcando de ese modo –y quizá sin sospecharlo- la primera traba para la recepción y la lectura de *Hotel° Postmoderno*.

Como dijo Vicente Luis Mora respecto a la obra de Fernández Mallo, con *Nocilla Dream* tuvo lugar un hecho insólito en el espacio de la literatura española contemporánea, como fue la conversión de algunos lectores en fans tanto de la obra como del autor. Sin embargo, y a pesar de que esto podría beneficiar a Fernández Mallo (porque así podría garantizarse un público constante) sería todo un problema para aquellos que pretendieran seguir esa estela, además de forma tan evidente y abierta. Principalmente porque esas obras no tendrían más sentido que conformar una lectura-homenaje de un texto, por lo que se verían agotadas en cuanto se despejara la estrategia, pasando a convertirse en simples anécdotas asociadas a un fenómeno, pero sin verdadera “autonomía” (o singularidad) poética.

La alusión a la novela de Agustín Fernández Mallo no es ni mucho menos fortuita, sino un homenaje en toda regla. Todo surgió a raíz de la lectura de su novela *Nocilla Dream* (que yo considero revolucionaria) y de una entrevista a Alberto Olmos tras publicar *Trenes hacia Tokio*, donde afirmaba que en Japón, 8 de cada 10 novelas publicadas tienen su génesis

³¹⁸ Parte del proyecto puede consultarse a través de este enlace: <http://hotelpostmoderno.blogspot.com/> (última consulta, 24/06/2011).

en un blog. No pude resistir a jugar a algo tan divertido como aquello, e inventé una travesura literaria en tres palabrejas que aluden al mismo concepto: novela-blog, hipertextualidad y zapping. Invité por e-mail a tres de mis amigos escritores (de confianza y de costumbres literarias dispares: carol/poesía, sergio/novela de género y maxi/novela decimonónica) a participar en el experimento – que tildamos de postmoderno ante unas cervezas– y aceptaron entusiasmados (Torres Blandina, 2008: 196).

Teniendo esto en cuenta, podría decirse que ésa fue una de las primeras causas de debilidad de la propuesta, no sólo por el reconocimiento que se hacía de la pulsión mimética en torno a *Nocilla Dream*; sino por el exceso de teoría que se sustraía de la declaración de Torres Blandina a este respecto, dado que parecía haberse tenido muy claro el objetivo de la obra (ser igualmente “revolucionaria”), tanto como su adscripción estética (el posmodernismo) como escritura novedosa y de ruptura. No obstante, con ello no habría que entender una enmienda a la totalidad del proyecto, si bien el reconocimiento explícito de todos esos intereses hizo más visibles sus carencias o, cuanto menos, el hecho de no haber alcanzado la mayoría de sus propias expectativas.

Dicho de otra forma, el resultado estaba siendo totalmente el inverso, al ponerse de manifiesto una literatura encorsetada (por la profusión de tics literarios innecesarios), próxima a una escritura manierista que lejos de aportar, se revelaba como remanente de un estilo de escritura amanerado y casi agotado formalmente. Ni la fragmentariedad, ni el lenguaje, ni el imaginario –que no podría ser el mismo– garantizaban los niveles de escritura que se plantean estos

autores, ni siquiera por el hecho de haber utilizado un blog³¹⁹ como primer punto de escritura. Por lo que ante todo se estaba poniendo en evidencia un problema de actitud respecto al acto de creación, que sería uno de los primeros espacios en los que podría constatarse la posible singularidad de una escritura.

Quizá sería conveniente repensar hasta qué punto tiene sentido tomar un modelo (el de Fernández Mallo), querer imitarlo, y sin embargo negarse a hacer justo aquello que el modelo puede tener de ejemplar y que es, precisamente, el intento de construir una literatura personal, intransferible y que persigue *no parecerse más que a sí misma*. Eso produce errores, por supuesto, todos los narradores dotados los cometen; pero también una sana y encomiable autenticidad (Mora, *Diario de Lecturas*, 2008).

Sin embargo, sí parece que el mercado acepta con mayor agrado reacciones como ésta si ocurren en relación a autores como Javier Marías, Calvino o Vila-Matas, quizá por tratarse de un tipo de escritura convertida hoy en convención. Por lo que el problema podría constatarse en la recepción de estos otros autores, que lejos de establecerse como tal, mantendrían una singularidad constante recreada casi a diario a través de blogs o redes sociales, y por tanto en contacto además con su comunidad de lectores. Puede decirse, entonces, que la especificidad que resulta de estas prácticas hace que cualquier intento de mimesis o de transferencia estética no sólo no se entienda como homenaje, sino que el propio

³¹⁹ Así lo apunta también Vicente Luis Mora respecto a esta obra en *Diario de lecturas*: “El entorno cultural está bien definido. No es, en efecto, una novela pangeica, sino posmoderna: utiliza recursos digitales, como el hipertexto, pero volviéndolos analógicos, adaptando en lo posible sus características al papel” (Mora, 2008).

artificio –como objeto de acceso al mercado- suponga la principal causa de rechazo por parte de los lectores y, presumiblemente, de buena parte de la crítica.

Hay que pensar que a través de estos autores se habría dado lugar a un tipo de identificación –visual, poética y verbal- que excluiría cualquier intento de reproducción ajena a esos marcos específicos; lo cual no sólo implicaría esos aspectos, sino la propia imagen de los autores. Tanto sería así, que el hecho de declararse o no lector de un escritor como Fernández Mallo ha llegado a constituir la declaración de un determinado posicionamiento estético y ético respecto a la creación literaria contemporánea española. Como se ha dicho, la razón de este tipo de reacciones podría encontrarse en esa mutación de los lectores en fans, lo que al mismo tiempo constata no ya la apertura del mercado hacia estas obras (es decir, el acceso de estos autores al centro de la industria literaria española –e incluso internacional-), sino el giro del *mainstream* hacia ellos, ese tipo de reclamo. Lo que a su vez va unido a una “fidelidad” lectora que sería la que permitiría discriminar y rechazar obras como *Hotel° Postmoderno* cuando el artificio mimético es tan visible.

Ya se ha comentado el fenómeno que se generó en torno a estas prácticas, si bien hay un elemento clave que no puede dejar de tenerse en cuenta, como es la presencia mediática –y constante- de estos autores tanto en prensa como en blogs y redes sociales, congresos y eventos culturales. Lo cual no sólo mantiene esa imagen (como marca) y la fidelidad de sus lectores, sino que además permite ir generando obra “bajo demanda”, considerando en este punto la propia legitimación de la misma. Dicho de otra forma, a veces no haría falta esperar a la publicación de una obra para conocer la opinión y reacción de los

lectores respecto a ciertos contenidos de la misma. Sobre todo porque la creación en un espacio y otro comienza a ser cada vez menos diferenciable.

Teniendo en cuenta *Nocilla Dream*, cabría mencionar que bajo este título se conformó toda una moda literaria que, podría decirse, aún continúa. Un fenómeno, por tanto, que se debería en gran medida a las lecturas en términos de novedad y vanguardia de la mayoría de los discursos generados en torno a la obra; pero también a la visibilidad mediática del autor, dado que su presencia se habría convertido igualmente en reclamo de los medios. No obstante, y a pesar de que esa recepción habría beneficiado al autor y sus distintas editoriales (e incluso a varios de los autores relacionados en algún momento con la noción generacional); también ha condicionado la recepción de su texto a partir de unas pautas muy concretas de lectura (posmodernismo, rizoma, vanguardia histórica, fragmentariedad, etc.) que no siempre podrían confirmarse a través de la obra.

Esta tendencia se hizo especialmente evidente con el prólogo que acompañaba a la obra, en el que Juan Bonilla establecía como andamiaje de la misma el concepto “rizoma” de Deleuze y Guattari. Ya se ha mencionado el problema que supone utilizar este tipo de términos a la hora de realizar una aproximación crítica a una obra contemporánea, principalmente por tratarse de un eco teórico que resulta, por su propia naturaleza, abstracto y poco explícito para ese propósito. Sin embargo, no fue extraño que aparecieran voces como ésta, teniendo en cuenta el impacto de la teoría de Deleuze para la crítica literaria europea de última generación, pero tampoco si se consideraban las características formales del texto, que parecían evocar la misma idea de red (básica en la conceptualización de aquella categoría).

Como menciona Bonilla en su prólogo, igualmente titulado “Rizoma”, la idea que daría cuenta de la génesis de esta obra, según su criterio, sería la de “*arroyo sin comienzo ni fin*” (Bonilla, 2006: 7), dado el carácter aparentemente fragmentado de la obra y el propio desarrollo temático de cada uno de esos fragmentos. No obstante, habría que pensar que los textos de *Nocilla Dream* aparecen numerados (1, 2, 3), lo que ya pondría en cuestión esa fragmentariedad de la obra, al menos en sentido estricto, y por tanto la idea consiguiente de ausencia de orden (“*sin comienzo ni fin*”). Por la misma razón, no es casual que el texto primero, 1, sea una apropiación, un extracto textual, y al mismo tiempo una declaración explícita respecto a la relevancia de la tecnología como espacio de subjetivación, porque ahí ya se aportaría una de las principales direcciones estéticas de la obra: el camino de ida y vuelta entre los modos de operación de los ordenadores y los de percepción del cerebro humano; esto es, la disposición de contenidos y la visión definida de los mismos a través de vacíos de información.

Bajo esta perspectiva, pero sin responder a la noción de rizoma, podría mantenerse la idea de red, pero sin limitar la lectura de la obra a ello, dado que a este respecto sería fundamental atender a la disposición, naturaleza y tratamiento concreto de los textos y los materiales que configuran la obra, si se considera que en esa disposición se establecen distintas decisiones estéticas que no tendrían que ser obviadas por la crítica. A este respecto, utilizar la idea de fragmento en relación a esta obra no sólo restaría complejidad a la misma, sino que parcializaría su lectura al incidir casi en exclusiva en la presentación formal y superficial de la obra, dejando a un lado su constitución estructural, que sería lo verdaderamente interesante desde un punto de vista crítico del texto.

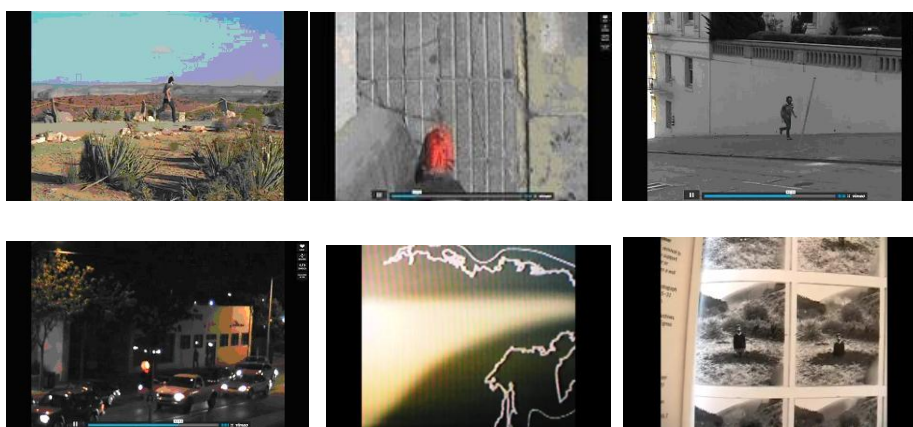
De hecho, el propio Bonilla parece intuir la clave del problema: “¿Quién narra aquí sino, precisamente, un ser-entre, un intermezzo, un ojo que va acaparando noticias, emulsiones, rostros?” (Bonilla, 2006: 8). Si se tiene esto en cuenta, quizá hubiera que plantearse un tipo de presencia o de realización “no ausente” por parte del narrador, de manera que ya no cupiera hablar tanto de un discurso fragmentado, como de la mostración de una serie de imágenes –dispuestas numeralmente- que sólo en ocasiones interseccionarían unas con las otras a partir de ciertos motivos recurrentes: el desierto, la carretera US50, un zapato marrón, el álamo de los zapatos, las galletas danesas, etc. De modo similar a lo que se define en la propia obra en relación a la imagen del árbol y los zapatos:

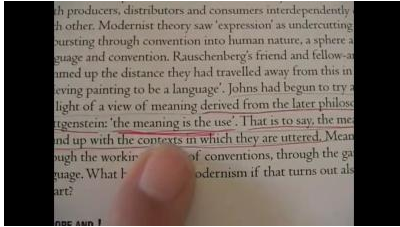
Los cientos de pares de zapatos que cuelgan del álamo se someten a un movimiento pendular, pero no todos con la misma frecuencia, dado que los cordones por los que están sujetos a las ramas son de una longitud muy diferente en cada uno de ellos. Visto a una cierta distancia es, en efecto, un baile caótico 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 (Fernández Mallo, 2006: 23).

Ésta podría ser la clave estructural de *Nocilla Dream*, no sólo por la metáfora del árbol y la imagen en sí misma que recrea, sino principalmente por la disposición de los materiales que constituyen la obra. Una dispersión formal que tendría mucho que ver con la cita de F. G. Healt sobre el sistema binario, donde se apuntaba lo siguiente, traído

aquí como metáfora de esa intersección de textos y materiales: “la conductividad eléctrica a su paso por un determinado componente conduce, o no conduce” (Fernández Mallo, 2006: 30). Podría decirse, entonces, que ésa sería la correlación –a veces ampliada- de los textos, que no resultaría obvia en sí misma, pero que sin embargo se confirma y reconstruye a través de la lectura –como tránsito- de la obra.

Dice Eloy Fernández Porta en la película del proyecto que *Nocilla Dream* es un texto “compuesto a partir de derivas, de fases intermitentes, de información apropiada, que funciona de algún modo como una secuencia de microrrelatos” (minuto 00:08:08 en adelante). La referencia clara a propósito de esto mismo estaría en la IS –Internacional Situacionista- a través del concepto de deriva como forma y medio de ruptura con “la linealidad tradicional” en la creación de sentido. Tanto sería así, que la alusión al concepto de deriva aparecería abordada de forma explícita por parte del propio autor, que en la grabación de la obra aparece recorriendo –es decir, reproduciendo otra deriva- los distintos paisajes que poblarían el imaginario *Nocilla*: los distintos espacios (pero no sólo físicos, pues estarían también el arte conceptual o las apropiaciones textuales, el pensamiento de segunda mano) que aparecerían incorporados, explorados y tematizados en el *Proyecto*.





Detalle: “the meaning is the use”, Wittgenstein³²⁰

Por tanto, serían dos las ideas clave en este momento, deriva y no linealidad; en tanto productos de un trabajo basado en la gestión horizontal de los espacios que conforman el tipo de inquietud estética que puede percibirse no sólo en esta obra, sino también en el resto de creaciones del autor, articulado sobre unas mismas constantes. En otras palabras, la concreción de un imaginario que se formularía en tanto reacción sensible y lectura presentista ante una serie de productos culturales con independencia de la visión impuesta y heredada de ellos por la tradición.

Lo que interesa es el funcionamiento interno de las cosas, no la simple técnica.

Fernández Mallo, 2006: 83

Así se mostraría en la cartografía del universo nocilla, “Territorio [1] *Nocilla Dream*” que aparece al final de la obra, donde aún quedaría más clara la idea de recorrido entre lo emocional y lo racional, a través de la cual se descubrirían también algunos de esos puntos de referencia propuestos por el autor.

De hecho, y teniendo en cuenta este documento, lo que se percibe en la imagen cartografiada de su poética es una conversión de las

³²⁰ Imágenes tomadas de la *Película del Proyecto Nocilla*: <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/> (última consulta, 24/06/2011).

personas, objetos, ideas y ciudades en “sujetos poéticos”; dado que de ellos se proyectaría una visión subjetivada como “excedente cualitativo”³²¹ de los mismos (Fernández Mallo, 2009: 21). Por tanto, si puede decirse de ellos que son, porque así funcionan, espacios de representación estética, es porque a través de ellos aparecería definida toda una cosmogonía.

Por eso es importante atender a la actitud que el autor aplica a esos puntos de referencia, dado que sería a través de ello como se modularía una genealogía estética que es, o así lo parece, el rasgo de verdadera singularidad de la obra. Dicho en otros términos, no se trataría tanto de tomar en consideración la naturaleza de las apropiaciones, las citas o el recuerdo temático que podría sustraerse de la narración numerada, como de pergeñar la dimensión poética que resulta de la conjunción y sinergia de los materiales así dispuestos³²².

Por este motivo, entre lo emocional y lo (falsamente) objetivo que aparecería retratado en ese mapa o cartografía podría localizarse el propio discurso del autor,

³²¹ En un momento de la obra puede leerse lo siguiente: “el árbol es para los habitantes de las cercanías de la US50 la prueba de que hasta en el lugar más remoto del mundo hay vida más allá, no de la muerte, que ya a nadie importa, sino del cuerpo, y de que los objetos, enajenados, por sí mismos valen para algo más para lo que fueron creados. [...] Al ver esa superposición de franjas de colores, la imagen que le viene a la mente con más nitidez son los estratos de diferentes colores que forman los productos apilados por capas horizontales en las estanterías de su supermercado. A media altura hay un lote de bolsas de patatas fritas al bacon que traen como obsequio, amarradas con celo, unas latas circulares de galletas de mantequilla danesas; en cada tapa aparece el dibujo de un abeto con bolas de navidad colgando; no lo sabe. Ambos árboles están empezando a combarse” (Fernández Mallo, 2006: 24).

³²² Según Jorge Carrión, “si arrancáramos todas sus páginas y las expusiéramos, desordenadamente, en las paredes de una galería de arte, seguiría funcionando como *obra*. Cada microcapítulo, como un poema, tiene unidad y sentido y sobresentido en sí mismo” (Carrión, 2007).

Pensó que el amor, como los árboles, necesita cuidados. No entendía entonces por qué cuanto más fuerte y robusto crecía el álamo que tenía en sus 70.5 acres, más se venía abajo su matrimonio.

Fernández Mallo, 2006: 20

[...] Coge un piso de galletas de las que fabrican en la cadena y moja en el café; tienen tanta mantequilla que aparece en flotación un archipiélago de espejos. Cierra la lata. En la tapa circular hay dibujado un abeto cargado de bolas de navidad.

Fernández Mallo, 2006: 29

pero también los textos apropiados de B. Jack Copeland, F. G. Healt, Luis Arroyo o Mark Dery, entre otros; más las paráfrasis incorporadas de otros autores, sin necesidad de establecer distinción alguna respecto a ello, dado que constituirían espacios discursivos traducidos y gestionados bajo una misma perspectiva y un modo concreto de escritura. En este sentido, los intertextos serían intertextos reconocidos por el autor (algo que incluso podría entenderse como una necesidad o exigencia editorial), mientras a nivel estructural –por la coherencia de la obra- no dejarían de resultar indiferenciables de aquello creado en sentido estricto por el autor; es decir, todo aquello que no es apropiado sino creación original e inédita.

Si esto es posible, en gran medida se debería a que la lectura emocional que se realiza de estos materiales respondería a una misma pulsión poética; aquella que constituye la sensibilidad holística de la obra. En ese sentido, este tipo de operaciones funcionaría únicamente cuando la construcción textual parte de una coherencia estructural y no meramente temática, porque sólo de ese modo se llegaría a la convergencia de cada texto, motivo o referencia más allá de las diferencias de origen de cada uno de ellos. Así, lo que se realiza en esta

obra es el paso de una interdisciplinariedad literaria heredada de finales de siglo a una transdisciplinariedad prácticamente iniciada en esta época, donde ya no importa tanto la cooperación e interrelación de los contextos, como la amalgama y la fusión integral de los mismos.

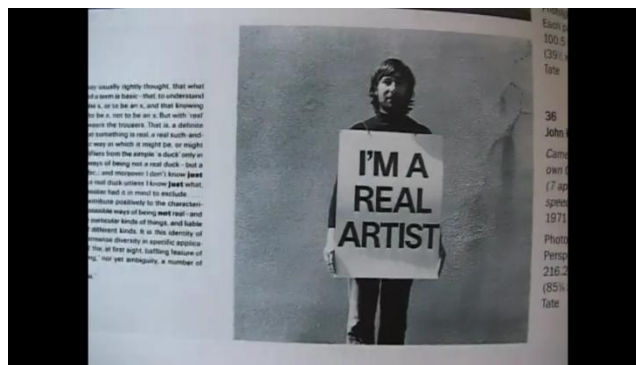


Imagen de la película, 00:19:40

Puede decirse, entonces, que por esa no linealidad que se alcanza a través de la gestión de los datos que conforman la obra, lejos de tratarse de un texto en el que prima el valor de la acción, como extensión (frente a la intensión que resulta), es justamente el instante, como acontecimiento, el que cobra ahora especial relevancia. Tanto es así, que podría decirse que *Nocilla Dream* constituye un ejemplo de escritura de imágenes, cuya raíz se sustentaría en metáforas y descripciones fundamentalmente poéticas, a pesar de que el registro textual se decante casi en exclusiva por la prosa.

“¿Es la poesía una gangrena en la prosa que la desguaza y esparce en torno a un epicentro que no se ve?” (Fernández Mallo, 2005: 16). Según parece, ése sería uno de los aspectos estilísticos –pero también estructurales– de la producción de Agustín Fernández Mallo, quien no suele distinguir entre narrativa y poesía, como si esos textos recrearan un mismo producto, pero bajo elaboraciones y formatos diferentes. No obstante, por lo general sus proyectos resultan más próximos a lo poético

que a lo narrativo, como ocurriría en esta obra³²³, aunque el uso de la prosa –esa apariencia- no evite, por otro lado, la presencia constante de construcciones rayantes con lo poético; es decir, la presencia de versos o mutaciones entre una forma y otra, que sería uno de los rasgos más frecuentes y característicos de esta escritura. Al fin y al cabo, eso también podría verse como un signo de época, dado que en la actualidad priman la versatilidad y flexibilidad de las ocurrencias, tanto como el intercambio, en sentido metodológico, de los contenidos en el espacio de la creación. Puede decirse, entonces, que no se trata de un “todo vale”, sino de un “todo está disponible”, motivo por el cual se permiten esas apropiaciones y traducciones en otra cosa.

A propósito de esto mismo, la distinción “Siglo XXI” frente a “Siglo21” sería crucial como anagrama visible de la mutación estética que el autor identificaría con esta época, dada la tesitura inaugurada con el cambio de siglo, que habría propiciado, a través de la expansión de la red y los dispositivos de tecnología, nuevas formas de producción y de legitimación del conocimiento y, por tanto, formas relativamente inéditas de escritura. Como se revisa en este punto, una de las más relevantes a este respecto se habría generado en el giro creativo que iría desde la información al conocimiento (invirtiendo, por tanto, los procesos habituales), estableciendo de ese modo un tipo de cartografía poética estrechamente unida a este tiempo.

³²³ En *Literaturas.com*, en una entrevista al autor, éste comenta de *Nocilla Experience*, pero al mismo tiempo de *Nocilla Dream*, que ambas son, para él, un gran poema. A la pregunta de Iván Humanes Bespín sobre qué es *Nocilla Experience*, el autor responde lo siguiente: “Es curioso, porque para mí en realidad es un poema. Un poema muy extenso. Como lo era *Nocilla Dream*. Porque en mi cabeza se confunden mis poemarios y las novelas, porque todo parte de lo mismo, de una pulsión poética, no de una pulsión estrictamente novelística. Como parten de una pulsión poética, allá en el fondo se unen y tiendo a mezclarlas y a sentir que son lo mismo” (Humanes Bespín, 2008).

Asusta pensar que existes porque existe en ti esa muerte, esa noche para siempre. Asusta pensar que un PC está más vivo que tú, que adentro es todo luz.

Fernández Mallo, 2006: 172

Por tanto, bajo esa perspectiva el recurso de la apropiación dejaría de suceder de forma irónica, paródica o posmoderna, sino como resultado de un tipo de visión diferente que aquí quedaría definido bajo el concepto de “radicante”. Dicho con otras palabras, la apropiación se resolvería en este contexto como un ejercicio de tránsito a través de distintos objetos, sujetos y espacios –convertidos asimismo en ambientes mentales, en espacios de representación- sobre los que se imprimiría un tratamiento horizontal y neutro. Por lo que puede decirse que sería esa vinculación estructural de las partes la que haría que la sustracción de cualquiera de ellas condujera hacia una lectura frustrada de la obra, a pesar de la (cierta) autonomía de cada texto. Una situación que si resulta posible es por el hecho de que la conjunción de cita y texto creativo (no apropiado) no se produzca de manera impuesta y añadida en la obra, es decir, como efecto cosmético; sino como parte de la naturaleza misma del discurso, participando de su arquitectura estética.

Por esa razón, pero no por la originalidad del discurso o la supuesta novedad del mismo, se ha incidido tanto en la necesidad de actualizar las herramientas críticas, haciendo más acorde la relación entre esa “nueva teoría” que se podría sustraer de las “nuevas prácticas”. Como se ha dicho en otras ocasiones, la literatura contemporánea ha perdido la exclusividad de la palabra como entidad de reflexión, abierta como está en la actualidad a la incorporación de intertextos *transdisciplinares*. Sin embargo, tampoco puede decirse que por ello el lector o el crítico tengan

que ser ahora expertos en todo aquello que aparezca referido en las obras (o que sea susceptible de ser relacionado con ellas), pues lo pertinente es la actitud, el tipo de aproximación, que se tiene hacia ello.

Dicho de otra forma, si la gestión de textualidades y materiales se realiza de forma natural en un texto, es decir, con neutralidad y coherencia ¿no tendría que ser así su recepción? ¿No es algo, además, presente en otros ámbitos sociales? Porque lo que aquí se está planteando no una simple manipulación de materiales, sino una forma de contaminación positiva que constituye un horizonte creativo muy concreto, sustentado de forma estructural por este tipo de incorporaciones desafectadas. En el caso concreto de Agustín Fernández Mallo, el modelo metodológico (aunque mutado hacia su territorio estético y actualizado respecto a sus coordenadas temporales), podría localizarse en el texto *El Hacedor* de Borges, que de manera continuada aparecería mencionado en *Nocilla Dream*; considerando también que con el tiempo esta obra dio lugar a una publicación exclusiva por parte del autor, como sería *El hacedor (de Borges), Remake*, ahora como forma de exploración de su propio imaginario. La idea, entonces, sería la de un “pensamiento de segunda mano” aplicado al texto (e imaginario) de Borges, pero rescatando de sus distintos materiales aquello poético que contendrían; por lo que la relación entre ambas obras no sería siempre explícita.

De hecho, podría pensarse en un mismo mecanismo de captura poética puesto en relación a propósito de la magia (como singularidad) que emana de los acontecimientos expuestos en *Nocilla Dream*. Pero también de la miseria, que se traduciría en imágenes de nostalgia, a partir de los sucesos vitales retratados tan fugazmente en el texto³²⁴. Porque de

³²⁴ Número 75: “*Imagen congelada*: En la técnica de la *imagen congelada* el tiempo cesa de moverse físicamente en la imagen. Muchos films terminan con imagen parada, deteniendo así el movimiento. Otros directores utilizan este efecto para terminar una

la conjunción de estas dos esferas surgiría la extrañeza poética, como signo de identidad, que caracteriza e impregna a esta obra.

[2] *Nocilla Experience* (Alfaguara, 2008)

Diseño de la cubierta: Agustín Fernández Mallo
(a la nevera de la artista Ati Maier, 2007)

Si en *Nocilla Dream* se planteaba de manera integrada la incorporación de textos apropiados bajo un mismo “horizonte de sucesos”; en esta obra, *Nocilla Experience*, la incorporación de los materiales sucedería en dos direcciones concretas: por un lado continuando la tendencia desarrollada en *Nocilla Dream* (como también obras anteriores); y por otro a través de superposiciones y encajes textuales que funcionarían como *ritornellos*, o pequeños retornos a dos espacios conceptuales diferentes, como serían la soledad, tematizada en este caso a través del monólogo de apertura de *Apocalypse Now* de Coppola; más los insertos en la parte final “Epílogo” de los preceptos del samurái, tomados en este caso de la película *Ghost Dog* de Jarmusch. Como se ha mencionado en otras ocasiones, en la obra de Agustín Fernández Mallo serían muy frecuentes los intertextos fílmicos y musicales, quizá sobre todo de forma icónica, tal y como pudo verse a través de la cubierta de *Nocilla Lab* o a través del sustrato fílmico de Hitchcock, que sería constante en sus obras, al igual que ocurriría con Chris Maker o David Lynch a este propósito.

Teniendo esto en cuenta, la referencia de *Apocalypse Now* parece tener lugar como correlato visual de la re/presentación de los personajes,

secuencia: se para la imagen y al cabo de un rato se desvanece en fundido cerrado. En mitad de una secuencia, a veces se para el final de un plano para llamar la atención sobre un hecho o sobre un personaje. Se han obtenido efectos increíbles parando zooms en avance” [Daniel Arijón] (Fernández Mallo, 2006: 143).

siempre solitarios, que recorren la obra, en tanto individuos que además reciben un tratamiento similar al que se imponía en *Nocilla Dream*; dado que cada texto aparece nuevamente numerado, marcando de ese modo un desarrollo muy sintético de los hechos, como si el autor realizara un travelling óptico en los distintos puntos de la cartografía que reconstruye ese universo nocilla. Puede decirse, entonces, que lo que aquí se contempla es una constante similar a la que habría podido verse a través del ritornello, también habitual, de The Smiths en *Carne de píxel* o Joan Fontaine *Odisea*: “take me out tonight because I want to see people and I want to see light”; formulado ahora a través de Coppola y la impresión constante de Saigón como un espacio mental aislante y constringente, por perpetuo.

Así, mientras en *Nocilla Dream* podía leerse “de llanura en llanura, los cables de alta tensión se van sucediendo, y esto a Christina, que acelera, le proporciona una sensación de diferida confianza: más allá, al final de esos cables, por fuerza tiene que haber alguien” (Fernández Mallo, 2006: 49), en *Nocilla Experience* se recurría a la imagen de un palacio temático deshabitado:

Está immaculado y vacío desde que se construyó, hace ahora 10 años. Ni siquiera nadie lo ha inaugurado, y mucho menos usado o habitado. Dentro sólo se oye el viento que fuera golpea. Los libros están en sus estantes, los ordenadores cargados de programas, los platos de las cocinas limpios y perfectamente superpuestos, la carne intacta en las salas frigoríficas, los tableros de colores en las vitrinas y las fichas y cubiletes encubando teóricas partidas. También hay una radio que un obrero se dejó encendida” (Fernández Mallo, 2008: 16).

La imagen de unos percebes, nómadas invertidos (“ellos no se mueven, y es entonces la auténtica frontera del mundo hecha agua la que se vuelve nómada y cada 3 segundos viene a ellos”³²⁵), o la de un joven que vive en una azotea, en una casa manufacturada con restos de productos de consumo³²⁶. A pesar de que una de las aportaciones más importantes no sólo en este texto, sino teniendo también en cuenta el proyecto en su totalidad, podría constatarse a través de los insertos de una serie de fragmentos tomados del documento *El pop después del fin del pop*³²⁷, publicado por *Rockdeluxe* en 2004. Una compilación de entrevistas realizadas por Pablo Gil, periodista y crítico musical, a veinte iconos de la música pop de los últimos años, de los noventa en adelante, estableciendo de ese modo un recorrido heterogéneo entre el punk, el rock y el pop a partir de dichas conversaciones.

En este sentido, y a propósito de la selección y apropiación que realiza Agustín Fernández Mallo de algunos contenidos de esas entrevistas, Fernández Porta, de nuevo en la película del proyecto, mencionaba cómo a partir de esos registros podría hablarse del *Proyecto Nocilla* a partir del concepto afterpop. Dicho de otro modo, considerando cómo ese proyecto ya revelaba el hecho de haber asumido la emergencia de la cultura *underground* (aunque no solamente a través de la música), y con ello su valor como aportación estética e histórica; por lo que ese aspecto podría dejarse de lado en la obra, al resultar obvio y de sobra

³²⁵ Páginas 20-21 de *Nocilla Experience*.

³²⁶ De hecho, en el cómic de *Nocilla Experience* llevado a cabo por Pere Joan se encuentra una traducción visual de este punto, en el que Cortázar le dice al joven de la azotea, señalando esos recortes de productos de consumo, lo siguiente: “Observa bien, muchacho, hay mucho material ahí, mucho material” (Joan, 2011: 56).

³²⁷ Información del volumen:

http://rockdelux.es/shop/index_detail.php?ProdId=32&Cat=5
(última consulta, 25/06/2011).

conocido³²⁸. Sin embargo, lo interesante de este punto no sería únicamente esa idea, sino el aspecto emocional que Fernández Porta identifica en esas apropiaciones, considerando que Fernández Mallo habría acudido a la dimensión más afectiva de las mismas. Es decir, a los momentos en que tendría lugar la mostración de las sensaciones de los artistas; estableciendo de ese modo una posible identificación entre las distintas poéticas, por un lado a partir de los extractos incorporados al texto y, por otro, respecto a las propias coordenadas creativas del autor; porque serían perfectamente transferibles entre ambos espacios.

1. *Imagina que escuchas una canción por primera vez que inmediatamente te encanta, es fantástica. ¿Qué tiene esa canción para ser perfecta?:* Probablemente que sea corta. El single perfecto es de unos 2 minutos y 50 segundos. [Entrevista a Eddie Vedder, líder de Pearl Jam] (Fernández Mallo: 2008: 19).
2. *A veces los ritmos de tus canciones tienen relación con los ritmos del entorno, ya sea la naturaleza o la ciudad. Otros son muy íntimos y parecen acompañar a los ritmos del cuerpo, del corazón...:* Hay algo de eso porque muchas de mis canciones tienen 80 bpm, que es el ritmo del corazón cuando estás caminando. Yo escribo casi todas mis canciones cuando estoy paseando, así que hay algo de eso [*ríe*]. Pero no es una cosa que quiera hacer deliberadamente, que sea consciente. [Entrevista a Björk] (Fernández Mallo, 2008: 50).
3. *Sin embargo se ha extendido la idea de que tu combinación de estilos es el resultado de un proceso caótico e imprevisible, cuando en realidad en tus discos o conciertos están pensados hasta los errores:* Están organizados, sí, muy pensados. Hay accidentes ocasionales, pero funcionan. Controlar el caos es una buena definición de lo que hago, quizá por el deseo consciente de crear música tridimensional. La mayoría de las grabaciones son muy planas, así que si introduces más elementos en el sonido puedes llevar esa canción pop a un nivel diferente. Y ésa es el área que me atrae, que me excita. Por eso la gente que suele escuchar música pop tradicional puede encontrar mi música caótica o «estropeada», pero fue escrita de ese modo. [Entrevista a Beck] (Fernández Mallo, 2008: 154).

³²⁸ Puede verse a partir del minuto 00:17:07 de la película.

Ahora bien, respecto al “Epílogo” y la inserción de extractos del código samurái, tomados de *Ghost Dog* de Jim Jarmusch, se podrían establecer dos líneas de unión que vincularían –desde un punto de vista metafórico- el relato del epílogo con el resto de textos incorporados y ordenados numéricamente. Aunque bajo un ritmo similar, pero desarrollando en este caso una historia, el epílogo podría considerarse uno de los engarces más extraños del texto, al imponer con su lectura cierta estructura convencional a la obra. A pesar de que podría pensarse que es justamente este epílogo lo que permite corroborar la tesis antes expuesta en cuanto a la función de esa determinada selección y gestión de datos y documentos textuales. Siguiendo entonces esta línea, podría decirse que el autor despliega a través de esa parte final dos espacios semánticos que resultarían hasta cierto punto evidentes. Por un lado, la relación entre la misión llevada a cabo por el Capitán Willard de *Apocalypse Now* más la misión de Chicho, el personaje que busca a su hija en Pasadena.

Era una misión para elegidos, y cuando se acabara, nunca más querría otra.

Fernández Mallo, 2008: 200

Y, por otro, la correlación de los extractos de las entrevistas de *El pop después del fin del pop* con los preceptos del samurái tomados de *Ghost Dog*. Si aquellos eran susceptibles de ser leídos como apropiación de pensamiento, es decir, como exposición de un pensamiento de “segunda mano”; lo que se descubre a través de los motivos de disciplina del código samurái resultaría otra forma de visión estética, ahora más centrada en la dimensión ética de la labor del samurái y, por tanto, del creador literario. Así, serían centrales las nociones de humor, distancia

estética y contemporaneidad, dado que en todas ellas se sumergiría la idea de compromiso estético y ético como espacios inevitables para llevar a buen término un trabajo riguroso.

1. El humor

Entre las máximas escritas en el muro de Naoshige hay una que dice, «los asuntos serios deben tratarse con ligereza». El maestro Ittei comentó, «los asuntos leves deben tratarse con mayor seriedad» (Fernández Mallo, 2008: 174).

Teniendo en cuenta las declaraciones públicas del autor, pero también algunas de las reflexiones vertidas en sus obras, el humor sería uno de los elementos clave de su obra; es decir, un recurso que se traduciría en vitalidad literaria, tal y como podría verse no sólo en este proyecto, sino también en textos como *Joan Fontaine Odisea, Postpoesía* o *El Hacedor (de Borges), Remake*; más algunas de sus publicaciones en *El hombre que salió de la tarta* o los escritos al alimón con Manuel Vilas, en forma de manifiestos seriados publicados en los últimos meses en *Quimera*.

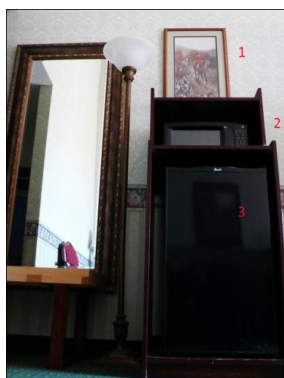
2. La distancia

Es bueno ver el mundo como si fuera un sueño. Si tienes una pesadilla, te despiertas y te dices que sólo ha sido un sueño. Dicen que el mundo en el que vivimos no es muy distinto a esto (Fernández Mallo, 2008: 179).

Es decir, el extrañamiento como operación creativa, entendiendo por ello la búsqueda de la singularidad de los espacios, sujetos,

situaciones y objetos cotidianos. El desmantelamiento, o mejor, el redescubrimiento de una normalidad y una familiaridad que, por esa cualidad, no permitiría ver con claridad ciertos objetos, como si se tratara de una epifanía a través de la cual se pudiera hacer más visible aquello que ya lo es. El autor se ha referido a esto mismo en los siguientes términos: “ver cómo un objeto se revela como algo único. Eso es el acto poético en sí. [...] Ver la realidad como un extraterrestre recién aterrizado”³²⁹.

Un ejemplo:



1. Cazar
2. Cocinar
3. Refrigerar

3. Contemporaneidad

Con seguridad no hay nada más que el objetivo del tiempo presente. La vida del hombre es una sucesión de momentos tras momentos. Si comprendes el momento presente no

³²⁹ La fuente de estas afirmaciones puede encontrarse en *Revista de letras*, en una entrevista realizada por Jordi Corominas al autor:

<http://www.revistadeletras.net/conversacion-con-agustin-fernandez-mallo/>. Pero también en su blog, donde además llevó a cabo una ingeniosa demostración de esto mismo a través de una cadena lógica de relaciones en torno a una serie de objetos autónomos entre sí: “Cadena lógica en un hotel de Cornell”, Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta*, 29/04/2010 (última consulta, 15/09/2011). También es la fuente de la imagen.

tendrás nada más que hacer, ni nada más que perseguir
(Fernández Mallo, 2008: 185).

La correlación con la poética del autor es clara a este respecto, lo que quedaría perfectamente expuesto a través del intercambio de la nominación epocal “siglo XXI” por la de “siglo21”. No obstante, en *Postpoesía* también se hacía alusión a esto mismo, llamando la atención sobre el problema de conjunción entre la producción literaria española de última aparición y su contexto sociocultural. La distancia que mediaría, por otro lado, entre lo que él ha llamado “metafísica del pincel” y “metafísica del píxel: un abismo, sí, pero aún franqueable” (Fernández Mallo, 2009: 27).

[3] *Nocilla Lab* (Alfaguara, 2009)

Diseño de la cubierta: Agustín Fernández Mallo
(detalle de *La Aventura*, M. Antonioni, 1960)

En esta obra en concreto, que sería el cierre del *Proyecto Nocilla* y, según parece, la obra llamada a despejar algunas dudas estéticas respecto a la poética del autor, lo que se constata de forma más concreta es la presencia de un claro filtro teórico, cuya función, cabe pensar, sería la de confirmar buena parte de los interrogantes sobre la fundamentación teórica e icónica del proyecto en términos generales. Por otro lado, y a partir de la idea de creación desde la información, una de las premisas claves que podría mencionarse sería la de la paradoja como punto necesario para la creación, al menos entendida en estos términos. Así, y según lo ha apuntado el autor en otras ocasiones, ésa sería una de las ideas principales de su pensamiento y modo de trabajo, basado no sólo en

la exposición de paradojas, sino en la consideración de ese recurso como medio para la reflexión en torno a la realidad y su representación a través de motivos hasta cierto punto intuitivos. Un aspecto que, por otro lado, guardaría estrecha relación con la reacción y recepción emotiva que Fernández Mallo desplegaría en torno a los objetos que incorpora a su poética, sean o no apropiados, dada la abundancia de abstracciones que en ocasiones puebla su imaginario poético y cuya razón estaría justamente en ese punto (como carácter creativo).

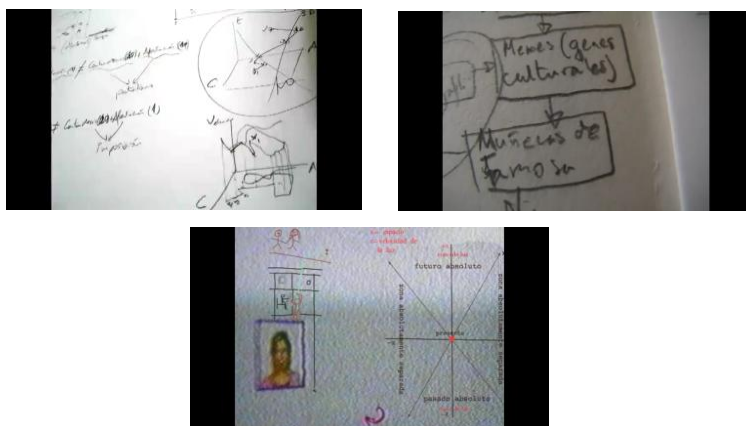
Sin embargo, y lejos de poder atribuir a partir de ello cualquier tipo de originalidad o novedad a su obra (porque como dice en el texto, nada sería más monstruoso³³⁰), lo que le interesa a este respecto es la creación de conflictos, no la búsqueda de originalidad: Es decir, la articulación poética de desequilibrios coherentes y pragmáticos: las “inducciones imperfectas³³¹” a las que hace alusión en esta obra. Así, lo que parece exponerse en estas páginas es la concepción de la literatura desde una perspectiva íntima, como construcción cosmovital, tal y como ocurriría entre aquellos autores que pasarían a sumar (o conformar) espacios estéticos en su obra.

Un aspecto que daría lugar a uno de los momentos más interesantes de este texto, dado que en él, desdoblado su propia ficción subjetiva (un personaje, Fernández Mallo, que se desdobra en otro Fernández Mallo), se constituirían dos pilares estéticos: el primero, que aparecería en la *Parte 2: MOTOR AUTOMÁTICO*, donde configura un listado de extractos textuales en los que se ponen de manifiesto algunas

³³⁰ En *Nocilla Lab* puede leerse lo siguiente: “hallar una novedad absoluta sería monstruoso, insoportable, una pesadilla, en la misma medida que también lo sería la identidad absoluta, y entonces buscamos argumentos para pasar por alto esa paradoja, me encantan las paradojas” (Fernández Mallo, 2009: 13).

³³¹ “Mecanismo mental por el cual con unos cuantos ejemplos que son ciertos generalizas y haces una ley extensible a todo caso particular, ésa es la base de la vida, la inducción imperfecta [...]” (Fernández Mallo, 2009: 50).

ideas que soportan o circundan su obra: George Saunders y “El presidente de 200 kilos”, Fausta Mainardi y *Guía ilustrada de la poda*, Juan Bonilla y *Quimera*, Robert Smithson y *Un recorrido por los monumentos de Passaic* o Denise Scott Brown y *Aprendiendo de Las Vegas*. Por lo que sería a partir de ese listado de pensamientos, que pasarían a convertirse en objetos de segunda mano en esta obra, como Fernández Mallo muestra parte de su cartografía:



Y, segundo, la *Parte 3: MOTOR (Fragmentos encontrados)*, donde el autor aprovecha ese desdoblamiento para desvelar la matriz de su escritura, es decir, su propia genealogía estética. De este modo, en el texto se aportan una serie de notas (del otro Agustín) en torno a las cuales se podrían establecer lazos continuos con sus otras publicaciones, así como con algunas entradas de su blog, para concretar finalmente:

Agustín Fernández Mallo nunca ha existido, sin embargo muchos le han rendido culto. Puede que incluso bajo el pseudónimo Agustín Fernández Mallo se esconda un colectivo de autores frustrados, o puede que grandes obras

de la literatura sean confeccionadas para, sencillamente, homenajearlo (Fernández Mallo, 2009: 161).

Es, quizá, la mejor respuesta a la insistencia de la crítica por entender su obra como ruptura respecto a la tradición y como novedad formal por su estructura, dejando de lado de este modo la común asociación de su obra con el paradigma posmoderno, que a partir de estos datos dejaría de tener sentido. “He llegado a saber que muchos famosos libros son meras piezas confeccionadas *a la manera de Agustín*. En mi biblioteca hallé bastantes, pongo ejemplos” (Fernández Mallo, 2009: 162). A partir de lo cual se establece una relación de textos que, podría decirse, son los que constituyen su tradición literaria. Según se reproduce en la obra, esos autores serían Gabriel García Márquez con *Relato de un naufrago*, Ludwig Wittgenstein con *Diarios secretos*, Marguerite Duras, *Escribir*, J. G. Ballard, *La exhibición de atrocidades* y Giorgio Manganelli con *La ciénaga definitiva*.

Una serie de referencias que, así extractadas, e incorporadas a la narración reproducían –o compartirían- un mismo ritmo narrativo, el mismo que caracterizaría la escritura de Fernández Mallo, donde prima el pulso poético, la síntesis, la sucesión de hechos, de acontecimientos, pero no el desarrollo de historias (o, al menos, no de forma demorada). Por lo mismo, en *Nocilla Lab*, puede decirse que el trabajo desde la información y la gestión de datos y materiales lleva a un mismo fin poético, en tanto medio de escritura, aun cuando pone en evidencia su intención en cuanto texto que expresa la reafirmación estética de todo el *Proyecto Nocilla*. Visto desde esta perspectiva, no podría decirse que la actitud del autor sea la de romper con las líneas de escritura previas, sino seguir otras trayectorias, con independencia, tomando de las distintas tradiciones

aquello que pueda considerarse válido en un determinado momento y según unas necesidades creativas concretas. Como quedaba expuesto en *Postpoesía*, su escritura partiría sobre todo una actitud concreta respecto al acto de creación, lo que llevaría a pensar en el *Proyecto Nocilla* como una experiencia de escritura que por defecto conduciría hacia una experiencia singular de lectura; pero no por la novedad y la originalidad de sus obras, sino por las características de su pensamiento estructural.

De hecho, si se tiene en cuenta la parte final de la obra, más la inclusión de un apartado visual a través de la incorporación de un relato gráfico (como un cómic), puede verse cómo Fernández Mallo establece una línea de lectura que lleva a enfrentar su voz narrativa con el propio personaje *Agustín Fernández Mallo*. Dando lugar a una identidad ambigua, porque ambigua también sería fuera de la ficción, lo que supone entender siempre esa voz como una construcción, es decir, como una entidad ficticia.

Poco a poco, cuando pensaba en él comencé sin darme cuenta a llamarlo así, Agustín, y a mí a designarme con un simple «yo».

Fernández Mallo, 2009: 125

Como decía Vicente Luis Mora en *Construcción*, “hay que tacharse”³³², perder esa condición de sujeto que condiciona la escritura hacia uno mismo y dejar que sea justamente lo poético, la fluidez y la entropía, lo que genere el conflicto. Hacia ahí apuntaría, entonces, el extraño aparato narrativo que se despliega en las últimas páginas, ahora

³³² En *Construcción*, en la página 35 y, más adelante, los versos siguientes: “la poesía es flujo y entropía” (Mora, 2005: 56).

en la parte gráfica, donde aparecen dos representaciones de Agustín Fernández Mallo y Enrique Vila-Matas en una central petrolífera.

Es decir, la representación del *mainstream* por un lado, y su apertura.



Referencia: pág. 170

CAPÍTULO 3

Dispersión formal y discursiva como forma de distribución de los contenidos.

La disolución o el descentramiento de los discursos

Si se piensa, uno de los principales efectos que han tenido las nuevas tecnologías ha sido el haber ejercido a niveles perceptuales una división de la atención y de la actividad mental a través de muy distintos estímulos y códigos, lenguajes y textualidades. Es decir, un cambio cualitativo que, por lo mismo, permitiría hablar de esta cuestión como parte de la experiencia compartida que se despliega en la actualidad a través de las nuevas tecnologías y su incidencia social. Se trataría, cabe pensar, de una mutación perceptiva que resultaría obvia si se tuvieran en cuenta los productos audiovisuales de última generación (esto se mencionó anteriormente en relación al modelo de creación audiovisual MTV), con independencia de que sea o no consciente; porque lo cierto es que cada vez es más frecuente encontrar discursos que asumen la dispersión formal y discursiva como medio para la creación de sentido. Nada nuevo en este punto, si se piensa en la cantidad de relatos y mensajes que se reciben a diario, pero no tanto si se piensa en el espacio literario, sobre todo circunscrito al mercado español y el estilo habitual de los textos que se publican.

Frente a lo que podría considerarse, el artificio y la destreza técnica, a este respecto, no sólo serían formas de experimentación creativa, sino sofisticadas formas de pensamiento y de creación de coherencia discursiva más allá de los patrones tradicionales de escritura. Algo que, por otro lado, guardaría estrecha relación con los discursos derivados de la publicidad, el cine y los productos televisivos, pero sobre

todo con los contenidos digitales³³³, donde la exposición a canales de información dispersa resulta incluso extravagante. Así funcionaría la publicidad de plataformas como Spotify, más presente cuando se detecta actividad en la página, o de espacios como Facebook o Blogspot, donde la publicidad es semántica³³⁴, es decir, guiada por los contenidos activos de esos espacios en concreto.

Ahora bien, lo relevante en este punto quizá fuera que a partir de estos relatos han surgido formas concretas de producción del discurso literario, que por lo mismo tienen mucho que ver con un nuevo tipo de sensibilidad contemporánea, fraguada no sólo en los relatos audiovisuales, sino también en los avances científicos y en el procesamiento a través de imágenes de la información que se despliega de ellos. Es un entramado complejo de circunstancias que alcanzan igualmente espacios como el consumo, el ocio, el aprendizaje y la creación. Por lo que conviene atender a los modos en que la red y los dispositivos digitales han modificado las formas tradicionales de escritura, para así desentrañar si se trata de una fragmentación (que sería un rasgo clásico de escritura); o de una distribución dispersa del texto no sólo a nivel formal, como se verá en los casos siguientes, sino principalmente de manera discursiva, es decir, íntegramente.

³³³ Dice Darley que “la evolución y la innovación tecnológica proporcionan los cimientos para la producción de nuevos géneros centrados en la imagen” (Darley, 2002: 62), en estrecha relación con un aspecto apuntado en otras ocasiones, como es el giro hacia lo visual propiciado por la incidencia de la tecnología en los contextos de escritura.

³³⁴ *AdSense* es un sistema de publicidad creado por Google, que inserta –si se requiere– publicidad en un espacio determinado, seleccionando esos contenidos según la relevancia de los mismos en relación a la dirección temática de la página. Así, en un blog sobre literatura o en un página de una revista de crítica literaria, la publicidad añadida por Google AdSense tendrá que ver con ofertas en librerías *on line*, cursos de edición, plataformas de autoedición, etc. Puede consultarse más información en Wikipedia, @AdSense (última consulta, 28/06/2011).

Desde distintos puntos de vista, lo que quiere decir aquí, desde distintas coordenadas estéticas, las obras que se revisen en este punto darán buena cuenta de la implicación de este fenómeno como solución inherente a su propia génesis textual.

3.1. *Fabulosos monos marinos* (DVD, 2010), Óscar Gual

A pesar de la corta trayectoria literaria de este autor, que ha sido mencionado anteriormente con la obra *Cut and Roll*, podría decirse que Óscar Gual es uno de los “jóvenes/nuevos³³⁵” escritores que en estos momentos está desarrollando un proyecto verdaderamente interesante – más allá de cuestiones relacionadas con el gusto- caracterizado no sólo por su apertura, sino también por la madurez estética del mismo. Como se sabe, no deja de ser un valor (comercial) la edad de los nuevos autores que se incorporan a los catálogos editoriales, principalmente utilizando ese aspecto como reclamo para otro tipo de público, quizá con la idea de haberse descubierto una nueva promesa literaria; porque no son pocas las ocasiones en que esto se resuelve como un valor en sí mismo relevante, cuando es totalmente accidental.

Sin embargo, en el caso de Óscar Gual su debut literario ya apuntaba hacia la posibilidad de registrar a este autor como uno de los escritores con más proyección de los últimos años, aunque eso estuviera aún por confirmar. De hecho, podría decirse que *Cut and Roll* constituyó

³³⁵ Así se han referido a los autores relacionados con el fenómeno nocilla, pero sin que éste sea un criterio realmente válido: por un lado muchos de estos autores no serían tan jóvenes (algunos han nacido en 1960) ni, por otro lado, “nuevos”, dado que muchos de ellos tendrían ya obra publicada con anterioridad a 2007. Podría pensarse en Germán Sierra, en Agustín Fernández Mallo, en Vicente Luis Mora o en Javier Fernández, que comenzaron a publicar mucho antes de que saliera a la luz *Nocilla Dream* y, con ella, la efervescencia mediática desplegada en torno a ellos.

un tipo de obra monstruosa, dado que no parece agotarse en sucesivas lecturas ni, tampoco, con las publicaciones posteriores del autor; quizá por tratarse de una obra que combinaba en su génesis teoría y creación, más un sinfín de registros y niveles temáticos perfectamente imbricados de manera estructural y, por tanto, sustancial en el texto.

Dado que ya se ha hablado de la importancia de los procesos (la obra como duración) en la literatura realizada por estos autores (lo que aquí se ha llamado literatura de las nuevas tecnologías), ahora sería necesario atender a la actitud que estos despliegan en torno al acto mismo de creación. Porque una de las claves imprescindibles para poder hablar de una literatura en sentido estricto contemporánea estaría en la idea de coherencia, de rigurosa actividad creativa, sean cuales sean las textualidades y disciplinas o medios manejados para ello. En el caso concreto de este autor, huelga mencionar el hecho de que la coherencia de sus obras no sería sólo interna, sino que al mismo tiempo excedería esas fronteras, unificando ambos discursos bajo una continuidad tanto estética como temática.

Esto es algo que podría comprobarse en *Fabulosos monos marinos* en el capítulo titulado *Bonus track 3*, con el que se abriría un nuevo estado de lectura que vincularía a este texto con el anterior, hasta el punto de continuar el final de *Cut and Roll*, cuestionando con ello el propio cierre de aquella obra. Porque también aparecen aquí incorporados algunos de los personajes de *Cut and Roll*, como serían Joel o Cristof Giradoux, más el recordatorio de situaciones como la escena de apertura de la novela que, como se ha referido anteriormente, resultaba brillante en términos discursivos. Teniendo en cuenta estos trasvases, podría pensarse que tanto a través de una publicación como de la otra, Óscar Gual estaba perfilando un proyecto de dimensiones quizá mayores,

si se considera que en ambos textos hay explícito un interés por investigar desde el espacio de la creación literaria el concepto de identidad y las posibles condiciones de escritura a la que puede dar lugar esa noción en la actualidad.

De esta forma, el autor parece atender de manera preferente a los pliegues que podrían producirse en ese espacio a través de desdoblamientos y mutaciones no sólo naturales, sino también a partir del incremento de ciertas condiciones, sea a partir de sustancias tóxicas, la incidencia de la realidad virtual en el imaginario contemporáneo o la propia relación (de identidad) con la tecnología. Si en *Cut and Roll* la mutación parecía tener una motivación tecnológica, en *Fabulosos monos marinos* la raíz principal de tratamiento de este aspecto estaba en la devastación psicológica y la asimilación de sustancias psicotrópicas. Así, mientras en algunas ocasiones Joel era retratado como un autómatas, en esta obra son las drogas de diseño las que alteran las condiciones identitarias de algunos personajes³³⁶. Si bien ese “mudar de piel”, como mutación psicológica que tiene lugar en ambos proyectos, tendría también mucho que ver con el concepto de novela y el estado de revisión al que se ve sometido en la actualidad, en concreto también con sus obras.

Una revisión que, por otro lado, conformaría una de las constantes más visibles en la obra de Óscar Gual, que a través de sus realizaciones

³³⁶ Tal y como puede verse en el capítulo primero de la obra, es una droga en concreto, *sopa-S*, la que lleva a una mutación fatal en aquel que la consume. Tanto, que se produce otra forma de automatismo, dado que bloqueaba la mente y deformaba los tejidos corporales. “La droga estaba compuesta por una base concentrada de nuez vómica, una importante dosis de somatotropina –hormona del crecimiento que se obtiene de la glándula pituitaria de ciertos cadáveres y que posteriormente se procesa para estimular la aceleración-, y una cantidad variable de isosorbide dinitrato –vasodilatador [...]” (Gual, 2010: 15). También a través de este pasaje puede verse otro ejemplo de creación a través de la información y no desde el conocimiento, como pondría de manifiesto esta descripción técnica detallada de la posología de la droga.

(porque también en algunos relatos) parece concretar un claro interés por la tensión de este género; quizá con el fin de pergeñar las posibilidades expresivas que esta categoría puede ofrecerle a la narrativa en estos momentos. Como se sabe, serían muchas las alternativas para abordar este ejercicio, si bien lo relevante en este punto sería justamente ver cómo se modula en esta obra una visión integrada de los modelos de pensamiento para ampliar dicho concepto de escritura.

Dicho esto, los sustratos lingüísticos principales serían los discursos científico y tecnológico, que alcanzarían desde sus respectivos espacios otro tipo de productos culturales, que podrían denominarse de herencia reciente. Serían aquellos objetos (musicales, televisivos, virtuales e incluso juegos de rol en la red) considerados *hypes* de un sentimiento de época concreto; dado que en torno a ellos podía desplegarse toda una micrología emocional y estética. Desde este punto de vista, uno de los rasgos más significativos de la poética de este autor sería la utilización de un cierto tipo de referentes y lenguajes, pero sobre todo el tratamiento (aséptico y neutral) que haría de ellos al trasladarlos a la ficción discursiva.

Una tendencia que estaba ya presente en *Cut and Roll*, si se piensa en la incorporación del lenguaje técnico a través de una perspectiva realista y determinista, con la que se devolvería cierta credibilidad a las prácticas normalizadas de estos medios y lenguajes, enfrentando ese tipo de representación al uso en ocasiones espectacular que reciben de la mano de otros autores. Podría pensarse, entonces, en una cuestión ética que por lo mismo llevaría a depurar la imagen distorsionada, por mitológica, de las nuevas tecnologías y los lenguajes científicos (farmacología, química o medicina) en las creaciones de ficción fílmica y

literaria; sobre todo, como resultado de una conciencia interiorizada de estos lenguajes, es decir, como experiencia de subjetivación e identidad.

De este modo, uno de los objetivos primeros de este texto (que podría traducirse al mismo tiempo como forma de compromiso con la propia creación respecto a su tiempo) pasaría por recolocar el debate sobre estos usos en un lugar más adecuado al habitual televisivo y cinematográfico. Para lo cual sería clave un conocimiento de estos lenguajes, dado que sólo a partir de una condición como ésa podría garantizarse un uso adecuado de estos lenguajes; y, por lo mismo, una literatura de las nuevas tecnologías eficiente y óptima. Por tanto, serían dos las direcciones que podrían tenerse en cuenta a la hora de realizar una lectura crítica de esta obra, según se atendiera a su formulación interna, o bien externa. De forma que por un lado cabría considerar la relación en esta obra entre su estructura y la forma final del texto, donde cada capítulo constituye un paso de lectura pero al mismo tiempo guardaría autonomía respecto a los demás (incluso podría decirse que hay entre ellos una relación de dependencia aplazada). Y, por otro, la especificidad de su dimensión externa, que se podría poner en relación con las formas actuales de percepción.

De hecho, no es la primera que ver que Óscar Gual hace referencia a la mutación que los últimos avances tecnológicos han propiciado a ese respecto, es decir, en una capacidad que ahora se resuelve más descentralizada y dispersa; tal y como las formas de vida que se imponen en las sociedades desarrolladas, igualmente descentralizadas y en dispersión constante.

Cabe pensar, entonces, que sería a través de este aspecto como se podría explicar la aplicación e incorporación de una serie de técnicas discursivas adaptadas de los modos de producción que tienen lugar en

obras de realidad simulada, provengan o no de videojuegos o plataformas *on line* de acción compartida (el caso de *WoW* [*World of Warcraft*]), donde las condiciones de representación que se aprecian parecen funcionar como correlato del universo que constituye *Fabulosos monos marinos*.

Pero su verdadero vicio es *World of Warcraft*, una Masive Multiplayer Online Role Play Game creado por Blizzard Entertainment.

Vicent cobra una pensión por minusvalía desde que tenía dieciocho años y tiene una pecera con monos marinos. Aún puede pasarse horas observándolos. Allí donde su hermano sólo es capaz de ver minúsculos y apestosos sucedáneos de gamba, él aprecia todo un universo animado e independiente en constante actividad. Antes de *World of Warcraft*, a Vicent ya le fascinaban los mundos persistentes, en los que suceden cosas incluso cuando ningún dios vigila (Gual, 2010: 118-119).

Ésta sería una de las claves de la obra, pues llevaría a entender la ciudad, Sierpe, como un espacio o campo de visionado sobre el que dirigir las distintas coordenadas que se realizarían en ese travelling óptico; porque de manera puntual, y sin que esa opción llegue a limitar el desarrollo del resto de acciones en el entorno, permite resaltar (focalizando) los aspectos que, por su singularidad, captan la atención de ese objetivo – narrador. Esto es algo que tendría mucho que ver con una forma tecnologizada de visualización que podría decirse propia de este tipo medios, que por lo mismo lleva consigo una forma renovada de

escritura, donde ya no importa tanto contar historias (la idea de acción diferida) como que sucedan cosas.

Una noción importante a este respecto sería la de acontecimiento, dado que a través de ella podría ponerse en cuestión el modelo narrativo cimentado en arquetipos literarios prácticamente agotados. En palabras de Michel Trebitsch, el acontecimiento sería aquello singular “*que ocurre y que tiene alguna importancia para el hombre [...]. Feliz o trágico, colectivo o individual, público o privado, un acontecimiento es, pues, lo que distingue la trama normal de los trabajos y los días*” (Trebitsch, 1998: 30). De donde partiría la inclusión de un tipo concreto de gestión, que operaría bajo estrategias de composición en estrecha relación con las tecnologías actuales; en las cuales las coordenadas espaciotemporales y, por tanto, la narración, aparecen descentradas, en dispersión.

El dedo de Vicent sigue alzado. Pero durante un instante, sólo una fracción de segundo, mira de soslayo a cámara. Y eso me desconcierta. Porque no mira al aparato [...] No. No mira a esa cámara que está en su mismo plano narrativo. Mira a la *cámara* que representa el foco, el punto de vista de vuestro humilde y omnipresente narrador (Gual, 2010: 117-118).

Se expone, pues, una narración descentralizada, en el sentido de que son distintos narradores los que presentan y refieren aquello que se lee, es decir, voces distintas que implican una mirada también distinta; hasta el punto de que incluso llegan a generarse disputas verbales, a descubierto, entre algunas de estas voces con el fin de imponerse (o lograr el control) sobre la exposición de los hechos. No obstante, esa dispersión discursiva (que es al mismo tiempo formal) se produciría

también por la posición de las voces-narradores respecto a aquello que muestran que, como se ha dicho, dependería de un travelling óptico realizado a vista de pájaro. Así, Sierpe, la ciudad, aparecería contemplada en su totalidad (la idea de *ciberpercepción* que se ha mencionado en otras ocasiones y que algunos autores, como Germán Sierra, llaman panóptica) aunque después se realice sobre ella un tipo de mirada concreta que destaque o singularice sólo algunos acontecimientos e instantes necesarios para la narración. Por lo que sólo de aquello focalizado en ese campo de visión extenso se nutren finalmente estos capítulos.

A este respecto, también cabría mencionar que el narrador de esta obra se sitúa respecto a la proyección de la misma como el personaje Vicent respecto a su pecera, es decir, al acecho. Motivo con el que quedaría resuelto el juego metafórico, como símiles superpuestos, que podría establecerse entre los monos marinos y los habitantes de Sierpe, pero también en relación al propio tipo de organización textual de la obra, que se estructura, según parece, en torno a estructuras discontinuas de visionado. El descentramiento discursivo que se produce a través de estas operaciones lleva consigo a plantear la formulación de estos personajes y sucesos bajo una condición de ruina y de devastación de sí mismos.

Ésa sería la tesitura argumental que llevaría a presentar acontecimientos en lugar de referir y definir historias, si se piensa que por la articulación de la obra, lo más coherente sería adaptar la representación de los hechos a través de los modos de percepción y de distribución de contenidos más frecuentes en esta época. Ahí radicaría la singularidad de la síntesis de elementos que incorpora *Fabulosos monos marinos*, cuyas condiciones creativas pasarían de manera inevitable por los discursos científicos y tecnológicos, los relatos audiovisuales y la

realidad simulada. Es decir, aquellos espacios intelectuales que conforman, muy presumiblemente, buena parte de la genealogía cultural de este autor, y que por lo mismo no pueden ser obviados a la hora de abordar su obra de forma crítica.

3.2. Circular 07. Las afueras (Berenice, 2007), Vicente Luis Mora

En el artículo “El porvenir es parte del presente: La nueva narrativa española como especies de espacios”, Vicente Luis Mora reproducía una reflexión de Ronald Sukenick que decía lo siguiente: “la forma de la novela tradicional es la metáfora de una sociedad que ya no existe” (Mora, 2008: 48). De manera que cabría pensar si un texto como éste, *Circular07*, no sería la solución de Vicente Luis Mora a una inquietud como la recogida en ese artículo. Ya se ha mencionado, a propósito de *La luz nueva*, el malestar que Mora detectaba en buena parte de la industria editorial española, sobre todo a comienzos de siglo. Tanto que la reflexión que introducía en ese ensayo (“¿en qué tiempo viven, en qué época creen que viven los narradores españoles?”) daría perfecta cuenta de la actitud que él mismo ha reclamado a los escritores que podrían tener cabida en ese núcleo “narradores españoles”, por lo general ajenos a la realidad más inmediata y emergente que pudiera circundarles.

Por otro lado, una de las características primeras de Vicente Luis Mora en tanto escritor radicaría justamente en la singularidad de sus propuestas; si no en su propio acabado, sí en la misma realización, por el coste estético, de los proyectos. De algún modo, toda su trayectoria, independientemente de las clasificaciones genéricas de los textos, daría cuenta de un interés constante por la innovación estética en el espacio de

la creación literaria, hasta el punto de que esta obra, así como su proyecto, podría tomarse como paradigma estético de esa pulsión revitalizadora.

Podría decirse, entonces, que *Circular 07*³³⁷ se instala en la conciencia no sólo de las últimas tendencias de escritura, sino también de las últimas tendencias de teoría –porque también es amplia su trayectoria en esa dirección-. De forma que Vicente Luis Mora traduce en esta obra muchas de las novedades discursivas que se inauguraron con el cambio de siglo (los mensajes de móvil, los correos electrónicos), así como ese sentimiento de época que llevaría a concebir (y conocer) una ciudad a través de su diseño de la red de metro. Como se ha visto en otro momento, el espacio (sea físico, simbólico o narrativo) constituye una de las preocupaciones más constantes en la obra de este autor, que se realiza ahora en este caso a partir de una serie de lugares –casi encontrados- a partir de los cuales podría aflorar no sólo un reflejo de la ciudad, que sería lo evidente a este respecto, sino de la sociedad en cuanto tal³³⁸. Ésa

³³⁷ Esta obra, *Circular 07*, es la versión revisada de *Circular* (Berenice, 2003), parte a su vez de un proyecto en formación que se completaría con los siguientes títulos: *Circular 07. Las afueras*; *Circular 08. Paseo/Centro*; *Circular 09. Satélite*. Según parece, esta “obra en marcha”, como se titulaba el proyecto, ha quedado en suspensión en los últimos años, pero la primera entrega (revisada desde la versión ampliada de la edición de 2003) indica la dirección que podría haber tomado este proyecto de haberse llevado a término.

³³⁸ En *El hombre que salió de la tarta* Fernández Mallo publicaba un post bajo el título “Condiciones materiales de un barrio” en el que refería lo siguiente: “Hace pocos días oí una conversación en una parada de metro de Barcelona. / Dos mujeres. Una le comenta a la otra que le ve el pelo distinto, y aquella responde: -Sí, es que me cambié de barrio. / Continuaron hablando, y de la conversación se desprendía que no tenía el pelo distinto porque el cambio de barrio requiriera un “mejor” o “peor” peinado en relación a un nuevo estatus, sino que lo decía como una persona del siglo 10 podría decir, “no como pescado porque vivo tierra adentro”, o alguien de cualquier siglo que dijera, “padezco silicosis porque vivo en una cuenca minera”, o “no cojo el AVE porque vivo en Lugo”. Lo decía como quien habla de los recursos materiales y primarios de un territorio, de su orografía, sus vicisitudes históricas y los modos de vida que obligatoriamente eso arrastra. Una manera de vivir conforme a unas condiciones físicas predestinadas; un fatum. Como si cada barrio tuviera su propia cultura, de la que ni en metro ni en tren, ni en avión ni a pie, fuera posible salir. / Nunca lo había pensado así”

sería una de las claves de lectura de esta obra, la de informar³³⁹ sobre las condiciones de vida –los modos y usos- de una sociedad europea contemporánea, porque Madrid no sería sólo Madrid en este texto:

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 de asfalto urdido por un sastre ciego (Mora, 2007: 25).

Por lo mismo, otra de las claves se encontraría en la propia circularidad de la obra, como la línea de metro (metáfora sobre metáfora), a través de la cual se aplicaría una perspectiva homogénea, es decir, sin jerarquías de comienzo o fin del recorrido y tránsito por las distintas imágenes y estaciones que componen ese espacio urbano y periférico de la ciudad. Por tanto, habría una interrogación explícita sobre el espacio, hecho aquí significativo desde un punto de vista sociológico; por lo que no importa tanto la superficie de representación de esa ciudad –que es lo que mostraría un mapa callejero-, como el reverso que revela su estructura de metro, que sería otra forma de lectura de esa morfología externa. Lo que se percibe, entonces, es una tensión entre lo local y lo global (Córdoba-Madrid-Berlin-Bremen...) que distorsiona el espacio tanto como su aprehensión a través de los medios de alta velocidad, que sería otro de los puntos considerados en este texto; es decir, la mutación

(Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta*, 17/04/2011, última consulta, 28/06/2011).

³³⁹ La acepción sexta de la voz *@circular* del DRAE la define en los siguientes términos: “Cada una de las cartas o avisos iguales dirigidos a diversas personas para darles conocimiento de algo” (DRAE, *@circular*, 2011, última consulta, 28/06/2011).

de la percepción de los espacios (las distancias, las localizaciones, etc.) a través de la alteración de la correspondencia habitual entre espacio/tiempo según los distintos medios de transporte y los distintos medios de comunicación.

Es frecuente, en la obra de Mora, cierta alusión teórica a la obra de Paul Virilio en relación a la velocidad y el espacio a través de la tecnología. Así, y pese a que sus concepciones en relación a esto no sean siempre convergentes –al menos así lo indicaría el tono diferente de sus respectivas tesis–, lo cierto es que en este punto sí parecen convenir en la idea de desposesión del mundo, propia del pensamiento de Virilio, en cuanto a la organización de la técnica en torno al concepto de desaparición³⁴⁰. Desde ese punto de vista, es cierto que el metro distorsionaría la distancia real, escala 1:1, entre los distintos puntos de una ciudad, si bien su estructura reconstruye en torno a ella otro tipo de geografía, subterránea, icónicamente similar a la imagen final de un recorrido por su superficie: la periferia, los complejos financieros, el centro, las zonas residenciales, etc.

Teniendo esto en cuenta, el espacio urbano que se recorre a través de la línea circular resultaría correlativo al que muestra la propia obra como constructo:

VICÁLVARO

Todos estos polígonos industriales, zonas aún por asfaltar,
carreteras en obras, proyectos de rotondas, aceras
desmontadas, sacos, plásticos atando alambres enhiestos,

³⁴⁰ Según se apunta en *Lo que viene* (Arena Libros, 2005), “el imaginario tecnocientífico no ha cesado de organizarse [...] alrededor del **CONCEPTO DE DESAPARICIÓN**: la puesta en obra inexorable de una desposesión del mundo, de la sustancia del mundo viviente” (Virilio, 2005:19).

guijarros, montones de arena, carretillas, líneas en los planos que las planicies yertas aún ignoran: mundos en construcción, piensa, como novelas en marcha (Mora, 2007: 56).

Sin embargo, y lejos de lo que cabría pensar, en esta obra no se estaría ya tratando un no-lugar según lo estableciera Augè (y con el que posiblemente simpatizara Vicente Luis Mora), pues a pesar de ser un espacio destinado al tránsito continuo de personas, la línea de metro circular no se presenta como lugar despersonalizado, sino todo lo contrario. A través de ese recorrido circular, cada relato constituye una breve micrología en torno a una serie de sujetos cuya identidad se corresponde con aquella entidad topográfica que encabeza el título del texto. Tanto es así, que la variedad de sujetos resultaría proporcional a la variedad de estaciones y de localizaciones que se mencionan; pero también correspondiente a la propia heterogeneidad de la obra, integrada por textos de diferentes tonos, asuntos y géneros, muy en la línea del producto acumulado por el enfermo V.L.M en “FUENLABRADA. COMISARÍA. ATESTADO POLICIAL”.

En ese texto, el síndrome de Diógenes llevaba a ese individuo a coleccionar “párrafos de escritores experimentales, citas de ciencia y filosofía [...] apuntes tecnológicos, ideas robadas o sacadas de contexto a otros autores o artistas, doce bolsas de posturas vanguardistas y dos cajas de anticlasicismo” (Mora, 2007: 31). Mostrando de este modo no sólo la conjunción de materiales que conforma la obra, sino también aquellos de los que se nutre la poética del autor. Sería una cuestión de movimiento, como se habría visto en otras obras de Vicente Luis Mora, quien parece

asumir la inmovilidad como condición inadmisibile, al menos en el espacio de la creación literaria (o artística, en términos generales)³⁴¹.

El movimiento, entonces, podría traducirse en esta obra no sólo desde un punto de vista icónico (la línea de metro, el viaje circular), sino también a través de la propia disposición de los textos que, diferentes en su naturaleza y distribuidos de manera dispersa, completarían ese paisaje de estaciones y fotografías mentales que se muestra en la obra. Lo que se percibe, a pesar de la unidad del texto, es un trabajo no diferenciado de los materiales, entre los que se hallan reproducciones de pasatiempos, emails, mensajes, anuncios, avisos, etc. combinando de ese modo distintas texturas discursivas con contenidos de diferente naturaleza. Es magistral (por crucial) la alusión a la música concreta de John Cage, unida a la lección de arquitectura de Josep Quetglás, unida a su vez a una cita de Kandinsky: “De todas partes fluyen voces y el mundo entero resuena” (Mora, 2007: 37); que Vicente Luis Mora traduce en dos hojas en blanco, equiparando de ese modo esos tres espacios con la construcción de un espacio de escritura.

Por tanto, sería justamente la secuencia de estos textos lo que proporcionaría el mosaico de imágenes urbanas, reproduciendo de algún modo, a través de la característica que aquí se revisa, ese mapa de metro de Madrid, que avanza y crece en circular más allá de sus límites concretos. Una escritura que partiría de un impulso visual dividido que sin embargo tendría como resultado una cosmovisión, incluso, podría

³⁴¹ En *Construcción* era explícito a este respecto: “La evolución es siempre necesaria / para que no te estanques en quien eres” (Mora, 2005: 61), tal y como lo menciona también en *Circular 07*: “La inmovilidad, piensa él, la pone triste” (Mora, 2007: 43). Lo cual podría establecerse no sólo como clave de su poética, sino también como motivo de su investigación en cuanto a las posibilidades de la narración o, de forma más amplia, en cuanto a la tensión de los géneros en la actualidad.

decirse, transnacional. Como la propia novela, “el antiguo ser estático (tanto de la persona como del enclave espacial) se convierte en un *ser en sucesión*, en un ente cuya identidad consiste en la mutación continua, sea de esencia, o de su entorno” (Mora, 2008: 54). Siendo ésta una cita a través de la cual podría verse esa conversión del espacio en yo y viceversa que tanto ha explorado el autor en su obra, incluso a través de imágenes de entropía y disolución, como en *Construcción, Tiempo o Circular 07*. Pues sería a partir de esa idea como parece trabajar el autor sobre todo en su producción poética, de algún modo asimilable a la estructura que también comparte esta obra, en la que es justamente el desorden de los textos el que genera la imagen de realidad verosímil que ofrece el texto.

3.3. *Tiempo (Pre-Textos, 2009)*, Vicente Luis Mora

Como se sabe, cada vez es menos sostenible una oposición radical entre las categorías *espacio* y *tiempo*³⁴², en tanto constituyen dos núcleos temáticos en los que se están propiciando no pocos cambios desde el territorio de la creación artística (sea fílmica, plástica o literaria) en estos momentos. Hasta el punto de que resulta del todo perceptible una preocupación constante por la vinculación de ambas categorías, ahora llevadas al territorio de lo literario a través de los conceptos de espacialidad y duración. Se han visto algunos ejemplos al respecto, pero quizá sea esta obra una de sus formulaciones más evidentes en cuanto a esta cuestión en concreto. Tanto es así, que el propio Vicente Luis Mora

³⁴² En palabras de Michel Serres, “que el espacio y el tiempo, acoplados, ora están del lado de los objetos del mundo, ora del lado del sujeto. Si no están acoplados, el espacio puede ser del sujeto, el tiempo de los objetos o, con más frecuencia, a la inversa, el espacio del mundo, el tiempo de la conciencia” (Serres, 1991: 67).

ha dedicado no pocos textos a la reflexión sobre esta nueva encrucijada, aportando soluciones muy diversas para una misma inquietud. Ahí estarían obras como *Subterráneos*, *Circular 07*, *Pasadizos* o *Tiempo*, además de su labor como crítico, muy centrada también en estas cuestiones, aunque el tono no sea siempre el mismo.

No obstante, podría decirse que *Pasadizos* ha sido su obra más teórica a este respecto, como digresión estética explícita sobre ello, mientras *Subterráneos* o *Tiempo*, por el contrario, tematizarían ese problema. Dos obras que en sí mismas constituyen formulaciones casi en estricto literarias, aunque siempre filtren el sustrato teórico sobre el que estaría construida la ficción. De hecho, ése sería también el caso de *Circular 07*, como obra que frente a la tendencia actual de los espacios urbanos hacia la identidad genérica (Rem Koolhaas), unificaba y al mismo tiempo ampliaba la representación subterránea de una ciudad, Madrid, como espacio disuelto y ampliado.

Sin embargo, quizá pudiera decirse que la obra en la que mejor se aborda la dicotomía heredada entre espacio/tiempo es justamente este texto, *Tiempo*, que ya desde su propio título parece resolver ese problema, si se piensa que esta obra es ante todo una reflexión sobre el espacio (pero a través de una interrogación al tiempo). De este modo es como parecen unificarse en esta obra los criterios de percepción, incluso haciendo de la misma el presumible cierre, como conclusión, de una línea de investigación continuada durante los años 2006-2009 en torno a estas cuestiones. Serían las fechas que mediarían entre *Subterráneos* y *Tiempo*, más una serie de publicaciones en su blog en la que abordaría, a veces tangencialmente, la cuestión de la representación del espacio / tiempo en la obra de ciertos escritores de última generación. No obstante, quizá sea *Pasadizos* la obra que contiene todo el aparato teórico del autor respecto

a esto, el cual habría sido llevado en distintos momentos al espacio de la creación literaria a través de los títulos mencionados anteriormente.

A este respecto, en *Pasadizos* se abordaba la posibilidad de significación del espacio en la escritura, pero a propósito de un camino de ida y vuelta, es decir, por un lado considerando la revisión de las distintas formas de construcción del mundo a través de la escritura literaria según épocas y tradiciones; y por otro considerando igualmente la posibilidad de un lenguaje convertido en mundo, como sería *Circular 07*, invirtiendo de ese modo los criterios en una y otra dirección.

Mi voluntad es sólo la de resaltar la importancia actual del espacio, su necesidad, su coordinación simbiótica con la temporal (rítmica) del poema y con la tercera dimensión, la palabra, para edificar la construcción poética; demostrar que el espacio, para llegar al texto, es un *resultado de la mente*.

Mora, 2008: 13

Por otro lado, y a propósito de *Tiempo*, el primer correlato formal que podría establecerse en relación a esta obra sería *Un golpe de dados* de Mallarmé, a quien Vicente Luis Mora le dedicaba no poco espacio en *Pasadizos*, aclarando de ese modo la influencia de esta obra (y de su autor) no sólo respecto a su propia poética, sino en relación a toda la tradición europea de escritura poética. Así lo ponía de manifiesto en aquel punto: “sólo a partir de Mallarmé el espacio en la literatura es *significativo*” (Mora, 2008: 50); aunque más tarde añadiera que sería con Duchamp cuando se alcanzaría la experiencia temporal concreta y significativa de ese hallazgo. Es decir, el acceso a una sensación de vivacidad (como instante pleno) que podría desprenderse de la imagen de un vacío en estado de apertura. Una conciencia que se adelantaba ya en

Pasadizos, y que resulta imprescindible para la lectura de *Tiempo*, pues es ahí donde podría encontrarse la formulación teórica de esa idea en cuanto al espacio hecho página (y viceversa) en el territorio de la escritura literaria.

De algún modo, esta idea aparecía formalmente resuelta en *Construcción*, por el diseño del texto, aunque la pulsión verdaderamente acorde con lo expuesto en *Pasadizos* sería la que dio lugar a *Tiempo*, que en cuanto tal sería la obra que haría explícita esa tendencia. Dicho de esta forma, *Tiempo* sería la obra de Vicente Luis Mora en la que mejor funciona la equivalencia entre los espacios en blanco y la palabra, llevando a término en este texto aquella idea formulada en *Construcción* en torno a la escritura como “arte de dejar espacios” (Mora, 2005: 55). Ésa sería la razón por la que podría hablarse de *Construcción* como una obra fragmentaria y de *Tiempo*, pese a las similitudes formales, como una obra configurada a partir de la gestión intersticial de esos espacios en blanco. La clave de esta diferencia estaría, por tanto, en la significación, es decir, en la necesidad de transitar (leer) esos espacios como se transitarían y se leerían las palabras escritas.

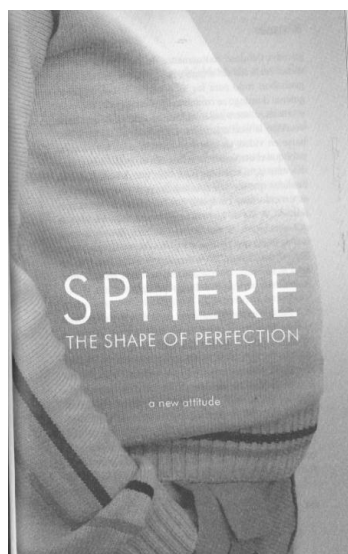
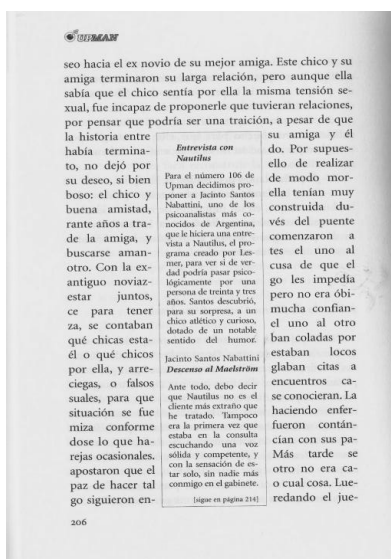
Dicho de otra forma, en *Tiempo* no importarían tanto las divisiones poéticas como la sucesión textual entre esos espacios y aquellos otros en blanco, en los que, como los silencios musicales, se hallaría buena parte del ritmo (que es tiempo y espacio), ahora formalmente visible como pauta de escritura. De este modo, *Tiempo* enlazaría discursivamente con la línea iniciada y propuesta por Mallarmé, pero ampliando ese horizonte de tensión textual a través de la superación de la limitación del fragmento textual en tanto fragmento poético, es decir, como conjunción de espacialidad y duración indivisible.

“Los «blancos», en efecto, asumen la importancia, impresionan de entrada; la versificación los exigió, como silencio en torno. [...] Una visión simultánea de la Página: tomada ésta por unidad como lo es por otra parte el Verso o línea perfecta. [...] Todo sucede, por escorzo, en hipótesis; se evita el relato” (Mallarmé citado en Mora, 2008: 65).

Esto es algo que tendría mucho que ver con el propio diseño de los textos, dado que sería esa dimensión la que llevaría a transitar la página (y configurarla, desde el punto de vista de la creación) teniendo en cuenta los procesos visuales y perceptivos propios de esta época, influenciados, como se ha dicho, por los medios tecnológicos y la exposición visual que se desprende de esa injerencia. Se trataría, por tanto, de un giro hacia lo visual presente no sólo en este ámbito, sino que habría sido mencionado, constatado y abordado por distintos teóricos en los últimos años, teniendo como objeto de atención muy diversas disciplinas. Por ejemplo, dos de los discursos más repetidos a este respecto partirían de las tesis de Augè o José Luis Molinuevo, ambos muy presentes en las poéticas de algunos de los autores aquí recogidos pero, muy especialmente, en el imaginario teórico de Vicente Luis Mora. Tanto sería así, que José Luis Molinuevo ha propuesto, a través de sus últimos trabajos, un nuevo aprendizaje de lo visual que lleve de forma inevitable a una lectura diferente (y con esto habría que entender, competente) de las imágenes. Trasladando esta idea al espacio de la página, dado que cada vez ésta se vería más condicionada e intervenida por esta tendencia, esta necesidad se volvería imperativo también para la creación (y lectura crítica) literaria.

Si en el caso de Mallarmé, con *Un golpe de dados* se proponía un primer giro visual en la textualidad de la página, en *Tiempo* o *Alba*

Cromm de Vicente Luis Mora se alcanzaría, o al menos así parece, un nivel más en la proyección de esa tendencia, al presentar un diseño de las páginas que haría de las mismas un espacio no sólo para ser leído, sino también para ser visto³⁴³.



Alba Cromm (pp. 206-207)

Volviendo entonces a *Tiempo*, esta idea resultaría del todo crucial si se piensa en la elaboración del poema como entidad espaciotemporal, es decir, como duración y espacialidad que abre en esa conjunción un ciclo de expresión que se cierra y pliega sobre sí mismo. Si se tiene en cuenta esta imagen, quizá pudiera decirse que ya no importaría tanto la extensión literaria como la intensidad, que sería algo también puesto de manifiesto en la obra de Agustín Fernández Mallo a propósito de los ritmos del *Proyecto Nocilla*.

Bajo esta idea, del mismo modo que *Tiempo* iría consumiéndose en su propia lectura, cerrando por tanto un espacio concreto de tiempo,

³⁴³ En *Construcción* se refería lo siguiente: “Por cuanto la lectura es sucesión/ el libro no se lee más bien se viaja” (Mora, 2005: 49).

también se iría consumiendo (por el paso de las hojas) el espacio físico del libro, cerrando de ese modo un ciclo de lectura. Ésa sería la imagen que Vicente Luis Mora propone para ilustrar el paso de lo conceptual a lo fisiológico a través de su texto, superando de ese modo el arquetipo mallarmiano con una experiencia de lectura y de escritura basada en distintas formas de duraciones convertidas en acto concreto.

En tu mano izquierda,
lector,
un tomo cada vez más grueso
de páginas:
es el tiempo.

Mora. 2009: 76

Considerando este punto, podría decirse que *Tiempo* es una obra que en cuanto tal podría ser leída como tributo a Mallarmé, dado que en lo fundamental mantendría y reproduciría una forma similar de construcción del texto, sin desatender, por tanto, ninguna de sus dimensiones. Antes al contrario, *Tiempo* que ampliaría dicho paradigma a través de un tipo concreto de textualidad visual que no funcionaría como complemento, sino como material estructural del discurso, como serían son los insertos de imágenes que aparecerían igualados a la palabra como constructo y medio poético.

Como puede apreciarse, se estaría ante prácticas de composición literaria que incidirían principalmente en la duración de la escritura y



lectura de la obra tanto como en su disolución en tanto forma y medio para la representación. Esto es algo que podría entenderse en términos actitudinales, si se piensa que esta obra supondría una percepción

distinta, como respuesta, de la negación entendida como espacio –

vacío/desierto- u hoja en blanco. Siendo ahí donde se construiría una metáfora vital que asumiría la vida como unidad aún por realizar (es decir, aquello que resta) y, por tanto, no como limitación o carencia, sino como posibilidad y punto de partida.

Oigo hablar del miedo a la
página en blanco y no
comprendo. A mí es lo blanco
lo que me mueve a escribir,
para dejarlo en negro.

Mora, 2009:20

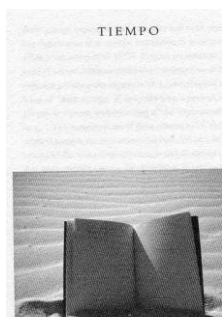
Según esto, Vicente Luis Mora igualaría en esta obra los espacios “libro”, “desierto” y “vida”, quizá por tratarse de entidades construidas a partir de intersticios y espacios de apertura (la grieta sería una buena imagen para ello); si se piensa que tanto una obra literaria como un desierto o una vida son, desde distintos puntos de vista, proyectos vitales puestos entre paréntesis, en suspensión, como resultado de una imbricación total de espacio y tiempo. Tanto sería así, que podría decirse, incluso, que esta obra tendría como clave de su lectura aquello que se menciona en la página 31, que sería el lugar en el que se mostraría el perfil de estas cuestiones. Pues es ahí donde se filtra no poca emoción (se alude a ciertas pérdidas humanas y, con ello, a la conciencia de una finitud inevitable) que en ocasiones parece rozar cierta inquietud mística, no tanto en el sentido religioso del término, sino en tanto experiencia de *misterio*.

Dicho de otra forma, el motivo de la contingencia hecho evidente a través de la experiencia de deterioro, presente no sólo en las pérdidas de algunas vidas, sino en la imagen misma del desierto. Una referencia que en cuanto tal podría ser dispuesta como espacio de negación, es

decir, como resultado de una experiencia de fungibilidad vital, porque a través del desierto también se mostraría lo inhóspito natural.

Por extraño que parezca, la contingencia es ante todo la tangencia a un borde, y a un borde común.
Hay contingencia cuando se tocan dos variedades.
Hay contingencia cuando se tocan dos tiempos.
Serres, 1991: 82

Teniendo en cuenta *Construcción*, ahí podría localizarse otro de los motivos presentes en este texto, dado que el desierto se configuraría como imagen de uno mismo: “no es un desierto: es un autorretrato” (Mora, 2005: 52). O lo que es lo mismo, una localización vasta e inmensa (White Sands) como enclave espacial que le serviría al autor para, a través de lo literario, poner la vida entre las cuerdas.



Se llama desierto.
Me saca el resto
al exterior
y quedo hueco,
feliz.

Mora, 2009: 25

Porque *Tiempo*, en cuanto tal, no sería sino la concreción de un tiempo hecho espacio a través de ese transcurrir como proceso de duración. El relato de una experiencia vital traducida a través de la escritura –que sería otro tipo de experiencia- y por tanto de lectura, como acto en sí mismo tempo-espacial. Ésa sería la razón por la que a través de esta obra parece poder presenciarse un acto de excoiación como paso previo para un éxito insólito, como sería salir ileso de esa experiencia: la

contemplación de un desierto hecho escritura y vida. Y ello a pesar de las magulladuras y las lesiones que dejaría un ejercicio como ése: las preguntas que suscitaría, pero que son, por otro lado, inevitables.

3.4. *La grieta* (Berenice, 2007), Javier Fernández

En el caso de Javier Fernández, hablar de su obra conlleva siempre reconocer su labor como editor, porque en la conjunción de una y otra actividad se concentraría toda una actitud hacia lo literario basada, casi en estricto, en la independencia creativa. Tanto es así, que una de las características de su obra, tomando el término “obra” en sentido general, consistiría en superar (y poner en cuestión) la dirección tradicional de la teoría literaria, sea a través de los géneros literarios o en la propia formulación textual de las obras. Por tanto, otro de los rasgos llamativos de su escritura radicaría justamente en el diseño de sus obras, quizá como nuevo camino de exploración, como se puso de manifiesto con *Casa abierta* o *Cero absoluto*; dado que su programa creativo no se ha visto limitado a una única dimensión de la escritura, sino que parece asumir como reto su propia ontología en tanto revisión estructural.

Puede pensarse, entonces, que quizá sea ésta una de las razones que hace que Javier Fernández no sea una presencia asidua en los suplementos culturales o los textos críticos generalistas; si se piensa que además su creación suele llevar implícita cierta clase de reto en su lectura, que se traduciría en esos mismos términos para la crítica literaria. Así, frente a sus textos no bastaría con reconocer un buen manejo de la sintaxis como tampoco saber explorar las condiciones de desarrollo de las tramas, porque de manera general suelen abortar ese tipo de

aproximaciones. ¿Qué hacer, por ejemplo, con un proyecto como *El ansia de felicidad*? ¿Basta con describir la trama de *Cero absoluto* para acotarlo como proyecto? La respuesta es siempre más compleja de lo que cabría esperar a este respecto, dado que en estas obras, a través de la estética, se pondría de manifiesto un compromiso con la propia creación, pero también con el momento histórico en el que éstas aparecen que no podría ser obviado. Primero, porque a partir de este aspecto se concretaría una postura política y ética por parte del autor, fundamenta la hora de aproximarse a su trabajo. Y, segundo, porque no sería algo evidente, visible, en los textos, sino que subyacería a la contemplación holística de estas obras, es decir, a la contemplación de las mismas en tanto objetos artísticos; haciendo que una lectura exclusivamente lineal sea principalmente una limitación.

Nos rodean ficciones de la peor clase, las que nacen exclusivamente del compromiso con el dinero, la fama o los paradigmas imperantes, y no con la propia obra, las que niegan u omiten los asuntos ciudadanos, las que abanderan el escapismo o las que manipulan al lector-espectador hasta convencerlo de que este es uno de los mejores mundos posibles, y la vida que lleva, una de las menos malas (Fernández, 2007: 79).

Por lo mismo, esta visión del autor llevaría a cuestionar hasta qué punto asume lo literario como medio de acceso al intersticio de lo social, dado que a través de sus obras (y aquí cabría mencionar también su labor en *Berenice*), se percibirían no pocos signos de ese giro estético propiciado por las nuevas circunstancias de la cultura actual. Como ha señalado en algunas ocasiones, y como lo traduce a través de su obra

(pero especialmente en este texto) todo acto de escritura es en sí mismo político; lo que supondría aceptar la responsabilidad que para todo escritor conlleva un acto como tal. Tanto es así, que en este texto, *La Grieta*, puede verse la conjunción de muchos de los presupuestos habituales en la escritura de este autor, sobre todo en cuanto a la necesidad de una literatura comprometida con su tiempo y, por lo mismo, de una literatura exigente desde un punto de vista estético.

Los escritores consagrados son retrógrados, clasistas y sumisos. Burócratas, imitadores y cobardes, indignos de ser considerados herederos de Cervantes, Góngora o Valle-Inclán (Fernández, 2007: 80).

No obstante, estas reflexiones formarían parte de un discurso ficcional, el que se lleva a cabo en esta obra, en concreto extractadas de “Usura”, cuyo título ya sería indicativo no sólo de la temática del relato, sino del tono que se adopta en el mismo. Porque el compromiso estético sería uno de los aspectos fundamentales para acceder a obras de este tipo. Consciente, por tanto, de los imperativos de esta época, pero también de los modos de producción de los discursos artísticos y culturales, en *La grieta* Javier Fernández se decanta por una formulación discursiva muy concreta, que no sólo llevaría al descentramiento lingüístico de textos como “Manos. No corazones”, sino también a la disolución de los contenidos tanto como de la propia obra.

Cabe mencionar, por ello, que no sólo la idea de grieta sería significativa por la implicación etimológica del término y el alcance reivindicativo de esta obra, sino también por el hecho de establecer un punto de comunicación entre *Cero absoluto* y esta otra obra, en el que se

reproduce el pasaje-relato de “La grieta” de forma exacta a como aparecía en aquel.

Se tapa los oídos. Se muerde los dedos. Lloro. Pero no sirve de anda. *Calla*. Se incorpora y agarra a la oveja. Tiembla. Y la degüella. Vierte la sangre del animal sobre la falla. La sangre caliente. Manando a borbotones desde el cuello hasta lo más profundo de la superficie. [...] De pronto, la tierra emite un último estertor. Está al fin satisfecha (Fernández, 2007: 69).

Cabe pensar, entonces, que esta elección de disolución de los contenidos llevaría a plantear la necesidad de adecuar el espacio literario a las formas de percepción y de recepción de la información en esta época, intervenida de forma radical por la imagen, sea televisiva o tecnológica, y la velocidad (traducida en muchos casos como brevedad) de esos canales de información. Hay, por tanto, una discontinuidad que trataría de hacerse evidente en la propia estructura de la obra, tanto en el propio tratamiento de la gramática y la sintaxis, como en la propia disposición de los relatos o textos que la integran. Se simularía, por tanto, la realización de distintos formatos textuales, desde la traducción (como reivindicación de ese ejercicio en tanto acción creativa) a la entrevista, la inserción de un decálogo o el propio género de ensayo. A pesar de que la pulsión sea la misma: reivindicar la labor de la escritura como acto consciente y, por tanto, de compromiso, pero sin renunciar por ello a la lectura estética de la formulación textual.

Por otro lado, la naturaleza disímil de este texto llevaría a contemplar *La grieta* como una propuesta en la que tanto la creación como la investigación estética (y por tanto, la innovación en el espacio de

la escritura) resultarían por completo indivisibles. Motivo por el cual puede hablarse de su obra, en términos generales, como la mostración de un programa concreto de pensamiento; ya que se apreciaría no sólo una continuidad entre sus distintas publicaciones, sino una misma pulsión estética formulada desde muy distintas perspectivas. Por eso es significativo que en un texto con estas características aparezca un relato como “Manos. No corazones”, en el que la violencia de las imágenes descritas se traslada al propio modo de descripción verbal de las mismas. Una estrategia que explicaría la sintaxis fragmentada e intervenida que se reproduce en el texto, tanto como la supresión de todo tipo de conjunción o subordinación sentencial. Sería, por así decirlo, la traducción del ritmo visual de las imágenes audiovisuales trasladadas a la página de manera no sólo visual (por la abundancia de puntos y la brevedad de las construcciones), sino al mismo tiempo metafórica a través del motivo de la violencia: lenguaje / sintaxis / imagen / sociedad.

Una niña. Otra niña. Borrachas. Las dos. En el baño. Se besan. Con dulzura. ¿En la bañera? Tumbadas. En la cama. Fingen. Dormir. Abrazadas. Se acarician. Las tetas. Borrachas. Dos amigas. ¿En qué país? Una mano. Generosa. Otra. Cálida. Y húmeda. Ayunos. Y plegarias. Antes eran. Los corazones. Los que daban. Las manos. Ejercicios devotos. Yo los he visto. En todas. Las habitaciones. Amigas abrazadas. Manos. No corazones (Fernández, 2007: 17).

Por eso puede decirse que la idea de grieta, además de la continuidad entre ambas obras, abre al mismo tiempo la posibilidad de contemplar esa imagen como metáfora constructiva, casi fractal, en tanto iría introduciéndose a través de todas las grietas y fracturas del sistema

social y cultural contemporáneo. Serían, pues, actos de traducción que, como él mismo apunta en un momento del texto, crearían una serie de circunstancias que tendrían como origen y punto de partida el propio presente. Así, esa disolución discursiva uniría el texto anterior con éste otro, “Hacia una traducción de *Gigamesh*, de Patrick Hannahan”, en el que a través de Stanislaw Lem muestra el artificio llevado a cabo en “Manos. No corazones”. Lejos de querer mostrar la obscenidad de esas imágenes, la violencia que se percibe no parte del uso de ciertos términos, sino de lo que estos muestran, que son “las sucias, calientes y enormes entrañas del género humano” (Fernández, 2007: 39).

Por otro lado, si hay algo común en las obras de Javier Fernández sería justamente el hecho de entender y propiciar en lo literario una forma de experiencia (sea intelectual, sensitiva –*Casa abierta*-, o visual –*Cero Absoluto*-), que llevaría a una idea de la creación y lectura literaria como necesidad presumiblemente vital. Así, en “Diez razones para ver TV en lugar de leer un libro”, el autor despliega un decálogo con el que lejos de denostar lo literario, lo reafirma a través de esa negación mediante comparación de cualidades entre ambos espacios. Para ello, las razones no serían solamente simbólicas: “10. El libro sucede en la imaginación. La TV es real”, sino también fisiológicas: “1. La pantalla del televisor emite luz; la superficie del papel, la absorbe [...]” (Fernández, 2007: 15 y 11).

Como se ha dicho, si su discurso resulta combativo no es por los términos o los recursos discursivos utilizados, sino por el pensamiento que articula su obra, que es claramente contrario a los impulsos regresivos, conservadores y acrílicos de la sociedad contemporánea, pensada en términos generales, y su población como masa (orteguiana), no como multitud. Por tanto, es así como Javier Fernández modula su

relación –podría decirse, dialógica- entre las distintas tradiciones que ha asumido como propias, pues en sus escritos es tan perceptible el espíritu de Cervantes como el imaginario político de Orwell o la estética distópica del *cyberpunk* anglosajón de finales de siglo. Ésa sería la tensión que se resuelve, por último, en “Condiciones que inhiben el discernimiento”, donde el autor reproduce un cuestionario para evitar los peligros de un pensamiento con criterio, para así dilapidarlo.

Allí donde el discernimiento funciona, descubrimos que constituye un seguro eficaz contra cualquier comportamiento inducido. ¿Es posible encontrar una pauta definida que favorezca su inhibición? (Fernández, 2007: 72-73).

En este punto, podría decirse que *La grieta* es ante todo la suma de fisuras de un sistema social occidental, planteado bajo una mirada de cinismo que mostraría, a través de un reverso aumentado, un retrato no poco fiable de ciertas condiciones sociohistóricas pero, sobre todo, de sus primeras consecuencias. Por ello, el discurso se acomoda no sólo a la diversidad de disciplinas, géneros, registros y temas que podría encontrarse en los espacios de proyección de información en estos momentos (sean los medios de comunicación o los dispositivos digitales, como espacios de monopolio), sino que reproduce igualmente esas respectivas estructuras discursivas. Por eso este texto ofrece, en su dispersión textual, un descentramiento discursivo que es al mismo tiempo el descentramiento de la mirada. Es decir, un empuje efectivo hacia el pensamiento con criterio, resituando la relevancia de la lectura –sin entrar en otro tipo de valoraciones- para ello. *La grieta*, entonces, propone un estado de encuentro (Bourriaud) para entender lo literario como fenómeno social y no sólo como entretenimiento.

CAPÍTULO 4

La creación como forma de compromiso con la actualidad, como forma de investigación social, cultural, estética

Si se tiene en cuenta la nómina de autores mencionados hasta el momento, lo cierto es que prácticamente en su totalidad todos compartirían este aspecto. No obstante, hay una serie de autores en los que esta dimensión de su obra resultaría quizá más relevante, dado que a través de la creación y la innovación accederían a un retrato singular de las condiciones históricas actuales. Sin embargo, este aspecto no conllevaría en sí mismo la idea de compromiso político tematizado, sino de compromiso que parte, primero, del autor con su propia sensibilidad estética y, segundo, del autor con su propia obra; pues sólo así podría llegarse a lo social y sus distintas dimensiones de forma coherente y actualizada.

Cabe decir, entonces, que éste sería el punto que cerraría por completo la posibilidad de hablar de esta nómina de autores en términos de vanguardismo, novedad u originalidad, a no ser que se estableciera una larga sucesión de matices en torno a todos esos términos; para lo cual el fin sería el mismo. Dicho con otras palabras, nada podría haber de novedoso en un texto que parte y regresa a su propio tiempo, es decir, a las formas de vida contemporáneas, asumiendo para ello los medios que registran y archivan esa experiencia. Por tanto, no se trata ya de snobismo digital, tecnológico o mediático, sino de naturalidad respecto a unos medios concretos de producción de los discursos e, igualmente, de la sentimentalidad y el carácter de una época en concreto. Si lo tecnológico es algo natural (al menos para estos escritores) y es algo, por

otro lado, habitual en los contextos cotidianos, ¿cuál es el motivo de la extrañeza respecto a prácticas como éstas, al menos por parte de un sector amplio de la crítica generalista? Quizá pudiera verse a partir de un caso muy concreto. Si se recuerda, en 2011 apareció *El hacedor (de Borges), Remake*, en el que se incluía un relato “Mutaciones” que, por lo general, la crítica no ha sabido muy bien cómo abordar. La razón, al menos como un primer motivo, parece haber radicado en el uso de Google Earth para la reconstrucción de las ruinas contemporáneas que conformarían los espacios de Passaic, Ascò o Lisca Bianca. No obstante, lo que se estaba planteando en ese texto eran tres falsos retornos a una serie de monumentos que en realidad eran *acciones* y, por tanto, difícilmente representables a través de la descripción de las mismas, si no era a través de imágenes o palabras.

Ante esa tesitura, la elección del autor fue recurrir a Google Earth, pero también a otro tipo de dispositivos de tecnología móvil o por satélite, para abordar la reconstrucción de esos espacios de manera más efectiva. ¿Habría, por tanto, algún tipo de snobismo en ello? ¿O se trataría, por el contrario, de una optimización de los recursos próximos al autor? Si como se ha dicho, en estos se ha constatado un giro hacia lo visual en todas las disciplinas y, por tanto, también en la creación literaria, ¿para qué describir una imagen si ésta puede ser mostrada?

El problema, por tanto, no es tanto de estas obras, como de la distancia (por la falta de recursos) que éstas ponen de relevancia a lo largo de su lectura, pero no en cuanto a sus respectivos contextos, sino en relación con sus lectores. Así, y según parece, el problema que se puso en evidencia con este texto fue debido a un sentimiento de rechazo y suspicacia por parte de la crítica, que por lo general reacciona de este modo ante encuentros como éste entre literatura y tecnología, sobre todo

cuando ocurren bajo formas de innovación estética. Dicho de otra forma, este tipo de estrategias aún se consideran por buena parte de este sector desvíos que no dejan de minar la inestabilidad de una forma, sea narrativa o poética, previamente acotada por la tradición a lo largo de los años. Esto es, un rechazo al cambio (pero al cambio sustancial, cualitativo) que en este caso lleva a la incompreensión de unos usos y modos naturalizados respecto a la descarga estética de la tecnología o la ciencia en el espacio de la creación literaria. A pesar de que ese aspecto se vería con total naturalidad en otras esferas sociales. Si no, ¿por qué no seguir viajando en autobús si el trayecto está también disponible en tren o avión, en la mitad de tiempo y bajo mejores condiciones? Ésa sería la razón que, bajo analogía, descansaría en el centro de estas cuestiones, la falta de coherencia ante una serie de lenguajes hartamente presentes en cualquier otro espacio y entorno social.

Cuando la discusión estética evoluciona,
el estatuto de forma evoluciona con ella
y por ella.

Bourriaud, 2006: 22

Por lo mismo, la idea de actitud que recorre de manera transversal este discurso, resultaría del todo relevante en este punto, dado que son las decisiones estéticas que se realizan y asumen las que definirán cualitativamente estas obras, y no al contrario. Tanto es así, que será a través de la revisión de estas distintas actitudes (que son distintas, pero igualmente convergentes) como puede llegar a plantearse la posibilidad de una independencia creativa, como forma de independencia estética, que sería el resultado de una gestión desvitalizada de la tradición y sus lecturas impuestas. Esto es, del uso de una serie de objetos y referentes disponibles, vaciados en estos contextos de su lastre historicista como

aditivo de normalización. Como ya se dijo en su momento, la limitación de estos autores respecto a su entorno no tendría tanto que ver con la carencia de medios o la dificultad de acceso a una serie de materiales, como con el hecho de querer tomarse o no esa molestia; es decir, con la decisión que llevaría a asumir o no asumir la labor creativa como forma de compromiso con la actualidad, porque a través de la innovación estética también puede accederse a lo social, investigando y aportando respuestas de corte sociocultural, político o cultural.

Sin embargo, “¿por qué querer salir de apuros?”³⁴⁴. Como ha podido verse en *La grieta*, en el relato “Usura” el mercado podría constituir una de las primeras causas de este problema, no tanto por acceder al circuito mediático y corporativo de visibilidad de una actividad como la escritura, sino por tomarlo como primer y único objetivo de la misma. Así, no habría nada malo en el acceso al centro del sistema editorial, como tampoco nada de malo en alcanzar un significativo éxito de ventas; aunque tampoco lo habría en el hecho de desplegar el ingenio solamente hacia ello y producir textos comerciales de baja exigencia intelectual y estética. El problema es cuando esto no quiere reconocerse y se quiere hacer pasar ese tipo de textos por algo que no les corresponde. Todas serías opciones válidas, aunque entre unas y otras mediaría una sola cuestión, como es la actitud concreta que un escritor pone de manifiesto respecto al acto de escritura. Porque es ahí donde puede comenzar a hablarse de compromiso, sobre todo respecto a lo que uno genera y firma.

Dicho esto, los textos que se revisarán a continuación son, cada uno desde su propia perspectiva y singularidad, paradigmáticos de una

³⁴⁴ Vicente Luis Mora reproducía esta cita de Derrida tomada de *Dar (el) tiempo, I* en *Circular 07. Las afueras*. Página 13.

postura en la que el compromiso con la propia obra habría dado lugar a un tipo de independencia estética favorable, porque además de haber permitido el movimiento y la revisión de formas y paradigmas ya dispuestos; también ha permitido el acceso a un margen amplio de ventas.

4.1. *Homo sampler* (Anagrama, 2008), Eloy Fernández Porta

Si se recuerda, en *La luz nueva* Vicente Luis Mora comentaba un aspecto a propósito de la escritura posmoderna (que era el lugar en el que situaría a estos autores, a pesar de establecer luego una serie de subdivisiones en torno a ello) que un libro como éste refutaría en los dos sentidos que éste proponía.

Frente a lo que Mora expresaba:

El discurso del escritor posmoderno [...] no vendría configurado por el pensamiento original, documentado y profundo (al modo moderno) [...] sino por una construcción muy similar, con alguna variación irónica, a la que sobre estos temas presentan los medios de comunicación (Mora, 2007: 30).

En *Homo sampler* podía encontrarse una formulación entre un paso y otro. Ya se ha hablado en extenso de esta obra, pero en relación a su configuración interna podría decirse que el discurso de este autor, y eso es quizá uno de los signos inequívocos de su escritura, estaría fundamentado tanto en el conocimiento como en la información, alternando ambas posibilidades a través de un filtro de humor que

rompería por completo cualquier atisbo de modernidad discursiva, pese a estar cargado de ella. Así, el discurso de *Homo sampler*, que es similar al que Fernández Porta desarrolla en *€R0\$*, asumiría la lógica discursiva de los medios de comunicación más los dispositivos tecnológicos, pero sin exceder ese otro carácter de su poética. De algún modo, los textos de este autor y, en concreto, estas dos últimas publicaciones, recordaría a cierta producción artesanal (próxima a la manufactura) similar al estilo del fanzine o las revistas universitarias; estableciendo de ese modo un corte estético que al autor le interesa justamente por coherencia con su propio discurso.

De hecho, y respecto a la producción de ensayo en el ámbito nacional, quizá sea Fernández Porta el autor cuya obra resulta estar perfectamente asimilada a la creación y no únicamente a la transmisión de pensamiento. Por este motivo los textos resultan un híbrido entre un espacio y otro, discursivamente acoplados, dado que la interrelación de ambas esferas resultaría bidireccional. Es por tanto en ese punto, y no a partir de la temática de sus trabajos, donde puede hablarse de verdadera innovación estética en este ámbito de escritura, dado que las direcciones habituales de la producción de ensayo fluctuarían entre la divulgación y el academicismo, incluso cuando temáticamente abordan prácticas divergentes.

Pensando entonces en esta obra como ocurrencia de compromiso con la sociedad y su pulso, lo que se encuentra en este texto es una práctica (hecha igualmente teoría) de las nuevas tecnologías. Lo que supone, por un lado, haber aceptado –e incluso superado– la imposibilidad de atender a un solo concepto de cultura (porque esta idea aparecería refutada a diario en cualquiera de las esferas de competencia sociocultural); y, por otro, asumir como tesis de creación la sinergia de

ámbitos y disciplinas que impondrían los modos actuales de producción de sentido, que lejos de ser excluyentes, apostarían por la integración y la transdisciplinariedad sin restricciones -al menos- de ese tipo. De hecho, sería fundamental atender a las condiciones de vida contemporáneas a la hora de aproximarse a productos que parecen asumir esa lógica; sobre todo porque la clave de muchas de las creaciones que han sucedido con el cambio de siglo reproducen –sean o no conscientes de ello- los hábitos de una determinada comunidad, pero también el modo en que se percibe y se experimenta esa misma comunidad.

Dicho en otras palabras, desentrañar las transformaciones del imaginario colectivo llevaría a cuestionar los efectos –a nivel subjetivo- que han tenido procesos surgidos en estos años, como serían la generalización Internet, el paso hacia plataformas 2.0, los nuevos formatos culturales, la reformulación de lo cotidiano en estos términos, el giro hacia paradigmas científico-tecnológicos, las nuevas formas de producción y legitimación del conocimiento o la transformación de los modos habituales de percepción y de respuesta, ante estímulos culturales ahora resituados al margen de prejuicios asociados a lecturas de la tradición, la academia y la crítica oficial.

A este respecto, *Homo sampler* asumiría –o daría por sentado- ese giro epistemológico que ha podido constatarse en la primera década del siglo XXI, apostando por los procesos de apropiación y muestreo más allá de la idea de acción o de procedimiento, es decir, como actitud o temperamento de una cierta nómina de creadores, pensadores y consumidores cuyos procesos mentales realizarían esa misma metodología. Por lo que esta tesitura no conformaría el destino de estos trabajos, sino que constituiría su propia naturaleza.

4.2. *España* (DVD, 2008), *Calor* (Visor, 2008) y *Aire Nuestro* (Alfaguara, 2010), Manuel Vilas

[1] *España* (DVD, 2008)

De todos los autores mencionados en este trabajo sería Manuel Vilas el primero a quien la crítica le habría reconocido una voz política estrechamente ligada a su creación. Si bien esta cualidad podría deberse principalmente a un apóstito crítico, pero no a la especificidad de sus textos, por lo que podría constatarse un equívoco generalizado (y que el propio autor asume en ocasiones) en relación al término y el uso de lo político en su obra. Así, el único sentido que se le podría dar al término “compromiso” en este caso tendría que ver fundamentalmente con la fidelidad del autor a un estilo muy concreto y personal de escritura; aunque posteriormente eso tuviera unos réditos actitudinales similares a los del resto de autores mencionados en este estudio en relación a la situación (podría decirse) precaria de la crítica y la propia industria editorial.

Sin embargo, que el problema de coordenadas repercuta sólo en este autor, mientras otros serían señalados justamente por lo contrario, por la ausencia de un carácter o interés político en sus obras, se debería principalmente a una cuestión nominal, como es la mención de referencias políticas en lugar de musicales o arquitectónicas, por ejemplo. Es decir, a un uso de lo político (pero no lo político ciudadano, sino lo político cultural, tópico e icónico) que llevaría a la tematización explícita del mismo en sus obras. ¿Por qué, si no, Ferré no es un autor también político si ha escrito *La fiesta del asno*, o Javier Fernández con *La grieta*, por ejemplo? Por la rapidez de la crítica a la hora de elaborar conclusiones. Por lo mismo, y al menos respecto a esta nómina de

autores, si hubiera que hablar de cierto compromiso político, éste pasaría, principalmente, por un compromiso estético³⁴⁵ que repercutiría de algún modo en la renovación de la escena cultural y editorial española, pero que sin embargo no sería político en el sentido que se le daría a ese término por defecto (y cuya semántica sería principalmente ideológica).

Podría decirse, entonces, que con Manuel Vilas ocurre lo mismo que con el ejemplo que proponía Eloy Fernández Porta en *Afterpop* al invitar al lector a elegir el texto más pop de los dos extractos aportados, A y B, y de los que no daba información sobre su origen. La resolución, para sorpresa de los lectores (dado que el texto A pertenecía a Javier Marías y el texto B a Ray Loriga) era que el texto A era más pop (o *poppy*) que el B. Sin embargo, lo que Eloy Fernández Porta estaba realizando con ese “juego” era la mostración (además no condicionada) de cómo el *establishment* literario resultaba ser mucho más *poppy* que el *underground*, al mantener una relación acrítica con el pop³⁴⁶. Lo cual, por otro lado, no dejaría de aportar una visión conservadora de la literatura, a pesar de la profusión de referentes de ese tipo.

Por tanto, en relación a la obra de Manuel Vilas se habría puesto en funcionamiento una apreciación errónea de ciertos contenidos (sobre todos de los de naturaleza política), al considerar solamente el recurso nominal, pero no el tratamiento que recibían esas referencias. Sin embargo, no habría diferencia entre la aparición de Juan Carlos I o la reina de Inglaterra y Elvis Presley o el propio Manuel Vilas, dado que la aproximación del autor a estos espacios no excedería los límites literarios

³⁴⁵ Es decir, como revulsivo que se enfrentaría a unas determinadas pautas de recepción y abordaje de lo literario.

³⁴⁶ Referencia tomada de la entrevista realizada por Mcgregor para Anika entre libros. Puede consultarse en este enlace: <http://libros2.ciberanika.com/desktopdefault.aspx?pagina=~/paginas/entrevistas/entre181.ascx> (última consulta, 26/07/2011).

y creativos, es decir, el territorio de la ficción. En este sentido, la aproximación más generalizada es la irónica, pero fundamentada en una visión retro de buena parte de esos referentes, también en términos de nostalgia (como sería el caso de Elvis Presley).

Quizá por eso en buena parte de sus obras pueden encontrarse los mismos referentes (esto de forma aproximada), así como un mismo tipo de tratamiento de los mismos, por tanto como clave fundamental de la articulación de su imaginario poético y estético. De hecho, no deja de ser llamativo que a lo largo de todos estos años, porque habría que considerar que su trayectoria gozaba ya de atención mediática mucho antes de la eclosión del fenómeno generacional, sus obras apenas hayan cambiado en cuanto a la formulación y construcción de las mismas, como tampoco en relación a la mayoría de los referentes incorporados a ellas. Algo lícito, por otro lado, pero que se resalta como refutación de este aspecto, por el simple hecho de que la lectura habitual de sus textos ha seguido una dirección, cabe pensar, equivocada (siempre en relación a estos términos).

Como dato, si se revisa su escritura en el blog podría entenderse la relevancia de este aspecto, dado que por la actualidad de ciertos referentes, el autor se habría visto obligado a especificar el carácter ficcional de algunos de sus escritos; mientras en sus obras esto no tendría sentido. Por tanto, que la crítica reciba esos discursos como tal y haga un cambio de recepción entre un tipo y otro de textualidad, cuando apenas serían diferenciables, no parece tener más motivo que una lectura en diferido (e interesada) de su obra publicada. De hecho, también el blog pondría en evidencia una “necesidad” de actualización de los referentes que en sus obras no tendría sentido, si se piensa que una producción bajo

demanda llevaría implícitas este tipo de cuestiones; lo cual tampoco estaría tan presente en su creación editorial.

Así, la actualización de referentes (Paulina Rubio - Sara Carbonero) atendería a una derivación cronológica de la actualidad mediática, y en concreto respecto a asuntos no necesariamente políticos, o al menos no comprometedores en ese sentido. Si se piensa, la mayoría de las ocurrencias de este tipo han tenido que ver con cuestiones de política internacional, e incluso con relaciones aristocráticas, pero muy pocas veces con el signo político efervescente de una sociedad, ante lo cual el autor suele discriminar la parte más política para destacar la socialmente polémica. Así, por su blog han sucedido noticias como las siguientes: desde el beso entre Íker Casillas y Sara Carbonero en el Mundial de Fútbol 2010³⁴⁷ al escándalo del exdirector gerente del FMI, Dominique Strauss-Kahn³⁴⁸ o la muerte de Osama bin Laden³⁴⁹; siendo en concreto la de Dominique Strauss-Kahn la que mostraría el tratamiento distorsionado de los contenidos políticos hacia lo polémico social (un escándalo sexual).

Parece entonces, que habría que pensar en otro tipo de coordenadas en relación a la poética de Manuel Vilas, quizá como alternativa a ese cliché que soporta su obra. Teniendo esto en cuenta, y considerando el tratamiento que realiza de todos esos referentes, entre los que además se incluiría él mismo (así como ciertas nociones autobiográficas), no serían sino pretextos para desarrollar una revisión del concepto de identidad. Sin embargo, habría que puntualizar también

³⁴⁷ “El beso de Íker Casillas a Sara Carbonero”, Vilas, *Manuel Vilas, Literatura*, 12/07/2010 y “Ha nacido una estrella: Sara Carbonero”, Vilas, *Manuel Vilas, Literatura*, 13/07/2010 (última consulta, 26/07/2011).

³⁴⁸ “Una exclusiva mundial: entrevista a Dominique Strauss-Kahn (Ficción)”: Vilas, *Manuel Vilas, Literatura*, 16/05/2011 (última consulta, 26/07/2011).

³⁴⁹ “Osama Obama Juan Pablo: You never can tell”, Vilas, *Manuel Vilas, Literatura*, 03/05/2011 (última consulta, 26/07/2011).

este aspecto, dado que el autor se decanta por registros humorísticos e irónicos que acabarían desplazando del espacio creativo el correlato real de ciertas apropiaciones nominales. Por lo mismo, es común encontrar un Manuel Vilas que no es Manuel Vilas, una España que no es España o una Zaragoza que no es Zaragoza. Es decir, ficciones que en su propio artificio, como desdoblamiento exponencial, realizan retratos más precisos basados en experiencias estéticas o intelectuales del autor; en tanto figuración que parte de su propia perspectiva de esos iconos y referentes, incluso hasta la convergencia de unos en otros.

“ARAGÓN”. Columna publicada en HERALDO³⁵⁰

Yo tengo mis lugares favoritos de Aragón. El primero es el Congosto de Ventamillo. En ese tramo de carretera de montaña, yo soy feliz. La verticalidad del Congosto y el río allí abajo, los quitamiedos de la carretera, las cuevas en las rocas, las rocas afiladas, todo es como soy yo. El Congosto soy yo, y mi padre, que fue quien me lo mostró hace casi cuarenta años. Mi segundo lugar es la Catedral de Barbastro. También verticalidad, pero una verticalidad humana. Me gusta estar allí dentro, como en una nave espacial. Me siento allí un Blade Runner viajando por el cosmos vencido. El tercer lugar es la Expo deshabitada, donde por las noches de este verano del año 2010 aúlla el fantasma de todos nosotros. Paseo por allí casi desnudo, como Charles Heston en “El planeta de los simios”. El cuarto lugar es La Seo de Zaragoza. Mi segunda nave espacial. Allí, en vez de hacer de Blade Runner, hago de replicante. El último replicante enamorado. El quinto lugar es la Estación Internacional de Canfranc. El sexto es Albarracín. No me importaría que me enterraran allí con una lápida de oro. El séptimo es Gistaín, tampoco me importaría que me enterraran allí, en lo Alto. El octavo es la pista Cogulla de la estación de esquí de Cerler. En el Cogulla he

³⁵⁰ Fuente: Vilas, *Manuel Vilas, Literatura* 07 /09/2010 (última consulta, 26/07/2011).

competido con el viento y la nieve. El noveno es el paseo del Coso de Barbastro. El décimo es Gran Casa de Zaragoza, la de kilómetros que he hecho allí andando a la deriva de las tiendas. El décimo es mi corazón al desnudo, que igualo en vastedad y en pasión a todo Aragón, porque así soy yo.

.....
Heraldo de Aragón, 3-agosto-2010

Un ejemplo, tomado de su blog, que mostraría el tipo de relación que el autor establece con su entorno, trabajando en este caso con distintas realidades para desactivar posteriormente los constructos (anacrónicos y obsoletos) generados en torno a ellas. Por ejemplo, ¿qué idea se tiene hoy en día de España, qué representa ese término? Puesto que ésa sería la tesitura en la que podría circunscribirse esta obra, en tanto revisión crítica de una entidad que sería reformulada a diario, resultando por ello cada vez más abstracta y problemática en términos identitarios. Por eso se cuestiona la idea que encerraría ese término (*España*), incidiendo especialmente en el relato aséptico del mismo, que poco o nada tendría ya que ver con la experiencia de un ciudadano medio español. ¿Se puede aceptar entonces el relato oficial, mediático, asentado en torno a España como referencia de prensa, por ejemplo? ¿Acaso agota esa idea la imagen, experiencia e identificación con un determinado país? La respuesta, quizá algo sobrevalorada, podría encontrarse entre la definición de *@españa* en Wikipedia³⁵¹ y la reconstrucción del imaginario que plantearía Manuel Vilas en su obra:

España, también denominado Reino de España, es un país soberano miembro de la Unión Europea, constituido en estado social y democrático de derecho y cuya forma de

³⁵¹ Para su consulta: Wikipedia, *@España* (última consulta, 22/07/2011).

gobierno es la monarquía parlamentaria. Su territorio, con capital en Madrid, ocupa la mayor parte de la península Ibérica, al que se añaden los archipiélagos de las islas Baleares (en el mar Mediterráneo occidental) y de las islas Canarias [...] Tiene una extensión de 504.645 km² siendo el cuarto país más extenso del continente, tras Rusia, Ucrania y Francia. Con una altitud media de 650 metros es uno de los países más montañosos de Europa. Su población es de 47.021.031 habitantes, según datos del padrón municipal de 201 (Wikipedia, @españa).

En este punto, quizá pudiera considerarse que la pretensión de Manuel Vilas en esta obra era la de desarticular un constructo desafectado y átono (como sería el de Wikipedia) en torno a la idea e imagen de España (pero España a través de la ficción), con el fin de desactivar una imagen dirigida de España como nación que poco o nada tendría ya que ver con las condiciones actuales de la nación. Ante esto podría decirse que la opción de Manuel Vilas es la de desbancar una mostración regresiva de ese concepto, pero generando otra en su lugar, dado que acudiría hacia los mismos objetos pero para aportar una lectura diferente (irónica, paródica), solamente alternativa.

Así, su opción sería la de dismantelar la orquestación oficial de España, pero sin imprimir ninguna actitud crítica por su parte, dado que su discurso se emplazaría en un estadio próximo al “realismo gonzo”; motivo por el cual no podría hablarse de revisión política en sentido estricto, sino de una revisión temática (y tematizada) de un determinado sustrato social. Así, es significativo considerar el carácter de los referentes a los que acude el autor bajo este propósito, porque también la naturaleza de los mismos daría cuenta de este tipo de lectura. Por

ejemplo, referencias tomadas de un acervo cultural canónico, como serían Kafka, Johnny Cash y Elvis; de la actualidad política representacional (Isabel II); productos de consumo (hamburguesas), música popular, etc. Cabe pensar, entonces, que es esa profusión de referentes, unida a la propia noción de identidad, lo que explicaría el carácter dialógico del texto, que además resulta discontinuo en su plano discursivo, porque también el concepto de novela estaría puesto en cuestión en esta obra. De este modo, el autor pone entre paréntesis no sólo ese concepto, sino también el de autoría (a través de la autoficción), del mismo modo que ocurriría con la identidad de España y el resto de referentes, en tanto discursos y representaciones políticas e ideológicas falsables³⁵².

Puede entenderse, entonces, que esa revisión de distintas entidades (aunque España sea la que dé título a la obra) es lo que hace de este texto, en su estructura, la mostración unificada de muy distintas caras, que es lo que ha llevado a algunos críticos a firmar que *España* no sería tanto una novela como una compilación de relatos o cuentos³⁵³. Una perspectiva a través de la cual esta obra podría revisarse en tanto sucedáneo del género novela, dado que esos distintos textos no se resolverían complementarios, sino independientes. Sin embargo, y aunque esa lectura no sería del todo desacertada, quizá hubiera que explicar esa estructura (y naturaleza formal) justamente en el motivo temático de la obra, que en términos de identidad funcionaría sin problema. Es decir, una misma preocupación abordada desde distintas

³⁵² De hecho, este punto será puesto también en evidencia en *Calor* (Visor, 2008), aunque de forma más radical por su temática, pero muy similar desde el punto de vista estructural de la ficción.

³⁵³ Así lo hizo notar Federico Guzmán Rubio en su intervención en Casa de América (Madrid) en el ciclo “Voces del nuevo siglo”, celebrado el 20/05/2011. La información en este enlace: <http://www.casamerica.es/literatura/voces-del-nuevo-siglo> (última consulta, 27/07/2011).

perspectivas, además en tanto constructo en continua mutación. Quizá por eso *España* constituye una obra que transversalmente podría participar de la complejidad y pluralidad de visiones³⁵⁴ propia de un asunto como el de la identidad como respuesta, en todo caso, a aquellas lecturas fijas y obsoletas de cualquiera de las instancias contempladas en la obra (incluyendo, por tanto, el propio formato del texto como *novela*).

Retomando la cuestión de lo político frente a la lectura en clave identitaria, cada vez parece más improbable esa adscripción política de este texto, dado que en todo caso ese aspecto aparecería puesto al servicio (y sólo al servicio) de la ficción; es decir, como un lenguaje más para la exploración creativa. A la luz de lo cual resultaría más pertinente considerar la posibilidad de un uso no político de los referentes políticos (que además no serían tanto políticos como aristócratas) sino literario, dado que en esta obra (pero también en otras del autor) no estarían presentes, quizá porque no se comparten o porque no interesan literariamente, las preocupaciones latentes de la vida pública³⁵⁵. Tampoco habría nada que objetar a esa postura, pero es algo a tener en

³⁵⁴ Según palabras del autor, “*España* es una novela. Lo que pasa es que es una novela mutante, con una formalización en proceso de mutación. Es un texto frankensteniano [...] Gaspar sabía que yo no podía escribir una novela normal del todo. Un día en la piscina me di cuenta de que todo lo que llevaba escrito hablaba en realidad sobre España. Pensé que eso era lo normal: hablar de donde vives” (Corominas, 2008). Una aclaración que hace pensar en esa pulsión estética que, en sus distintos textos, le ha llevado a tratar de desactivar (por lo general a partir de parodias y distintos recursos irónicos) la serie de tópicos que conformarían esa *deep spain* (David Refoyo) como cliché turístico nacional y sobre todo internacional. Es la imagen que se explora tanto en *España* como en *Calor*, quizá por tratarse de dos textos cuya escritura se resolvió en un mismo periodo de tiempo, siendo entonces complementarias en este aspecto.

³⁵⁵ Como apunta Beatriz Sarlo, “Lo primero que hay que señalar es que no existe una relación invariable entre literatura y política, o literatura e ideología, sino que esa significación se da por procesos de proximidad (cercanía o alejamiento) según las coyunturas. Uno tendería a pensar que son dos líneas que se tocan invariablemente en algún punto con cierta periodicidad, y no es así. Se tienen que producir otros hechos en la sociedad para que se entrecrucen las líneas de la literatura y la política, las preocupaciones de los escritores con las preocupaciones de la vida pública” (Sarlo, 2007).

cuenta cuando el propio autor afirma haber “intentado salir del cerco político con lo que escribo, salir de lo que se supone que debe de escribir un escritor en España que quiera ser leído” (Corominas, 2008). ¿Sería esto así en *España*, por ejemplo, o en *Calor*, por el hecho de citar a Juan Carlos I o a la mujer de José Luis Rodríguez Zapatero? ¿No habría que pensar entonces en una forma de reflexión en torno a la dimensión icónica de la esfera política, que se realiza en términos literarios, en todo caso estéticos, pero no como revulsivo social?

Porque quizá lo que resulta de la lectura de estos textos es la deconstrucción de una sentimentalidad española o españolista que no desborda lo literario, sino que se circunscribe a ese registro. Esto es algo que han hecho también otros escritores, dando a sus textos, como escritos de ficción, una temática que asume lo político como remanente icónico, o bien como motivo de su escritura, pero no como espacio de representación ideológica. Puede pensarse en autores como Bukowski, Carver o Palahniuk, de los que se filtra sobre todo el tono de los textos, y el tratamiento de ciertos motivos sociales y afectivos como poéticos: aquello que se llamó “realismo sucio” como reactivación de lo popular (y lo vulgar). Así lo hacía anotar Manuel Vilas en un artículo para ABC en el que hablaba sobre la escritura de Bukowski:

De Bukowski hay que aprender, eso sí, la gran lección de modernidad. Hay que entender que este mundo en que vivimos tiene derecho a ser poesía. Que todo es poesía: una botella, una calle sucia, una oficina de correos, un hipódromo... (Vilas, 2004).

Sin embargo, la analogía se establece sobre todo en el plano discursivo, es decir, en el ensamblaje sintáctico de sus textos, que ponen

de manifiesto una sobriedad expositiva muy similar a la de este autor, eliminando de ese modo detalles y demoras narrativas que interferirían en el carácter aséptico y distante –“teleobjetivo”- de sus textos. Por eso priman las referencias escuetas y despejadas, como principal síntoma de un ascetismo verbal que parte de una relación moderada con aquello que se narra. El elemento clave, entonces, radicaría en el desvío del discurso entre el humor y la ironía como aparatos a partir de los cuales aumentar (pero no exaltar) el carácter cínico del texto, como visión que consume objetos culturales. Si se utiliza un término como éste es porque la visión norteamericana de la sociedad, como explosión de consumo, impera como perspectiva de tratamiento en la narración, equiparando las figuras de Juan Carlos II (que además pasa a Juan Carlos III en *Aire Nuestro*), Elvis o Kafka a la entidad que recrean un Dodge, un Chrysler o una televisión, como espacios de una emoción o una sentimentalidad nostálgica y retro; pero sobre todo como lugares desde los cuales apreciar el presente.

Estoy trabajando sobre un programa indecente (indecente aquí quiere decir antiguo, y antiguo quiere decir inexistente, porque todo aquello que fue carece de sentido o de realidad si no está siendo ahora) que se llama España (Vilas, 2008: 31).

En este punto, y en relación a ese aspecto de la identidad como motivo de escritura en la obra, lo político podría revisarse como reducto discursivo (es decir, como tema) si se considera que *España* es un texto en el que lo crucial es cómo se formula ese aspecto, el de la concreción de una identidad nacional en crisis, unida al mismo tiempo a una transmigración identitaria de todas las entidades narrativas que suceden

en el texto. Para ilustrar mejor esta idea, en *España* se llevaría a cabo una revisión de ese concepto de identidad similar al que realiza Óscar Gual en las obras *Cut and Roll* o *Fabulosos monos marinos*, sólo que a partir de perspectivas distintas; como se ha dicho, en relación a la mutación de la identidad a partir de las nuevas tecnologías por un lado, o por la influencia de estupefacientes, por otro. Así, en *España* este tratamiento se lleva a cabo bajo una visión diferente, que se apoya fundamentalmente en imágenes del pasado (sean iconos socioculturales o tecnológicos) y distorsiones neuróticas de las instancias discursivas, sea en relación a los personajes recreados en la obra o en relación a la propia voz narrativa.

Un ejemplo de esto mismo puede encontrarse en el relato “La Habana-Zaragoza-Madrid-Tarancón”, donde Mónica, un personaje, aparece nombrada como Julia, Paloma, Virginia, Teresa, Silvia, Belén, Isabel, Genoveva, hasta establecer una confusión irresoluble de personalidades en tanto migración constante de identidades. Y ello, además, llevado hasta el punto de invertir la propia perspectiva narrativa del texto, cuya voz se invierte en femenina en un giro lingüístico que se manifiesta por el intercambio de la compañía: Gerardo, que es José María.

Geno es corpulenta y de unos hermosos ojos azules. Llevamos juntos seis años y diez meses, pero no hemos querido casarnos ni tener hijos. Nuestros hijos son mayores, y ya podemos dejarlos solos en España. Mario tiene 17 años y Marta 15. Están, además, haciendo un curso de inglés en Dublín. Nos llamamos a los móviles: La Habana-Dublín, Dublín-La Habana. Pobre Cristóbal Colón. Marta se llama como su madre.

Vilas, 2008: 60

De algún modo, y como ha podido verse en los casos de Óscar Gual, Javier Moreno o Fernández Mallo, la cuestión de la identidad se ha convertido en uno de los aspectos más presentes (quizá por constituir una preocupación o moda contemporánea) en sus obras, sobre todo en estos últimos años. Una de las razones, puede pensarse, estaría en el desarrollo científico-tecnológico que ha experimentado la sociedad con el cambio de siglo, sobre todo a partir de las drogas de diseño, los dispositivos de alta tecnología e Internet 2.0 (como se comentó a propósito de las redes sociales); derivando en muchos casos a procesos de autoficción más o menos evidentes, como serían los casos de Agustín Fernández Mallo, Javier Moreno y Manuel Vilas.

En este sentido, la incidencia en la subjetividad individual por parte de la tecnología convendría por un uso incorporado de la misma, es decir, como espacio a partir del cual mostrar y articular no sólo la propia identidad, sino las formas de recepción y de relación con el entorno; dado que sería en ese punto donde hoy parecen plantearse nuevas formas de reconocimiento tanto colectivo como individual y privado. Hay que pensar que la web 2.0 ha puesto en contacto no sólo espacios digitales o contenidos de diversa naturaleza, sino sujetos, y ese cambio lleva, o parece haber llevado a otra formulación de la propia imagen e identidad como medio y forma de presentación social de la misma. Por eso resulta difícil obviar en estos textos las nuevas codificaciones y protocolos de relación que se han puesto en funcionamiento a partir de estos dispositivos, porque en ellos ha surgido una mutación no poco relevante en estos términos.

De hecho, y como ya se ha mencionado, esto sería igualmente trasladable a la noción de *novela*, cuya visión tradicional e histórica soporta unas condiciones que en la actualidad se ven puesta en cuestión

muy a menudo. Si se piensa en *España* en concreto, ¿podría pensarse en una novela de corte tradicional, o en la propia imagen de Kafka tal cual se ha mantenido hasta hace apenas diez años? No lo parece. Quizá por eso, una de las conclusiones que podría extraerse de estas obras, y que sobre todo aparece puesta de manifiesto en este texto, es que la caracterización lineal, definida e inamovible de una identidad no resulta factible ni tan siquiera en el espacio de la ficción literaria. Primero, porque esa idea no responde a las condiciones de vida actuales y, segundo, porque la noción de identidad no soporta una lectura que no contemple la complejidad inherente a dicha noción.

Tanto es así, que ése parece ser el núcleo de reflexión estética de estas obras, pese a que se le impriman derivas literarias, sociales, históricas, ideológicas y políticas, por cuanto incide de forma constante en el fracaso que supondría operar bajo una sola idea de cualquiera de esas dimensiones. Como analogía, *España* funcionaría como una identidad corporativa de un referente cuya naturaleza resulta inaprehensible, pero que sin embargo asume como origen de su escritura la interferencia que se genera entre ese aspecto, el relato (como *marca*) y la identificación del mismo con su referente “real”.

En este sentido, la obra comportaría en sí misma una lectura crítica de los relatos institucionales, oficiales, consensuados y unidireccionales de España (el referente); pero poniendo de manifiesto el problema de credibilidad de esas representaciones a través de distintos recursos, sobre todo el humor y la ironía. *España* puede verse, por tanto, como un proyecto narrativo de crítica sociocultural, pero no como un relato político en el sentido “político” de ese término. Y eso es algo que reconoce el autor, sea o no su intención, al afirmar, como puede verse en el siguiente extracto de una entrevista, que describe lo que ve:

“España” es un país crepuscular. Vivimos bien porque hemos heredado las bases económicas occidentales. El Psoe se negó a reinventar una identidad nacional, una identidad alternativa a la identidad vergonzante de la derecha. No tenemos identidad. Pero está bien. Por otro lado a los franceses no les va mejor. En realidad todo es USA. El franquismo se cargó la identidad nacional, y la democracia no ha sabido generar una identidad nacional progresista y distinta. Todo esto es muy complejo. Yo no soy historiador ni sociólogo. Describo lo que veo [...] (Corominas, 2008).

Se trataría de una decisión, por tanto, que llevaría a discriminar qué aspectos interesan y cuáles no, lo cual, con independencia de la elección, sería del todo lícito en cualquier contexto creativo. Cabe pensar, entonces, que el problema no está en si este texto es o no político, sino en lo que se entiende por tal en relación al mismo. Dicho de otro modo, Manuel Vilas parece trabajar más con alegorías políticas (como ficcionales, identitarias e icónicas) que con discursos políticos, entendidos estos como dispositivos de reflexión ciudadana o social.

[2] *Calor* (Visor, 2008)

Por otro lado, y si se tiene en cuenta que ambas obras, *España* y *Calor*, aparecieron en 2008 y que el autor ha mencionado en alguna ocasión (la entrevista con Jordi Corominas) que corresponden a un momento muy próximo de escritura, no puede resultar tan extraño el trasvase temático que se aprecia entre un texto y otro. No obstante, considerando que los géneros sí resultan en este caso distintos, eso

conllevaría un temperamento diferente respecto al acto de escritura. Así, *Calor* es una obra que fluctuaría estructuralmente entre la narrativa y la poesía, pero más allá de la derivación formal entre una forma y otra (prosa y verso) de escritura, uniendo ambos aspectos.

Mientras *España* expandía y dilataba el tratamiento de una serie de motivos, que se reproducen también en esta obra, en *Calor* se llevaría a cabo una intensión de los mismos, pero sin renunciar al carácter gonzo de aquel otro discurso. De hecho, y como se decía en *España*, “la vida española no sirve para hacer literatura” (Vilas, 2008: 202), pero quizá sí su constructo como entidad abstracta, como imaginario, que es lo que se revisa de nuevo en esta obra, ahora con un sentido más cínico que la anterior.

Así, esa ostensión en *Calor* se vería reforzada por un sentimiento de malestar (de “calor”, como se menciona en el propio título de la obra), que parece atacar el carácter acrítico de la sociedad española, exigiéndole pasión y más conciencia política y social, pero sin entrar de lleno en ese punto, sino reproduciendo su temática más tradicional. De hecho, y dada la similitud temática y estética con *España*, esta obra podría revisarse como un mosaico para la identificación de los objetos y sujetos estéticos que parecen conformar el imaginario poético de Manuel Vilas. Por esa misma razón, los referentes, sean objetos o sujetos, no sólo son constantes, sino que de nuevo se insertan en una tesitura temporal que aúna la tradición con la actualidad; pero no para abordar ese segundo estadio, sino justamente como punto de regreso hacia aquel.

No obstante, esto no sería algo exclusivo de la obra de Manuel Vilas, si se piensa en el juego retórico que desarrollan escritores como Fernández Mallo a propósito de la estética fílmica de la *nouvelle vague*; pues a menudo la propia subjetividad se pone en escena a partir de

revivals de la vieja tecnología, como espacio de representación icónica de una estética convertida en fetiche. Esto es, como acceso a una realidad cotidiana superada técnicamente, pero que sin embargo sigue adherida a esos imaginarios. Por eso resulta relevante el giro que se le da al tratamiento tradicional de lo pop (aunque en Manuel Vilas perdure una formulación posmodernista, por su fundamentación irónica, no transversal), en tanto espacio para la representación nostálgica no de una época, sino de una estética pasada. Prueba de ello sería la portada de *Nocilla Lab*, pero también la fascinación del pixelado o de los modelos clásicos de automoción, los vinilos, etc.

Como se decía en un artículo publicado en *El País*³⁵⁶ a propósito de la estética retro, “el reciclaje y la nostalgia se adueñan de todo” en la actualidad; desde “ropas *vintage*, sonidos añejos y tecnología antigua” (Sancho, 2011), que rompen cualquier expectativa de futuro que hubiera podido imaginarse para los inicios de este siglo. Así, la pregunta era la siguiente: “¿Por qué la cultura vive enganchada a su pasado?” (pasado estético, querría decir); a lo que se respondía: “si pensamos en cómo será el mundo de aquí a cien años, la mayoría de nosotros nos quedamos en blanco” (Elizabeth Guffey en Sancho, 2011), como sentimentalidad a medio camino entre la actualización tecnológica (un iPhone) y su imagen (no sus prestaciones) pasadas; por ejemplo, las aplicaciones de Apple para generar imágenes desde iPods o iPhones con la calidad de las cámaras analógicas, o a partir de diseños retro, principalmente de los años sesenta y setenta.

Como podía leerse en *España*, “la tecnología del futuro rehabilita la realidad del pasado” (Vilas, 2008: 148). Y eso es algo que aquí

³⁵⁶ “La empanada retro”, en *El País*:
http://www.elpais.com/articulo/portada/empanada/retro/elpepissupep3/20110624elptenp or_1/Tes (última consulta, 27/07/2011).

reactiva no sólo una visión particular del pasado, sino sobre todo del presente. Hay que pensar que la tecnología, antes que otra cosa, transfiere desde sí misma su propia obsolescencia, motivo que, en ese sentido, conllevaría un reconocimiento subjetivo, pero sobre todo estético. Así, la tecnología que se incluye en los textos de Manuel Vilas aparecería mencionada como un residuo sociocultural a partir del cual podría establecerse una lectura emocional, y sobre todo icónica de la sociedad, que por otro lado ha resultado no poco provechosa en el espacio de la creación literaria. Por eso en *Calor* se acude a la monarquía internacional y a la lógica capitalista, o a mujeres sometidas por la mentalidad masculina, ya sea en espacios de intimidad familiar o en contextos laborales: cajeras de supermercado, camareras, amas de casa, de forma similar a como se retrata esa otra tecnología.

AMOR MÍO

No voy a estar contigo ni un minuto más. Estoy harta de todas tus patadas. He dicho patadas. Y de tus camisas, de lavarlas y de plancharlas. Qué feas son tus desgraciadas camisas, y eso que las elegí yo. No te quiero, me oyes, es que ya no te quiero nada. [...] Llevo diez años a tu lado y en diez años no he abierto la boca. No sabes hacer café. No sabes acariciar. No sabes hacer una tortilla. No sabes llamar al fontanero. No sabes tender. No sabes amar. No sabes sonreír. Y me das tanta pena, porque en realidad es que me das pena. [...] Eres un Nosferatu posindustrial, amado mío. Diez horas trabajando. Llevo diez años oyendo lo de las diez horas. Diez años a diez horas diarias para nada. “Es que mi trabajo es muy importante”, dices. Sí, no veas cómo está cambiando el mundo con tu trabajo. Se nota a diario, sí, el cambio del mundo, por tu voluntad trabajadora. [...] Anda,

amor mío, yo te pongo el despertador, mañana vas a hacer lo mismo que ayer, qué pasión. Trabaja, amor mío, madruga, amor mío. Tu única voluptuosidad: un frasco de Loewe comprado en el dutty free. Y muérete pronto, amor de mi vida. Me gustará verte morir, ay, eso me pondrá cachonda, eso me abrirá la raya desde Ciudad del Cabo hasta Reikiavik. Muérete pronto, pedazo de cabrón, que me jodes la vida a cada instante, a cada instante (Vilas, 2008: 50-51).

Desde luego, no es el único aspecto de realidad social (en términos cotidianos) que aparece retratado en la obra de este autor, a pesar de que este texto incida sobre todo en las relaciones que se establecen a partir elementos terceros como el dinero, tal y como puede leerse en “El árbol de la vida”, donde se contrapone el pensamiento de un ejecutivo solitario y mediocre, pero rico, con la felicidad humilde de las familias de clase media: “Las imagino comiendo turrón de Eroski y una gran sonrisa que me quema los pulmones con el gas de la felicidad” (Vilas, 2008: 16).

En otras palabras, *Calor* como contrapunto de una sociedad de (supuesto) bienestar que sin embargo asume pasivamente la miseria moral y económica. Sin embargo, no puede decirse que prime un sentimiento de amargura, sino todo lo contrario, de “celebración de la vida”. Eso es algo que Manuel Vilas alcanza por lo general gracias al recurso del humor, muy bien gestionado en sus obras. Por eso es tan importante el repertorio de identidades abstractas que aparece de forma habitual en sus textos, dado que en él descansa uno de los núcleos poéticos más significativos de su producción literaria. Así, mientras en *Aire Nuestro* aparecen, principalmente, grandes iconos de la cultura del siglo XX (quizá por la metáfora del canal televisivo), tanto en *España*

como en *Calor* son esos personajes anodinos, cotidianos, los que acaban dignificando una tipología social de clase media, cuando no burguesa.

Beso este mundo bueno. Porque este mundo es bueno.
Porque este mundo está bien, de verdad. No hay ironía en mí, tío, solo amor, te lo juro, tío, solo amor a todo. Soy solo adoración. De día y de noche, adoro la vida. Adoración legendaria.

Vilas, 2008: 19

Lo he amado todo, todo.
Ya me puedo morir en paz.
Me quemé los labios amándolo todo, de verdad, estuve enamorado de todo y lo estoy, aire nuestro.

Vilas, 2008: 49

Por otro lado, el imaginario de Manuel Vilas suele unificar estas cuestiones con un imaginario pop que, bajo tratamiento irónico, cuestiona clichés y construcciones mediatizadas de artistas como Elvis, Kafka o Bob Dylan, de los que suele proyectar una imagen humana (y casi mundana) de los mismos con la que resaltar justamente aquello que la prensa o las instituciones culturales no suelen mencionar. Así, estos iconos aparecen retratados en torno a vicios, problemas de salud, celos y problemas sentimentales, equiparando de ese modo la mostración del lado humano de las cosas, más allá del discurso oficial sobre las mismas. Nada, por otro lado, alejado de las prácticas cotidianas a través de la red o la prensa, donde la dimensión de lo real muta en diferido.

[3] *Aire Nuestro* (Alfaguara, 2009)

Por último, en el caso concreto de esta obra, quizá sea la dimensión política la menos relevante de su discurso, pese a que no

difiere tanto de los anteriores. Sin embargo, la épica, como “mitocrítica” (Gilbert Durand) que sucede en estas páginas invierte totalmente aspectos que antes resultaban menos radicales en su obra. Esto es algo que tiene que ver sobre todo con el tratamiento que le dedica a los personajes que protagonizan esta epopeya, dado que muestra no la humanidad que habría detrás de la proyección y construcción icónica propiciada por los espacios de poder mediático y las instituciones culturales, sino lo más vulgar y anodino de esas existencias.

Mariscal hizo una observación sobre el carácter grasiento de las comidas españolas con el ánimo de recordarle a Cash que había venido a España a adelgazar y que si seguía así era evidente que se iba a ir de España con cinco kilos de más (Vilas, 2009: 28).

Comencé a decirle cosas a la madre, y curiosamente las cosas me salían en inglés estadounidense, y eso que yo no sabía ni siquiera el inglés de los ingleses de Londres, a pesar de que llevo veinte años estudiando inglés. Pero en España si no eres hijos de padres muy ricos, no hablas inglés nunca porque no se enseña bien en los colegios públicos cuando eres pequeño, y si no lo aprendes de pequeño, luego es imposible. En España el que habla inglés de coña es Felipe de Borbón (Vilas, 2009: 46).

Como puede verse en estos dos extractos, la crítica social resultaría más liviana, dirigida sobre todo a tópicos relacionados con la cultura española (el problema con el aprendizaje de otras lenguas, la relación entre la comida española y la salud, el tópico mediterráneo, etc.), destruyendo de este modo los “mitos” contruidos no sólo en torno a la

sociedad española, sino sobre todo respecto a aquellos sujetos que caracterizan el imaginario de Manuel Vilas. En realidad, esta operación es similar a la que ya había tenido lugar en otros textos anteriores, pese a que en este caso la acción parece llevada al extremo gracias al recurso de los canales de televisión que reproduce *Aire Nuestro*.

De este modo, Manuel Vilas perfila su discurso como simulacro televisado y, por tanto, haciendo de la obra una televisión (en formato literario).

Como se sabe, *Aire Nuestro* es una cadena de alta cultura televisiva y también de alta costura de las enfermedades del futuro. Una cadena que busca al espectador inteligente, capaz de afrontar los nuevos retos de nuestra sociedad con espíritu crítico. Estamos pensando en esos grandes retos de la sociedad de mediados del siglo XXI (Vilas, 2009: 9).

Por ello, la obra está cargada no ya de ironía, sino de absurdo, con notas en algunos casos extravagantes, pero coherentes con el propósito de la obra, como es la creación de un producto social televisable. Esto es algo que podría ser visto como un artificio para unificar temáticamente una serie de textos inconexos entre sí, que tan sólo recuperan ciertos aspectos constructivos de la poética característica del autor (autoficción, ironía, parodia, crítica sociocultural, humor, etc.); en tanto espacios para la ficción que permiten la articulación de una serie de recursos discursivos que convierten su escritura en una versión contemporánea de la sátira literaria. Como reconocía en una entrevista realizada para *El Cultural*, “en realidad lo que soy es un humorista, pero fiel finalmente a Cervantes” (Caballero, 2009).

4.3. Germán Sierra, catálisis *on line*

[<http://homepage.mac.com/germansierra/>]

Desde su página web, Germán Sierra ofrece toda una base de datos, no indiscriminada, sino aplicando un criterio de relevancia que tiene que ver con aquello que circunda su obra por un lado, y aquello que asume críticamente el tipo de escritura de innovación en el que él mismo se inscribe. De algún modo, el criterio operante es el de “mutación”, sea crítica, creativa o sociocultural, como mostraría el listado de eventos y encuentros literarios archivados de 2004 en adelante. Aunque también es notable el sentido de promoción y gestión de su propia obra, en torno a la cual unifica cierta línea de lectura (en general dirigida hacia la innovación y la intersección científica).

Según puede verse en esta página, Germán Sierra se presenta como neurocientífico (origen profesional), pero también como escritor, editor y crítico literario, que es, quizá, el aspecto más presente en esta web. Si esto se señala es porque este dato resultaría significativo a la hora de acceder a sus publicaciones, dado que establece un punto común respecto a otros autores también mencionados en este trabajo, en tanto aúnan unas coordenadas profesionales científicas con una labor literaria y crítica también de alto rendimiento. De hecho, la mayoría de estos escritores pertenecería al ámbito científico –sea a través de la física, la neurociencia, las matemáticas o la ingeniería informática-, pero en estrecha relación con un interés creativo explícito hacia lo literario. Por lo mismo, es ahí donde parecen unificarse ambas pulsiones, es decir, en un signo estético concreto, que llevaría a la escritura no por oficio, sino en rigor y, por tanto, a su investigación e innovación estética.

Teniendo en cuenta esto último, la cualidad científica común a estos autores no sería desentrañable de su escritura como elemento

superpuesto, dado el nivel de integración y asimilación de ambos espacios, por lo que estas obras se inscribirían en el territorio de la coherencia discursiva y lingüística (lo que no quiere decir en la veracidad técnica o científica, dado que también esos espacios estarían abiertos a su propia ficción). Un aspecto que se debería a que el correlato científico configura para ellos un espacio de subjetivación (e intelección) que, por esa razón, resultaría imposible poder asumirlo de otra manera. Dada esta tesitura, en la que lo científico conviene en lo literario en cuanto materia poética, y no como recurso interdisciplinar orientado hacia la decoración e implementación textual, la crítica encuentra en este punto su principal dificultad para un acercamiento riguroso y estrictamente crítico hacia estas obras.

No obstante, y a pesar de tratarse de un rasgo común y compartido por no pocos autores, no podría decirse que compartan y alcancen un mismo grado o nivel de integración de lo científico en sus obras como sustrato poético. Ahora bien, eso no significa que revisada esta circunstancia de manera global, dado que constituye una línea compartida y significativa en sus respectivas poéticas, no se esté planteando una diferencia cualitativa entre estos autores y aquellos otros con los que también comparten escena literaria y editorial. Dicho en otros términos, la diferencia entre un espacio y otro de escritura radicaría en la actitud naturalizada y normalizada de estos autores hacia el lenguaje científico y tecnológico, que aproximaría su escritura hacia su propio tiempo, dada la mediación científica y tecnológica que impera en cualquier espacio social de estos momentos.

Un camino de ida y vuelta, pues la conexión epocal y presentista de estas obras no sería el objetivo, sino el sustrato, como hecho ya asumido, del acto mismo de escritura. En este sentido, no se estaría

contemplando un cambio de medio, sino la inclusión de un tipo de lenguaje que, por su propia naturaleza, llevaría hacia formas relativamente inéditas para la producción del discurso literario. A este respecto, no cabría establecer diferencias discursivas entre una textualidad y otra, dado que la coherencia de estas realizaciones se basaría en un tipo de sinergia e integración avalada por la formación y el conocimiento que estos autores tienen gracias a sus coordenadas profesionales. Es decir, que no sería solamente una forma de percepción mediada por lo científico y tecnológico, sino que además ejercitaría una serie de decisiones estéticas acometidas con criterio, estableciendo rigurosas correspondencias y analogías entre esos diferentes espacios.

Por tanto, si ha podido hablarse de innovación estética a través del corpus presentado por estos autores se debe, también, a su trabajo en el territorio de la ficción literaria (sea narrativa o poética) sin establecer como punto de partida un apego excesivo a la tradición literaria (al menos según ha sido transmitida con el paso de los años). Antes al contrario, lo que se percibe no es sólo una distancia respecto a esas construcciones culturales historicistas; sino la independencia respecto a ese tipo de lecturas que parecen ser las que han llevado hacia la gestación de tradiciones personalizadas, gestadas a través de experiencias propias de lectura y un consumo de objetos culturales con independencia de su presentación en el entramado oficial y normativo.

Ahora bien, no se trataría de un despegue como minusvaloración de la tradición literaria, sino de un tratamiento concreto de la misma, menos afectado y menos culturalizado que el que podría encontrarse en otro tipo de autores más fieles a las lecturas normalizadas y académicas de ciertos autores y obras. Es, por tanto, una cuestión de actitud hacia lo literario del mismo modo que se ejecuta en torno a otro tipo de productos

y esferas culturales: sin distinciones de valor (al menos no de forma impuesta), filtrando cierta asepsia que resultaría del todo favorable para la innovación estética que se ha apuntado respecto a ellos.

A la luz de estas poéticas, la literatura habría perdido su exclusividad y relevancia (al menos en primer grado) respecto al espacio mismo de escritura, lo que a su vez supone todo un giro estético -y podría decirse, incluso, epistemológico- que llevaría no sólo a una renovación estructural de ciertos arquetipos literarios ya establecidos, sino que también acercaría a la producción literaria a su dimensión sociocultural más inmediata, haciéndola contemporánea de sí misma. Esto es algo que tanto Germán Sierra como otros autores han puesto de manifiesto en no pocas ocasiones, incidiendo principalmente en el hecho de haber producido obras literarias sin necesidad de constreñir su escritura a las tendencias del mercado o de la propia tradición primaria; sino a partir de una genealogía estética personalizada, basada en otro tipo de relatos, no necesariamente literarios ni comunes entre sí.

Ahí estarían la ciencia, la física teórica, las matemáticas, el diseño moderno, el arte contemporáneo, la música concreta, el sampler, las nuevas tecnologías, la programación, el bioarte, el cine de finales y principios de siglo, los procesos de creación digital, la televisión, las series de culto de última generación, los fanzines, el pop y su lectura afterpop, el pulp, la crítica musical, la crítica de tendencias, los videojuegos, los cómics, la narrativa posmoderna anglosajona, el imaginario ciberpunk, lo cotidiano normalizado, etc. Incidiendo en la labor de Sierra en tanto gestor de algunos de estos materiales, en su web se encontrarían cinco núcleos temáticos entre los cuales estarían las columnas de Noticias, Libros, Artículos, Mutantes y Mutaciones. Según puede verse, este lugar es clave para entender cierta generación no sólo

del fenómeno nocilla, sino también de las afinidades que fueron dándose entre algunos de estos autores, posteriormente agrupados como “mutantes”. Es una forma de inferir dicha trayectoria, tal y como se pone de manifiesto a través del enlace a los contenidos archivados en la serie “Noticias”³⁵⁷, donde aparecen recogidos y ordenados cronológicamente (además de algunos registros fotográficos) los eventos literarios a los que estos autores fueron invitados, primero a título individual, y posteriormente como grupo o generación (“nocilla”).

Así, los eventos mencionados son el *I Encuentro de nuevos narradores*³⁵⁸ celebrado en Santiago de Compostela en la Fundación Gonzalo Torrente Ballester (Abril, 2004) bajo la coordinación y dirección de Germán Sierra y Cruz Calvo; *Kosmópolis*³⁵⁹ (año 2004 más ediciones sucesivas), *Mapa 7.0*, *Neo3*³⁶⁰ (que se celebra anualmente en

³⁵⁷ Bajo el epígrafe “Y muchas cosas más”, toda la información sobre este tipo de eventos literarios generacionales, fueran ciclos, congresos, encuentros, etc.: <http://homepage.mac.com/germansierra/jaen.html> (última consulta, 25/07/2011).

³⁵⁸ La información y algunos registros fotográficos en esta página: <http://homepage.mac.com/germansierra/fgtb.html> (última consulta, 25/07/2011). La lista de autores invitados es la siguiente: Anxo Angueira (Escritor, Vigo), Constantino Bértolo (Editor, Madrid), Javier Calvo (Escritor y traductor, Barcelona), Luisa Castro (Escritora, Santiago de Compostela), Mercedes Cebrián (Escritora, Madrid), Lucía Etxebarria (Escritora, Madrid), Eloy Fernández Porta (Profesor universitario y escritor, Barcelona), Juan Francisco Ferré (Profesor y escritor, Málaga), Marcos Giralt (Escritor, Madrid), Josan Hatero (Escritor y periodista, Barcelona), Santiago Jaureguizar (Escritor, Lugo), Antón Lopo (Escritor y periodista, Santiago de Compostela), Javier Montero (Escritor, diseñador gráfico y periodista, Madrid), Antonio Orejudo (Profesor universitario y escritor, Almería), Julián Ríos (Escritor, París), Germán Sierra (Profesor universitario y escritor, Santiago de Compostela). Si fue un encuentro relevante es porque de él se extrajeron algunos puntos conceptuales comunes respecto a la dirección de esa forma de escritura que aparecía transversalmente intervenida por los medios de comunicación, la ciencia y las nuevas tecnologías. No obstante, no sería hasta pasados unos años cuando realmente se instituyera un sentimiento de cambio y de acción grupal, a partir de lo cual se iría destapando, por parte del hilo mediático, el concepto de generación tan mal entendido y aplicado en torno a ellos.

³⁵⁹ El festiva, Kosmópolis, se celebra, desde 2002 -y a excepción de 2003- anualmente en Barcelona. La web del evento: <http://www.cccb.org/kosmopolis/es/?cache> (última consulta, 25/07/2011).

³⁶⁰ La portada de la edición de 2008: http://www.bcn.cat/cultura/neo3/bios_cast.htm (última consulta, 25/07/2011).

Barcelona, bajo la dirección de Eloy Fernández Porta), *Mutaciones, tendencias y efectivos de la narrativa contemporánea*³⁶¹ celebrado en Málaga en 2008, a cargo de Juan Francisco Ferré o *Todas las fiestas del mañana*³⁶², celebrado en Zaragoza en 2008, y coordinado por Manuel Vilas. Como cabe suponer, han sido más los encuentros, aunque éste sería un buen comienzo para explicar cierto tipo de congregación poética.

De hecho, en esa columna, “Noticias”, no sólo tiene lugar es el archivo de eventos como los mencionados anteriormente, sino también de aquellos en relación con determinadas publicaciones (sean artículos, conferencias, entrevistas o trabajos de investigación) en torno a esa línea de escritura; es decir, a propósito de la incorporación de la ciencia y las nuevas tecnologías de forma estructural, unificados aquí como síntoma de un posible paradigma en desarrollo. Así, entre esos documentos aparecen anuncios de actividades del autor (*Las tertulias en la Virreina*³⁶³, Barcelona, 2009, el encuentro *Ctrl+Alt+Del. Reiniciando al monstruo* celebrado en Casa Encendida de Madrid en 2009 o el congreso *Hybrid storyspaces: redefining the critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*³⁶⁴, celebrado en 2010 en la Universidad de Cornell, entre otros eventos), artículos relacionados con su propia poética

³⁶¹ Toda la información en la web de Germán Sierra:
<http://homepage.mac.com/germansierra/malaga2008.html>
(última consulta, 25/07/2011).

³⁶² La información y el cartel del encuentro: <http://homepage.mac.com/germansierra/02-postal.jpg> (última consulta, 25/07/2011).

³⁶³ Información de la participación de Germán Sierra en este enlace:
<http://www.cienciaensocietat.org/intro.php?section=project&projID=42&lang=sp>
(última consulta, 25/07/2011).

³⁶⁴ El anuncio del congreso:

<http://www.hastac.org/sites/default/files/CFP-Storyspaces.pdf>

Cabe decir que fue significativo el encuentro, como invitados, de los siguientes autores: Jorge Carrión, Doménico Chiape, Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora y Germán Sierra, entre otros también relevantes, como Laura Borrás o Edmundo Paz-Soldán. Los artículos pueden consultarse en la siguiente web:

http://www.einaudi.cornell.edu/latinamerica/academics/hybrid_sierra.asp
(última consulta, 25/07/2011).

(“Germán Sierra: el científico que escribía cibernovelas (y cibercuentos)”³⁶⁵ de Carlos Gámez); además de entrevistas (Julián Ríos para *Dalkey Archive Press*³⁶⁶ donde habla de nueva narrativa española), y una serie de trabajos académicos en torno a las condiciones de escritura de la literatura contemporánea española, como son; “La nación infectada. Clínica del último modelo narrativo español”³⁶⁷ de Jara Calles, “Spanish Mutant Fictioneers: of Mutants, Mutant Fiction and Media Mutations”³⁶⁸ de Christine Henseler, “A few keys to understanding Spanish contemporary fiction, and five authors to –at least- enjoy it”³⁶⁹, de Antonio J. Rodríguez, o *No place like home: virtual space, local places and Nocilla Fictions*³⁷⁰ (tesis doctoral) de Jesse Barker).

Esto es, todo un abanico de publicaciones relacionadas con su escritura, pero también con la de otros autores, muchos de los cuales aparecen mencionados en este estudio bajo la idea de literatura de las nuevas tecnologías. Contenidos, por tanto, que al estar publicados en la red pierden su visibilidad si no cuentan con un criterio de archivo como éste. Por otro lado, en la columna destinada a “Libros”, Germán Sierra ha configurado un dossier de prensa en el que despliega una nueva pestaña en torno a cada una de sus obras, incorporando aquellas ocurrencias

³⁶⁵ Disponible en el blog de Carlos Gámez, *La ansiedad del as cucarachas*: <http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.com/2009/09/german-sierra-el-cientifico-que.html> (última consulta, 25/07/2011).

³⁶⁶ Puede consultarse en la siguiente página: http://www.facebook.com/pages/Dalkey-Archive-Press/128046170932?v=app_7146470109 (última consulta, 25/07/2011).

³⁶⁷ Puede consultarse *on line* http://www.literaturas.com/v010/sec1003/cuaderno_critico/cuaderno.html (última consulta, 25/07/2011).

³⁶⁸ En el siguiente enlace: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/henseler.html> (última consulta, 25/07/2011).

³⁶⁹ En *The Quarterly conversation* : <http://quarterlyconversation.com/a-few-keys-to-understanding-spanish-contemporary-fiction-and-five-authors-to-at-least-enjoy-it> (última consulta, 25/07/2011).

³⁷⁰ Puede consultarse *on line*: https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/33138/ubc_2011_spring_barker_jesse.pdf (última consulta, 25/07/2011).

relevantes que han revisado críticamente sus libros. Es, al mismo tiempo, una forma de autopromoción que, según la elección del autor, mostraría una lectura concreta de esos textos. De hecho, algo similar ocurre en la serie “Artículos”, donde el autor va enlazando sus publicaciones en otros medios y sobre temas más diversos, pero a partir de los cuales, y según su disposición, puede accederse a su poética (y a las variaciones en ella a través de los años).

Puede decirse, entonces, que el autor configura a través de su web otra obra, como *work in progress*, que no sólo es útil para trabajos de investigación, al configurar una fuente de información ordenada y completa, sino que incita a la activación de ciertas herramientas hermenéuticas aplicables a ese tipo de escritura sobre el que también él mismo teoriza. Por lo mismo, no puede decirse que esta página, pese a ser personal, funcione únicamente como un catalizador de publicaciones y noticias relacionadas con el autor y esa corriente de escritura denominada “mutante”, sino que adquiere un sentido orgánico, como antología, que permite acceder a cierta visión descriptiva de los acontecimientos en torno a ese punto concreto (no limitado, como se ha dicho, a su propia escritura). Ahora bien, respecto a la revisión de estos materiales, cabría establecer dos líneas de lectura en cuanto al tipo de publicación que se encuentra en relación al listado de artículos; dado que por un lado estarían aquellos que integran la columna, que darían cuenta de su particular genealogía estética (desde Ballard a Borroughs, DeLillo, John Brockman, Mark Buchanan, Katherine Hayles o Lev Manovich); más aquellos otros artículos pertenecientes a la serie “Wireless”, que incluiría los textos publicados en su sección de *Quimera*.

Mientras en el apartado anterior pueden verse textos teóricos más artículos divulgativos y de opinión en torno a temas de actualidad, más o

menos relacionados con lo literario, la tecnología y la ciencia; en los artículos de Wireless se realiza lo que aquí se ha denominado una literatura de las nuevas tecnologías. Es el punto más cercano a esta idea a propósito de su escritura, si se piensa que en sus publicaciones editoriales el aspecto de lo tecnológico se debate entre la integración y la visión temática de ese aspecto. Como se dijo en relación a *Intente usar otras palabras*, la filtración de sustratos tecnológicos en esa obra, pero también en las publicaciones previas del autor, no parece ocurrir de forma estructural, sino tematizada, a excepción de algunas ocurrencias significativas, pero puntuales, en torno a ello.

1. Las máquinas tiene sus manías y las imponen, como los hombres que las construyen, como quienes las utilizan para no olvidar sus obsesiones (Sierra, 2009: 86).
2. A veces se pasa la mañana gogleando para investigar los movimientos de la única mujer de la que creyó haberse enamorado antes de conocer a Sara. El oráculo encuentra a Patricia Cantino 57.346 veces, aunque después de haber revisado poco más de seiscientas, le advierte: *in order to show you the most relevant results, we have omitted some entries very similar to the 624 already displayed. If you like, you can repeat the search with the omitted results included* (Sierra, 2009: 26).

No obstante, y como se dijo también, no sería lo mismo en cuanto al tratamiento e incorporación de los lenguajes científicos, que además de

estructural resulta invisible formalmente en el texto, pero claramente perceptible. Puede decirse, entonces, que es la ciencia la que actúa como espacio de subjetivación; lo que añade, por disolución, una lectura sinérgica tanto de la palabra como de la ciencia, ambas con entidad lingüística igualmente operativa en ese contexto. Teniendo esto en cuenta, la diferencia entre el tratamiento de un espacio y otro radica justamente en esa incorporación estructural, que en cuanto a la ciencia resulta inherente a su escritura, pero no tanto si se piensa en la dimensión tecnológica. Lo curioso, en todo caso, es que ese aspecto se resolvería felizmente (es decir, de manera sutil, por integrada) en los espacios de digresión con pretensiones teóricas que aparecen en *Intente usar otras palabras*.

Esto es, cuando el autor refiere asuntos de complejidad asociados a los modos de vida contemporáneos, como pueden ser los distintos espacios culturales de estos momentos, el arte contemporáneo, el apropiacionismo creativo, los problemas con la definición y la gestión de la autoría, los derechos de autor, etc.; tal y como lo plantearía, de un modo muy similar, en los artículos de *Quimera*. Un dato que quizá unifica este criterio es que esos momentos de *Intente usar otras palabras* aparecen por lo general marcados textualmente como textos añadidos al discurso de la obra, dado que representan publicaciones en blogs que por sí mismas exigen otro tipo de discurso y de gestión de los datos que se aportan.

Quizá por eso, el paralelismo con la estructura de estos momentos discursivos en relación con los artículos publicados en *Wireless* resulta del todo considerable, dado que en *Quimera* Germán Sierra abordaría temas de actualidad, pero pasando por los modos discursivos que ello exige. Así, su discursividad se ve ampliada e intervenida por la lógica de

las nuevas tecnologías, tal vez por la relación de coherencia que subyace entre la temática de esos textos y sus modos concretos de producción. Mientras en su obra literaria Germán Sierra resultaría un autor más comedido en cuanto a su relación con las estructuras literarias ya existentes y los arquetipos disponibles para la escritura narrativa, en *Wireless* se percibirían menos prejuicios a este respecto, quizá por situar esos textos al margen de lo literario y, por tanto, librando ciertos lastres estilísticos e historicistas.

Dicho de otra forma, su poética podría definirse por la contaminación de multitud de objetos y sujetos contemporáneos; desde series de televisión norteamericanas a música *indie* y *underground*, autores posmodernos norteamericanos, arte conceptual, teoría científica, teoría literaria, revistas de tendencias, crítica musical, etc.; aunque no siempre las estructuras mentales que darían respuesta a ese imaginario. No obstante, esta postura no tendría que ver con la formulación e introducción de la ciencia en sus textos, similar a la que efectúa Óscar Gual en su obra, en tanto formaría parte de la propia articulación del discurso, sea desde el determinismo o la aplicación de paradigmas científicos concretos tomados como correlato para la escritura literaria. Un aspecto que implicaría otro mecanismo de escritura que, por supuesto, guardaría igualmente estrecha relación con ese origen profesional de los autores, en tanto perfila modos específicos de percepción y recepción de sus respectivos entornos.

Así las cosas, es en *Wireless* donde Germán Sierra parece asumir transversalmente la complejidad de estos momentos a través del espacio de la tecnología (aunque también se vinculen otras áreas temáticas); incidiendo principalmente en la exploración literaria de esos fenómenos, pero también en las consecuencias y los efectos sociales derivados de la

instauración de estos medios en los contextos cotidianos. Lo interesante, como se ha dicho, es el giro identitario y social que ha tenido lugar a través de la expansión tecnológica, lo cual no tendría que ver tanto con los propios dispositivos como con la lógica que se sustrae de ellos. Algo que Germán Sierra asume como teórico, y quizá menos como creador, pese a dar perfecta cuenta de ello. Llama la atención, por tanto, esa dislocación discursiva que opera en un espacio y otro de escritura, puesto que, como pone en evidencia en la serie de artículos de *Wireless*, Sierra es un autor consciente de las implicaciones que lleva consigo el uso de tecnologías, y cómo en la actualidad cada vez es más difícil operar al margen de estas cuestiones.

Así podría verse comparando la línea explorada en *Intente usar otras palabras* y el siguiente extracto de “Egotrónica”, publicado en *Quimera* en Noviembre de 2008:

Según la interpretación mas extendida, la red potenciaría aún mas el aislamiento individual característico de las sociedades tecnológica y económicamente avanzadas [...] y este hipertrofiado narcisismo tendría como consecuencia el (¡eterno!) retorno de la literatura a la práctica introspectiva, subjetiva, autocomplaciente y proclive a una interpretación sentimental del mundo. [...] Si bien la red, al permitir a cualquiera insertarse en el mediascape como autoprodutor y autoeditor de sí mismo y lo que le acontece, facilita la amplificación de los aspectos más banales del yo tradicional (el ego como spam), es también el catalizador de identidades nuevas, fragmentarias, extraterritoriales y metahistóricas. [...] El yo sólo es ya interesante si está originado por una máquina o por una persona que la imita (algunos métodos

empleados por Rousell, Quenau y varios oulipianos estarían en esa línea). Se trata de un ego efímero, organizado, por ejemplo, a partir de los resultados de una búsqueda en google o, mejor incluso, en googlism [...] donde el yo del autor —y de los demás “retratados” en el libro mediante la aplicación del mismo procedimiento— se convierte en una especie de “objeto encontrado” en la red; un poco diferente del objet trouvé tradicional [...] (Sierra, 2008).

Es un desdoblamiento estético que puede encontrarse igualmente en otros textos tomando como punto de encuentro el distinto orden textual al que irían dirigidos, sea novela o columna de opinión; dado que en esta serie de artículos es también perceptible un relato contemporáneo sobre algunas de las cuestiones más relevantes de la intersección artística entre arte, ciencia y tecnología, llevando lo literario como principal campo de reflexión. Puede decirse, entonces, que es en la vertiente crítica donde Germán Sierra desarrolla un tipo de escritura estrictamente contemporánea, por un lado al revisar aquello que configura el propio presente y, por otro, al asumir su lenguaje, que pasaría de manera inevitable por la ciencia y la tecnología no sólo como espacios de intelección, sino también como mecanismos asimilables a la propia escritura.

Revisando algunas de estas publicaciones, puede percibirse un abanico temático en ocasiones abordado también desde la escritura creativa, como sería el porno, el ciberpunk, la inclusión de ciencia como sustrato literario; más cuestiones de candencia presentista, como las condiciones de lectura en la red, los nuevos dispositivos de lectura, la mutación de las formas de percepción a través de la mediación informática, el diseño de videojuegos, etc. Configurando así un

entramado de referencias y de campos de atención rastreable también en su obra, pero bajo un tratamiento distinto. Por lo mismo, no se trataría de una consideración de valor respecto a ello, pero la lectura susceptible en tanto creación de las nuevas tecnologías pasaría principalmente por estos textos y no tanto por el otro tipo de creación, quizá en un sentido más estricto, literaria.

Éste sería otro ejemplo de distancia y diferencia entre aquello que asume como parte de su estética y lo que resuelve finalmente en sus textos:

La ciencia ficción que, desde siempre, más me ha interesado no es la que abunda en conceptos cuasi místicos como la “Singularidad” de Kurzweil, —más semejante a una Parusía que a un desarrollo evolutivo— sino aquella que recupera una interpretación instrumental, antropológica, de la máquina (Sierra, 2009).

Es decir, una inflexión entre esa idea de mixtura hombre-máquina bajo modelos identitarios y la reconstrucción de una visión idealista y dual de ello como traducción literaria de estas cuestiones. Como podía verse en *Intente usar otras palabras*, los personajes no participaban de una estructura identitaria mediada por la tecnología (a pesar de las búsquedas en Google de sus propios nombres), sino que utilizaban internet como herramienta, pero no como espacio de subjetivación, es decir, rompiendo todo vínculo unitivo entre un espacio y otro, sin sumar estructuras mentales, perceptivas, sino todo lo contrario. De este modo, y respecto a los dos últimos apartados que se registran en el web de Germán Sierra, el autor realiza un canon o antología en el espacio “Mutantes”, en el que edita una nómina de autores (más enlaces a sus

respectivos espacios) reconocibles como tal. Más un listado de “Mutaciones” en el que anota aquellos espacios dedicados a la crítica literaria y cultural que habrían dado repercusión a algunos de los autores mencionados por él mismo, independientemente del recurso generacional o mutante. Ahí aparecen enlazados el blog de Vicente Luis Mora³⁷¹, una entrevista a Eloy Fernández Porta en la que se gira en torno al concepto “afterpop”³⁷², la página de crítica literaria *Afterpost*³⁷³, el blog creado por Miguel Espigado en torno a la formación de la generación nocilla³⁷⁴ y los blogs personales de escritores “mutantes”: *Hankover*³⁷⁵, *Ríos Perdidos*³⁷⁶, *Punk Journalism*³⁷⁷ y el aparato *blogger*³⁷⁸ creado por Vicente Luis Mora bajo el nick de Alba Cromm.

Asimismo, Germán Sierra también agrega una colección de “French Mutations” y “Otros mutágenos”, donde incorpora parte de sus publicaciones científicas, sus colaboraciones en revistas de actualidad literaria y cultural, más un listado de nuevas editoriales que actualmente forman parte de ese circuito aún preocupado por la edición de calidad.

Ante esta variedad de contenidos, datos e información, esta web conforma un buen recurso de documentación y recolección de materiales

³⁷¹ En concreto, Germán Sierra enlaza el artículo publicado por Antonio Gil en torno a la antología y el fenómeno mutante: <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2008/02/mutantes-firma-digital-invitada-antonio.html> (última consulta, 25/07/2011).

³⁷² Consulta en red: <http://www.literaturas.com/v010/sec0707/entrevistas/entrevistas-02.html> (última consulta, 25/07/2011).

³⁷³ Afterpost: <http://afterpost.wordpress.com/> (última consulta, 25/07/2011).

³⁷⁴ Generación Nocilla: <http://generacionnocilla.blogspot.com/> (última consulta, 25/07/2011).

³⁷⁵ De la obra colectiva *Hankover* como homenaje literario a Bukowski: <http://hankover.blogspot.com/> (última consulta, 25/07/2011).

³⁷⁶ Ya no se encuentra en red, pero era parte de un proyecto desarrollado por Javier Calvo.

³⁷⁷ Redirigido a <http://punkjournalismprensa.blogspot.com/> como proyecto en red de Robert Juan-Cantavella (última consulta, 25/07/2011).

³⁷⁸ En este espacio Vicente Luis Mora fue ensayando la identidad en red de su personaje. Aquí se encuentra el historial de esa ficción interactiva: <http://albacromm.bitacorras.com/> (última consulta, 25/07/2011).

en relación a la obra de Germán Sierra, pero también de otros autores asociados al movimiento nocilla o mutante. Así, y pese a secundar o no dicha lectura, se trata de materiales y referencias fácilmente localizables a partir de esta web, que además ofrece cierta visión histórica del surgimiento del fenómeno, así como de las posteriores andaduras de estos autores; o al menos su evolución hasta casi finales de la primera década de este siglo.

4.4. *Diario de lecturas*, blog de Vicente Luis Mora. La construcción de un paradigma hermenéutico bajo demanda

Desde Mayo de 2005, Vicente Luis Mora ha sido constante en su formulación, a través de la red, de un malestar en relación a las condiciones actuales de la escritura literaria española, aunque no siempre limitara su discurso a ese marco específico como tampoco a aquellos escritores que representaran una misma línea de pensamiento. De hecho, y como ya se ha hecho notar en otros momentos, la clave primera para entender su trayectoria en la red (traducida al mismo tiempo a la variedad de su escritura creativa) radicaría en haber asumido la singularidad que buscaba en otros autores como decisión estética revertida hacia su propia producción –tanto crítica como teórica y creativa-.

Tanto es así, que a partir de su trabajo en el blog este autor ha ido conformando la imagen de un intelectual preocupado no sólo por su tiempo, sino también por las circunstancias que lo propician y lo convierten en lo que es actualmente; por lo que no sólo se encuentran textos relacionados con la literatura en su blog, aunque sea el motivo predominante. Si se recuerda, quizá la época más combativa e intelectualmente activa de su blog fue la que tuvo lugar en el primer

espacio de *Diario de lecturas*, en bitácoras.com³⁷⁹, donde se generó un debate de altura en torno a problemas estructurales para la creación literaria en la actualidad. Esta pretensión, podría decirse, surgió –como casi toda su obra– como reacción alérgica o ambiental ante los amaneramientos de la industria literaria española, fuera desde el punto de vista mediático e institucional de la crítica, desde la perspectiva de las editoriales o desde las prácticas de los propios autores. Había un malestar evidente que llevo, casi por necesidad, a plantear una discusión en abierto sobre la escena literaria española revisando todos aquellos puntos débiles que le restaban singularidad y relevancia alguna en su comparación con ciertas prácticas internacionales.

Como interlocutores asiduos, en ese blog colaboraron autores como Sandra Santana, Manuel Vilas, Martín Rodríguez-Gaona, Javier Moreno, Agustín Fernández Mallo o Jorge Riechmann entre otros; lo que ya hace suponer la envergadura de esas conversaciones en torno a la creación literaria. Como dato estadístico, el blog alcanzó 2.927 comentarios entre 2005 y 2007, lo cual supone una cifra del todo sorprendente si se piensa en que éste constituía un blog de un autor relativamente anónimo en el que además se desplegaba una temática literaria no siempre amigable. Fue, teniendo en cuenta toda la evolución posterior de ese espacio y las consecuencias que ha tenido para su autor³⁸⁰, un punto de inflexión en el panorama literario español, dado que logró trasladar a la red el ejercicio crítico elaborado con rigor, más la

³⁷⁹ Aún en mantenimiento: <http://www.vicenteluis mora.bitacoras.com/> (última consulta, 25/07/2011).

³⁸⁰ En una entrevista realizada por Mario Cuenca Sandoval, Vicente Luis Mora respondía lo siguiente en relación a la vinculación entre su obra y la tecnología: “Prefiero un mundo con blogs a otro sin ellos, por ejemplo. Lo mejor que me ha pasado como escritor es mi blog” (Cuenca Sandoval: 2007). Puede consultarse en red: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numero18/olfateando18vic.htm> (última consulta, 26/07/2011).

atención de no pocos lectores y escritores, que participaron igualmente de ese cambio. Fue el comienzo de un cambio (de una apertura) cuyas consecuencias son ampliamente visibles en estos momentos, hacia finales de esa década, pero que se fue gestando paulatinamente en la red, porque *Diario de lecturas* fue dando cabida, como cabía esperar, a otro tipo de discursos y espacios cuyas pretensiones eran similares.

Así, si se revisan algunas de esas publicaciones, puede darse buena cuenta de la línea planteada por Vicente Luis Mora, que situaba su discurso, como es habitual en su poética, entre la tradición y el ejercicio postliterario:

-Crítica a una crítica de Ernesto Ayala-Dyp p ¿literatura de obligado compromiso?

<http://vicenteluis Mora.bitacorras.com/archivos/2005/06/12/critica-a-a-una-critica-de-ernesto-ayala-dyp-o-literatura-de-obligado-compromiso>

[Un texto en el que Vicente Luis Mora reacciona ante la crítica que Ernesto Ayala-Dyp publicó en Babelia a propósito de *La fiesta del asno* de Juan Francisco Ferré. Un artículo que preparó para El País y que, como era de esperar, no salió publicado].

-Un libro indispensable. Un nuevo paradigma: Agustín Fernández Mallo. Joan Fontaine Odiesa.

<http://vicenteluis Mora.bitacorras.com/archivos/2005/09/29/un-libro-indispensable>

-Un año. Reflexión y propuesta sobre la crítica que queremos.

<http://vicenteluis Mora.bitacorras.com/archivos/2006/05/28/un-año-reflexion-y-propuesta-sobre-la-critica-que-queremos>

[En este artículo Vicente Luis Mora relataba el impacto que había tenido su blog, convertido para su sorpresa en foro literario. La noticia, además, venía acompañada de la referencia que El País, *Ciberpaís* (en la edición especial de Andalucía) había publicado sobre este espacio, de manera que acometía un adelanto de sus pretensiones críticas: la libertad como crítico,

por un lado, más el ejercicio de una crítica inteligente que se iría perfilando en su propio transcurso].

-*Rem Koolhaas*. Delirio de Nueva York.

<http://vicenteluis Mora.bitacor as.com/archivos/2006/03/29/rem-koolhaas>

-*Dooglas Coupland*: jPod.

<http://vicenteluis Mora.bitacor as.com/archivos/2006/08/24/douglas-coupland-jpod>

-*Pequeña antología posmodernista*

<http://vicenteluis Mora.bitacor as.com/archivos/2005/10/11/pequena-antologia-posmodernista>

Como puede entenderse, no serían pocas las ocasiones en las que el despliegue de comentarios fue tanto o más interesante que el propio texto publicado como post, dado que también en ese espacio se generaban reacciones eruditas y rigurosas que completaban el alcance señalado por el propio Mora. Ello explicaría, por otro lado, que parte de estas conclusiones aparecieran posteriormente publicadas en *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (Bartleby, 2006), que venía a cubrir una carencia evidente en el espacio de la crítica literaria y, en especial, de la crítica de poesía, muy viciada por aquel entonces³⁸¹. Así lo ponía de manifiesto Manuel Rico en el prólogo a la obra: “No es en absoluto fácil encontrar al crítico creativo, con capacidad de análisis y, a la vez, con intuición descubridora y con voluntad decidida de generar debate y de participar en él activamente” (Rico, 2006: 9). Fue uno de los

³⁸¹ “Es mejor, parecen decir nuestros más renombrados recensionistas, moverse en lo sabido y previsible que acabar con el marchamo de heterodoxo. De otro lado, la reflexión estética procedente de la universidad peca de academicismo, opta más por indagar sobre lo ya conocido con los instrumentos de la investigación filológica -sobre todo, en la inagotable fuente de nuestros clásicos, siempre dispuestos a que su obra sea abordada desde otra perspectiva o con planteamientos pretendidamente renovados- que por analizar el hecho literario y la labor de sus protagonistas del presente o del pasado inmediato en relación dialéctica con la vida social y la complejidad que confluye en el texto literario, sea novela sea poesía” (Rico, 2006: 10).

textos más polémicos de los últimos años en este espacio de escritura, dado que Vicente Luis Mora mantenía el mismo talante que en su blog a la hora de abordar críticamente las condiciones de escritura de la producción poética contemporánea, en español, a excepción de dos exégesis referidas a Javier Cercas y José Manuel Caballero Bonald.

Lo que se pretendía con este ensayo era convulsionar e incluso activar algunas conciencias del ensimismado aparato literario nacional, motivo que en sí mismo explicaría el carácter a veces combativo e irónico de su discurso; dado que el autor trasladaba a *Singularidades* la misma mirada rigurosa y compleja³⁸² que había llevado a término en su blog respecto a esos mismos temas y referentes (que se veían aquí ampliados por la propia naturaleza de la obra). De este modo se hacía evidente la necesidad –porque se trataba de una carencia constatada diariamente- de llevar a cabo un ejercicio crítico menos reduccionista y parcial –e interesado- que el de ciertos estudios relacionados con esa materia; cuyo objetivo solía ser el engrose curricular en lugar del análisis crítico de la producción del discurso poético en este marco en concreto.

A este respecto, y como había puesto de manifiesto en *Diario de lecturas*, en los últimos años había tenido lugar una serie de circunstancias socioculturales que estaban propiciando, al menos en el espacio de la creación literaria, soluciones muy distintas desde un punto de vista estético; que por lo mismo, en muchos casos ya planteaban una brecha irreconciliable con la producción poética inmediatamente anterior a esas

³⁸² Como señalaba Javier García Rodríguez en relación a este texto, su principal acierto descansaba en la cantidad de temas y referentes incluidos, así como en el tratamiento de los mismos: “muy pertinentes reflexiones teórico-literarias (personales lecturas sobre escuelas y autores: Bajtín, el formalismo ruso, Jakobson, Mauron...), miradas sobre el lenguaje [...], diálogos fecundos con el pensamiento filosófico (Ortega, Brecht, Zubiri, también el psicoanálisis, entre otros muchos), incursiones en historia política (Subirats, la transición, la memoria histórica), observaciones sobre la “normalidad sociológica”, agudos y discutibles (y discutidos)” (García Rodríguez, 2006).

fechas y su herencia más reciente. Lo llamativo, entonces, era que no se hubiera acometido un análisis estructural de esa nueva tesitura, más la influencia que pudiera estar teniendo en la escritura literaria nacional. Eso hacía que se siguieran promocionando las mismas corrientes poéticas, con los mismos protagonistas (Luis García Montero, Benjamín Prado, etc.) más allá de percibirse cierto agotamiento formal unido a ello.

Por esto mismo, *Singularidades* podría entenderse como un compendio de conclusiones extraídas de una revisión asidua tanto de la tradición como de la vanguardia literaria española, dando lugar así a un programa crítico ambicioso en su propósito, por complejo.

[...] afirmaciones y pronunciamientos encaminados a trabar un discurso crítico en torno a la poesía española actual en el que el propio discurso crítico se va construyendo a medida que se enfrenta a su objeto de estudio, un discurso, pues, dinámico, en permanente crisis, azuzado por las trabas, enconado enemigo del facilismo, autoconsciente, ecléctico y, por qué no, comprometido (García Rodríguez, 2006).

Ése último podría ser el aspecto más llamativo de este texto, dado que su compromiso le habría llevado a abordar abiertamente uno de los tabúes más acallados de la industria editorial española, como la tendencia ideológica propiciada por la institución académica y oficial, las políticas editoriales y el mercado, haciendo que sólo una parte del sector asuma el riesgo y la contestación a este tipo de prácticas, por otro lado asumidas por el público crítico y lector.

Hay mucho *do ut des*, mucho *quid pro quo*, mucho periodista televisivo que confunde la difusión cultural con el

amiguismo, mucho pagar con la misma moneda, mucho hablar bien –o mal- de quienes han hablado bien –o mal- de uno. Hay mucha crítica pagada, mucha no pagada, mucha encargada, mucha crítica hecha sin haberse leído el libro y mucha crítica que no tiene de tal más que el nombre (Mora, 2006: 37).

El malestar es evidente, pese a que en la actualidad esto haya cambiado sobre todo en relación al ejercicio de la crítica en cuanto tal, y de manera más o menos independiente, según los casos, dada la afluencia de blogs personales y colectivos, la generación de revistas literarias *on line* o fanzines que ha tenido lugar en los últimos años. Por supuesto, esto sigue siendo aplicable a un sector amplio de la crítica generalista e incluso académica, si bien la renovación de estos patrones resulta cada vez más evidente, aunque demorada. Por todo ello, el ejercicio de Mora en este punto radica en un estudio ampliado de la tradición literaria española más reciente, pero también una denuncia implícita a su estancamiento estético, a través de una serie de autores y obras contemporáneos que él asume como punto de renovación y de cambio a ese respecto.

Así, su ensayo se divide en dos grandes bloques temáticos, por un lado el dedicado a la poesía española actual y, por otro, el bloque de lo que él considera “singularidades” dentro de ese magma de creación. El tránsito de un bloque hacia el otro irá cargado de ironía³⁸³ e incluso de cierto cinismo: “antología y ontología: la confusión entre el ser y el

³⁸³ Por ejemplo: “En concreto y en poesía, la *norma* establece que un joven poeta no debe mostrar demasiada ambición. No debe contaminar la poesía con la teoría ni con otros géneros [...] El título del poemario aspirante será una especie de resumen de las claves estéticas de la obra, para que nadie se pierda. Los poemas han de ser cortos, no más de setenta y no menos de doce versos. Debe rechazarse en lo posible el uso de los poemas en prosa. Han de cerrarse en sí mismos [...]” (Mora, 2006: 50).

estar” (páginas 165-182), hasta alcanzar el estadio de la singularidad, donde Mora pergeña su “programa crítico”, manteniendo el mismo tono de las afirmaciones³⁸⁴.

Para leer a Kafka, señor Steiner, sólo hace falta comprarse el libro.

Mora, 2006: 196

Tanto es así, que en este apartado ya se perciben algunas de las direcciones que más tarde trasladaría a su labor en *Diario de lecturas*, como es el reconocimiento de las relaciones personales entre el crítico y los autores reseñados, las editoriales, etc., dejando así patente que una postura no ha de interferir en la otra, aunque esto no siempre haya sido así en sentido estricto³⁸⁵. Por eso mismo, quizá la parte más crucial de este ensayo se encuentre no sólo en el apartado *Singularidades*, sino sobre todo en el estudio dedicado a *Mapa de América* (DVD, 2001) de Pablo García Casado, dado que en la revisión de las coordenadas de escritura de ese texto se pone de relevancia la incapacidad de cierta

³⁸⁴ Como apuntaba García Rodríguez, esta obra, “se mueve entre la reflexión mesurada, el academicismo extremo y el ensayismo comprometido y en ocasiones cercano al manifiesto” (García Rodríguez, 2006); muy similar al temperamento expuesto en *La luz nueva* (quizá algo más rebajado), e incluso en algunas de sus intervenciones públicas, sean entrevistas, actos literarios, conferencias o artículos relacionados con esto mismo. Es decir, momentos en los que su postura pierde cierta objetividad (no por los razonamientos, sino por el modo de exposición de los mismos) y demuestra no sólo su posición comprometida, sino también la afección que acusa por la situación de la industria cultural española en términos generales y sobre todo de mercado.

³⁸⁵ Si se dice esto es porque en los últimos años Vicente Luis Mora ha llegado a otra etapa de escritura en su blog, en la cual ha habido ausencias importantes (*Homo sampler*, *€@O\$, Postpoesía*, más una serie de apartados en los que publicaba notas de aparición de ciertas obras relevantes, según su criterio, pero a las que no les podría dedicar una crítica en extenso) y un descenso en la periodicidad de publicación de textos, que además no siguen la línea previa, sino que supone un filtro de novedades (españolas o no) y de publicaciones o eventos culturales en los que tiene algún tipo de participación. La brecha de este cambio se sitúa en torno a 2009, quizá por ciertos momentos críticos que se verán en otro momento, como fue el despegue de la crítica (y el fenómeno) “mutante” y un malestar obvio por el tratamiento que la crítica mediática hizo de ello.

crítica para entender y abordar con rigor (quiere esto decir, desde el propio texto y el imaginario del autor) un libro que en sí mismo (por su estructura, su temática y la elección de determinados objetos estéticos – Norteamérica, principalmente-) marcaba un punto de inflexión entre la tradición mejor considerada y la emergencia de un tipo de escritura que, sin apartarse de la tradición española, viraba no sólo hacia otras coordenadas, sino hacia prácticas que tenían más que ver con la herencia norteamericana o anglosajona de escritura.

¿Otro sueño americano? Ésa es una de las primeras preguntas que formula Vicente Luis Mora, aunque la respuesta parece desmentirse al considerar que ese nuevo enfoque se debe a cuestiones estéticas -como correlato de cierta “ahistoricidad personal” (Mora, 2006: 201³⁸⁶)- y no tanto temáticas, como había ocurrido en épocas previas en España hacia mediados del siglo XX. En ese caso, Norteamérica era un espejismo y, como tal, una proyección relativamente inventada. Norteamérica, para algunos de estos autores, se resolvía como una realidad más cercana, y parece que más amable, para su descarga estética; pero también como sustrato de sus respectivas genealogías culturales, que asumirían aquella como propia y no necesariamente como apéndice añadido a la heredada por su contexto social más inmediato. Y esto, podría pensarse, porque de la representación de esa cultura surge un espacio de emancipación subjetiva (y, por tanto, poética).

Ahora bien, la clave de lectura de esta obra (y de la Cercas o Riechmann) se somete al aparato teórico del posmodernismo, sea en poesía o narrativa, incorporando al mismo tiempo las vertientes discursivas que aportan estos autores a partir de sus escritos, pero sin

³⁸⁶ La cita pertenece a Douglas Cpupland: “los petulantes escenarios no desnarrados, como Europa, (...) dirigen de pronto la mirada hacia Norteamérica en busca de claves y respuestas para enfrentarse a la sensación de ahistoricidad personal” (Mora, 2006: 201).

cuestionar ese contexto concreto de lectura. El problema que deviene con ello radica en un peligro constante para el crítico, como es el de tener que actualizar sus propias herramientas de trabajo a cada momento, porque eso es algo de lo que no siempre se es consciente. Es el problema que aparecía también en *La luz nueva*, quizá como lastre que emanaría no sólo de su blog, sino también de este tipo de trabajos, tal vez como exigencia teórica que, vista con distancia, resulta irrelevante.

Sin embargo, así perfilaba tres pulsiones estéticas que a su parecer obligaban a revisar la contemporaneidad en que se inscribían estas obras, pero no sólo desde el terreno de lo literario y su tradición letrada, sino asumiendo también otros discursos y otras textualidades; ahora como contaminación positiva que llevaría a cierta evolución (sin idea de progreso) o ampliación del espacio de escritura. Por un lado estaría el tratamiento que desplegaba García Casado en torno a una Norteamérica mitificada en sentido inverso (no el sueño americano, sino el reverso de esa construcción), la narración documentada como revisión de la memoria histórica, pero sin que cedan las exigencias estéticas de las obras y, por último, la acción política de Riechmann a través de la poesía, donde se aunarían ética y estética bajo un tratamiento óptimo del compromiso social y político sin que decayera el tono poético³⁸⁷.

Por tanto, ésta sería la publicación que coincidiría con el traslado del blog, de bitácoras.com a blogspot.com, y también con una etapa de sucesión en su propio pensamiento, entre *Singularidades*, *Pangea* y *La luz nueva*. De hecho, que *Pangea* se publicara entre uno y otro ensayo revelaría no sólo un interés por comprender algunos de los cambios

³⁸⁷ “La radicalidad de su planteamiento sólo es parangonable con su exigencia estética. De todos los autores *activistas* (Pérez Montalbán, Falcón, Heladio Orta, Antonio Orihuela, David González), Riechmann es el único en el que no decae el tono poético, en el que no se sacrifica la estética por la ética” (Mora, 2006: 229).

ocurridos en el territorio social, cultural, político, etc. que resultaban irreversibles y cruciales en el contexto de la creación literaria; sino también el hecho de perfilar teóricamente parte de ese programa de pensamiento, como se corroboraría en *La luz nueva*, donde Mora establece Pangea como nuevo imaginario estético. Tanto es así, que ése era el espacio que dedicaba en este otro ensayo a la “Cultura en Pangea: lengua, literatura, arte” (capítulo octavo), quizá como avanzadilla respecto a otras publicaciones teóricas relacionadas con las nuevas tecnologías, donde ciertas prácticas asociadas a ello no recibirían apenas atención. Pues se ha notado a menudo cierta dislexia a este respecto (entre las prácticas de las nuevas tecnologías y la teoría de las nuevas tecnologías³⁸⁸), como problema que aún perdura a pesar del avance en uno y otro ámbito.

Mientras *Pangea* era una obra que revisaba algunos lugares comunes –como vacíos legales en la red, problemas con la gestión de la privacidad, la influencia de la tecnología en niveles psicológicos, o la cuestión de la propia regulación de la red-, sería la introducción a ese concepto y ese último punto (capítulo octavo más el apéndice: “Los nuevos ejes de coordenadas: nueva realidad, nuevo espacio, tiempo nuevo, nuevo pensamiento”) lo más interesante en relación a una teoría

³⁸⁸ Son ausencias que tienen su relevancia en los ensayos y publicaciones de teóricos de las nuevas tecnologías (Juan Freire, Tíscar Lara, Domingo Sánchez Mesa, Laura Borràs, entre otros), que apenas sí prestan atención a ciertas prácticas: <http://nomada.blogs.com/jfreire/2007/08/nocilla-dream-n.html> (Juan Freire sobre *Nocilla Dream*) pero sin incorporar esos discursos a su materia de investigación. Ése es el caso llamativo de Laura Borràs, quien tiene un amplio CV de publicaciones relacionadas con la literatura digital (basada principalmente en el concepto de hipertexto) pero muy pocas menciones relacionadas con una literatura que surge de las nuevas tecnologías y no *para* o *en* ellas. Esto es significativo, quizá porque complica el acercamiento a estos textos bajo criterios como el arriba mencionado (*hipertexto*) prácticamente obsoleto en estos momentos (última consulta, 26/07/2011).

literaria que asume como procedimiento la generación del discurso literario a partir de estos espacios.

Como crítico literario he observado la aparición (en literatura castellana, pero previamente en la joven narrativa norteamericana) de algo que llamaríamos *panlengua*, consistente en un castellano (o inglés) más o menos tradicional, pero lleno de giros y expresiones anglosajonas, o barbarismos adoptados, preferiblemente escogidos de la programación y el *hardware* (aquí tienen un ejemplo) de los nuevos medios tecnológicos (Mora, 2006: 164).

Además estableciendo una genealogía de la teoría de las nuevas tecnologías desafortunada por la visión regresiva y conservadora (casi fatalista) que imprimían autores como Derrida, Foucault, Deleuze o Harold Bloom. Ésas son algunas de las referencias apuntadas, principalmente en torno a cuestiones periféricas (y casi mitológicas) de lo tecnológico, a partir de lo cual la idea del “autor *original* se ha convertido en un anacronismo” (Mora, 2006: 167). Aquí radicaría una de las mayores críticas a cierta nómina de críticos nacionales ensimismados con la idea de originalidad creativa.

Sin embargo, en este texto Vicente Luis Mora adelanta algunas de las características que más tarde abordaría en *La luz nueva* como rasgos de una serie de escritos pangeicos estrechamente vinculados con lo tecnológico y lo científico; pero sobre todo con ciertos modos de producción del discurso asociados a estos medios, como la existencia de una literatura “*sin centro en la trama*”, donde predominaría la disolución del yo (también como autoría), “la fragmentación, la multiformidad, el abandono de la linealidad narrativa” (Mora, 2006: 168 y 170). Es decir,

pautas de lectura que iría llevando a término no sólo en ese otro ensayo sino también en *Diario de lecturas*, del que se nutre en *La luz nueva*.

Por otro lado, y a partir de Febrero de 2007, Vicente Luis Mora trasladaba su actividad a una página web: vicenteluismora.com en la que también se produjo un cambio de plataforma para la instalación del blog: de bitácoras.com a blogspot.com; lo que suponía no sólo un cambio de imagen, sino la confirmación de la relevancia de su trabajo como proyecto de singularidad crítica y creativa.

Como se ha dicho, Vicente Luis Mora es uno de los pocos autores inconformistas a este respecto, motivo por el cual no deja de explorar nuevos territorios y espacios de conocimiento que no siempre parten de disciplinas relacionadas con lo literario en cuanto tal. Esto ha sido algo cada vez más visible en *Diario de lecturas*, donde el autor no sólo ha continuado ejercitando su conocimiento, sino que justamente su labor en el blog le ha situado en un lugar avanzado respecto a otros espacios críticos y literarios, considerando su blog un espacio eficaz para la visibilidad de la propia obra. Teniendo esto en cuenta, la imagen de Vicente Luis Mora jugaría desde dos posiciones aventajadas: por un lado como autor, dado que el prestigio de su blog lo ha convertido en presencia fundamental en obras colectivas, prólogos, notas editoriales, encuentros literarios, etc. y, por otro, como lector, si se piensa que es una de las personas que ha tenido en su poder las galeradas de buena parte de la escritura contemporánea generada desde principios de siglo.

Su labor, en este punto, no tiene paragón, si se considera que su actividad ha intervenido tanto en la conformación de buena parte de las obras publicadas en los últimos años, como en la recepción de muchos títulos de nueva aparición, la presentación y consagración de algunos

autores (no siempre noveles) y la restitución de la crítica como labor y ejercicio de credibilidad.

Así promocionaba una visión ampliada de la escena literaria española, que permitía una mayor difusión que la que ofrecen los suplementos culturales al aparecer instalada en la red y permitir el enlace continuo de algunos de esos artículos. De ese modo, el autor podía llevar a cabo una revisión menos reduccionista (tanto temática como formalmente) de los textos, superando así el amaneramiento (y las lecturas interesadas) tanto de la crítica generalista como de los estudios académicos de corte filológico, cuyo objetivo suele estar en el engrose curricular y no tanto en el análisis crítico, en sentido estricto, de las obras. De hecho, de ahí puede desligarse uno de los aspectos más frecuentes del temperamento crítico de Vicente Luis Mora, como es el compromiso de su escritura sea crítica, teórica o estrictamente literaria. Puede decirse, entonces, que ésta es una de las preocupaciones más constantes en la obra de este autor, que exige igualmente cierta actitud similar en aquello que consume. Quizá por eso incide tanto en los programas de pensamiento y creación singulares que presentan algún tipo de riesgo o de reto intelectual, sin despreciar, por otro lado, el entretenimiento o el humor (por lo general asociados a productos vacíos de contenido, aun cuando no siempre es así).

Podría ser la razón por la que en los últimos años Vicente Luis Mora ha empezado a agregar al final de cada reseña una nota en la que se especifica su relación con el autor y la editorial del texto tratado.

1. (Relación del crítico con los autores reseñados: ninguna.
Relación con Libros del Silencio: ninguna. Relación con La

Bella Varsovia: actualmente ninguna, hace dos años fui jurado en uno de los premios que convocan)³⁸⁹

2. **(Relación personal con el autor reseñado:** somos amigos en Facebook, esto es, ninguna. **Relación con las editoriales:** con Tropo, ninguna; Páginas de Espuma publicó mi último ensayo)³⁹⁰

No deja de ser un exceso, pero parece surgir de un malentendido propiciado por todo el fenómeno mediático destapado con la generación nocilla / generación mutante, y el papel que la crítica le habría otorgado como teórico del mismo. Parece, por tanto, que se trata de una cuestión de verdadera importancia en su poética, dado que no sólo se estaría hablando de compromiso, sino también de independencia estética aplicada a cualquiera de sus labores relacionadas con lo literario. Dicho en otros términos, lo que se ha comenzado a plantear de manera más visible y combativa en *Diario de lecturas* es una posición estética, ética al mismo tiempo, que asume la investigación y la innovación como actitud, pero no como oficio u operación de promoción de su propia obra. Una cosa iría ligada a la otra, parece evidente, pero aquí no puede establecerse una relación causal previa, sino en todo caso posterior, como reclamo derivado de esa actividad³⁹¹.

³⁸⁹ Tomado de “Dos (o tres) libros singulares”, en Mora, *Diario de Lecturas*, 19/03/2011 (última consulta, 26/07/2011).

³⁹⁰ Del texto “Los viajes al otro lado de Matías Candeira” en Mora, *Diario de Lecturas*, 16/02/2011 (última consulta, 26/07/2011).

³⁹¹ De hecho, eso no ha sido siempre así, dado que en la época de mayor efervescencia de su blog, que coincidió con la publicación de *Singularidades* (2006) y *La luz nueva* (2007), la obra de Vicente Luis Mora no recibía la misma atención que en la actualidad; lo cual no se debía tanto al interés que pudieran generar sus textos, como a su discurso crítico, que era incisivo y preciso, dirigido hacia autores, críticos y editoriales sin eludir ese problema.

En este sentido, fue merecido el premio (quizá tardío) de *Revista de letras* al mejor blog nacional de crítica literaria, 2010³⁹², dado que su labor fue precursora para el resto de espacios que competían en esa misma categoría. Hay que pensar que debates tan estancados en los espacios académicos como podría ser la operatividad o no del posmodernismo o la incidencia de la ciencia en la literatura no habían tenido otro punto de encuentro más que esta publicación y, en ocasiones, *Quimera*, que sería otro de los medios abiertos a este tipo de temáticas y de revisión conceptuales. Con el fin de dar cuenta de algunos puntos significativos en la trayectoria de este blog, quizá se pudiera rescatar una serie de publicaciones como la siguiente:

-*Firma digital invitada: Martín Rodríguez Gaona. “En torno a la posmodernidad y la muerte del posmodernismo”*

<http://vicenteluis mora.blogspot.com/2007/10/firma-digital-invitada-martn-rodriguez.html>

-*Materiales (diversos) para entender la nueva narrativa*

<http://vicenteluis mora.blogspot.com/2007/10/materiales-diversos-para-entender-la.html>

-*Banksy*

<http://vicenteluis mora.blogspot.com/2007/11/banksy.html>

-*Arquitecturañas*

<http://vicenteluis mora.blogspot.com/2007/12/arquitecturaas.html>

-*Ballard es asombroso*

<http://vicenteluis mora.blogspot.com/2008/04/ballard-es-asombroso.html>

-*Los géneros en cuestión [a la manera de Mario Bellatin]*

<http://vicenteluis mora.blogspot.com/2008/06/los-gneros-en-cuestin-la-manera-de.html>

³⁹² En *Revista de letras*: <http://www.revistadeletras.net/revista-de-letras-entrega-sus-premios-a-los-mejores-blogs/> (última consulta, 26/07/2011).

-*Crack, Boom, Afterpop, McOndo, Mutantes-Nocilla*
<http://vicenteluismora.blogspot.com/2008/12/crack-boom-afterpop-mcondo-mutantes.html>

-*DeLillo, atardeceres, dolor, Hegel, romanticismo*
<http://vicenteluismora.blogspot.com/2010/03/delillo-atardeceres-dolor-hegel.html>

-*La crítica por las nubes. Si ya no (todos) leemos igual, ¿debemos criticar los libros como hemos hecho siempre?*
<http://vicenteluismora.blogspot.com/2010/11/la-critica-por-las-nubes-si-ya-no-todos.html>

-*Respuestas a un cuestionario sobre Handke*
<http://vicenteluismora.blogspot.com/2010/12/respuestas-un-cuestionario-sobre-handke.html>

Estos serían algunos ejemplos de la diversidad temática y disciplinar que ha resuelto el autor a través de su blog, parece que con el único fin de ir construyendo un paradigma aceptable en torno a las prácticas artísticas contemporáneas, pero especialmente en relación a la escritura literaria. De algún modo, la dimensión temática que ha podido percibirse tanto en *Diario de lecturas* como en sus publicaciones literarias lleva a considerar a este escritor no como un autor fascinado por la concreción de novedad –pese a estar muy informado sobre las últimas modas y tendencias literarias- sino fascinado por el ejercicio literario, por la exploración de las posibilidades de escritura que ofrece esta época en concreto, pero sin desdeñar la tradición, muy valorada siempre en este blog. Buena prueba de ello, como inquietud, estaría en las obras *Tiempo* (Pre-Textos, 2009) y *Alba Cromm* (Seix-Barral, 2010), fluctuando entre la modernidad y la creación postliteraria, tal y como mostraría también, en términos de singularidad creativa, a través del *hoax* preparado en el

número 322 de *Quimera*, que fue redactado y diseñado en su totalidad por él mismo.

Sí, es cierto, lo confieso: he redactado el último número de la revista *Quimera*, el 322, correspondiente al mes de septiembre, desde la primera línea hasta la última, a través de 22 seudónimos y varios nombres reales que se han dejado usurpar por mí (Mora, *Diario de Lecturas*, 20/09/2010).

Como puede entenderse, el objetivo no era tanto la originalidad como la experiencia –el ejercicio- de ese proceso de construcción, por un lado del número completo de una revista de las características de *Quimera* y, por otro, del *fake* que conllevaba dicha actividad. Esto, sin embargo, no le restaría importancia o interés al proyecto, que en cuanto tal tiene momentos excelentes (quizá, sobre todo, la mimesis estilística que desarrolla en torno a las voces de Germán Sierra y otras firmas habituales de la revista), aun cuando lo verdaderamente interesante radica en el porqué de este trabajo que, como se ha dicho, pudiera ser el mero ejercicio literario. Así lo explicaba el autor en su blog:

La literatura, como dijo Arnold hablando de la poesía, puede ser una *crítica de la vida*, y también una crítica de la crítica, y una vivencia artística de la vida. [...] Hacerlo en una pequeña revista no tenía la dimensión transgresora, deliberante, cuestionadora, que aporta una revista enclavada en el centro de un sistema literario. Además, responde a mi antigua intención de *hacer literatura* en todos aquellos lugares que se posible, utilizando al efecto cualesquiera formatos existentes.

(Mora, *Diario de Lecturas*, 20/09/2010).

Ahora bien, sin valorar si a través de ese artificio consiguió o no realizar ese propósito, en este punto el *hoax* de *Quimera* parece venir a confirmar lo dicho anteriormente, es decir, cómo la actividad de Vicente Luis Mora se articula en torno a dos ideas clave, como la independencia y el compromiso estético. Así lo resolvería la diversidad de su trayectoria, que muestra un equilibrio estético conseguido, quizá, por



haber mantenido como frontera entre ellas la investigación como medio para la innovación literaria; tal y como exige en aquellas obras que revisa como crítico en busca de singularidad. Esta investigación, que se traduce al mismo tiempo como

forma de innovación, se ha visto reflejada también en su blog en distintos momentos, aunque ésa sea una característica transversal del mismo. Así, han sido significativas las *videorreseñas*³⁹³ incorporadas en sustitución del texto crítico; pero también en textos como el dedicado a *El fósforo astillado* (DVD, 2008) de Juan Andrés García Román: “10 notas para explicar(me) *El fósforo astillado*”

10. [Añadir a 6.: que no se nos olvide decir que *El fósforo astillado* es un poemario excepcional, y que puede convertirse en una referencia inexcusable de nuestra creación poética reciente. Eso, que no se nos olvide]” (Mora, *Diario de Lecturas*, 26/02/2009).

³⁹³ “Videoreseña (con caballos) sobre la última novela de Germán Sierra”. Puede verse en Mora, *Diario de Lecturas*, 03/06/2009 (última consulta, 26/07/2011).

Si esto es relevante es porque supone llevar a la crítica la experiencia creativa, que es una dimensión de esa labor por lo general muy descuidada en la mayoría de los textos publicados en espacios académicos, oficiales o mediáticos, como serían los suplementos de cultura *Babelia*, *El Cultural* o *ABDC*. Por otro lado, éste sería otro de los aspectos que mostraría la evolución de su discurso, pensando sobre todo en el blog, donde se ha hecho evidente esa apertura (como forma de compromiso con lo social) del espacio literario a nuevos medios, formatos y lenguajes.

Como apuntaba en *Singularidades*, “pocas cosas hay más sociales y teñidas de ideología que un arte que intenta avanzar sobre su propio tiempo y revisar sus esclerotizadas estructuras” (Mora, 2006: 21), que es lo que desarrolla y lleva a término no sólo en *Diario de lecturas*, sino también a través de su propia obra, como ha podido verse, en tanto autor de ficción, que es al mismo tiempo teórico y crítico.

Ésa ha sido una de las principales críticas que ha tratado de afectar a la buena recepción que estaban teniendo muchos de los autores aquí mencionados, principalmente pensando en la lectura política y social de sus textos, aun cuando esto no siempre estaba justificado (ahí estarían los casos de Javier Fernández o Manuel Vilas, quizá los más explícitos en este sentido), quizá porque el mercado seguía demandando un prototipo de escritura extenuado por esas fechas, como era la novela histórica, de recuperación de la memoria, casi siempre anclada en la guerra civil, la dictadura, pero sin apreciar que la política ahora también interviene en espacios como lo tecnológico o la propia producción del discurso cultural comprometido consigo mismo.

CAPÍTULO 5

Estrategias auto/ficcionales que se ponen en práctica a diario y que derivan del uso cotidiano de plataformas 2.0. Los efectos que las nuevas tecnologías tienen en la construcción del imaginario público e individual

Como se ha dicho en diversos momentos, la identidad es uno de los motivos literarios más presente en la obra de estos autores, que por lo general no aparece tematizada (o no sólo tematizada), sino abordada en términos estéticos, es decir, como espacio de investigación. Se verán algunos casos, los más significativos a este respecto, a través de los cuales podrá verse, igualmente, la mutación que habría ocurrido en estos términos en los márgenes de la literatura española generada en esta última década.

Es sintomático, por otro lado, que Agustín Fernández Mallo se refiriera en *Nocilla Lab*³⁹⁴ a la cuestión de la identidad en su situación de frontera, entendiendo por ello un espacio abierto al solapamiento de percepciones como pliegues de uno mismo. Esto anularía la concepción en términos absolutos del concepto de identidad, cada vez más mutado por la complejidad de las sociedades contemporáneas (“Yo es otro”, decía Rimbaud en el siglo XIX) y, sobre todo, por la incidencia de las nuevas tecnologías, como se dijo en su momento a partir de la noción de identidad tecnológica. Ése será, pues, el espacio de investigación en este punto (aun teniendo como sustrato las modificaciones del concepto en

³⁹⁴ La cita, que es recurrente por los tres espacios que relaciona: novedad (creativa) / identidad / frontera, aparece en *Nocilla Lab* expuesta del siguiente modo: “todo esto tiene mucho que ver con lo que entendemos por frontera, por solapamiento de dos superficies, porque hallar una novedad absoluta sería monstruoso, insoportable, una pesadilla, en la misma medida que también lo sería la identidad absoluta, y entonces buscamos argumentos para pasar por alto esa paradoja [...]” (Fernández Mallo, 2010: 13).

términos filosóficos y psicológicos a lo largo de la historia del conocimiento); pues se percibe un interés explícito por parte de estos autores por pergeñar las posibilidades de identidad que fabrican las nuevas tecnologías.

Para ello, no sólo es necesario atender a un cambio de paradigma relacional en cuanto al trabajo en la red, los sistemas 2.0 y las plataformas sociales, sino atender a su dimensión estética, porque ahí se han trasladado muchas de las cuestiones habituales de la creación literaria en estos términos: desde la autoficción, a la caracterización de la voz narrativa, su situación respecto al texto (o su anulación), los desdoblamientos producidos en sentido estricto en la red (redes como Facebook o Twitter), más allá de la simple máscara nominal de algunos chats o plataformas como Messenger de carácter más o menos personal. Básicamente porque a través de las redes sociales no es la comunicación lo que importa (¿cuántos *estatus* o *twits* puede uno leer que le resulten verdaderamente interesantes o singulares a lo largo del día/semana/mes?) sino el hecho de que sea el propio usuario –y su identidad icónica- el producto de ese intercambio.

Vuelve a ser una cuestión de giro hacia lo visual, como se ha visto, o giro icónico, que se debate entre lo que uno se propone proyectar como imagen de uno mismo, la que genera la red (porque tiene su propia lógica interna), y la que reciben (y reciclan) los demás, que sería la verdaderamente decisiva. Por tanto, serían dos las direcciones que cabría establecer en cuanto a esto: la cuestión de la identidad tecnológica, que se basaría en una relación concreta con la tecnología como espacio de subjetivación. Un tipo de identidad que se ha ido gestando en los últimos años y que pasa por una relación íntima con la tecnología como espacio de subjetivación, es decir, como entorno y contexto natural. Más las

implicaciones que esto tendría en cuanto a la proyección –icónica- de la propia identidad; es decir, la construcción de un yo social que negociaría su identidad en redes sociales y plataformas 2.0, teniendo más relevancia la recepción que la propia proyección de uno mismo (lo que se pretende), porque nunca se alcanzaría un término medio.

5.1. *Mester de cibervía* (Pre-Textos, 2000), Vicente Luis Mora

Esta obra, de las primeras publicaciones de Vicente Luis Mora, resulta interesante porque en ella ya se pone de manifiesto no sólo su interés por vincular –hasta fundir- la tradición con la pulsión del presente, sino su interés explícito por la tecnología como punto de fisión del resto de esferas que conforman el entramado social. Sin embargo, Vicente Luis Mora habría dedicado buena parte de sus textos a la investigación del fenómeno de la disolución del yo en la literatura, incluso participando él mismo de la formulación de esa idea a través de algunas de sus obras. De hecho, lo que sucede en este poemario corroboraría esta idea, dado que el autor asume la tesitura social (fanáticos de la tecnología vs. detractores de la misma) que tuvo lugar (aunque aún perdure) a principios del siglo XXI.

Por lo mismo, habría que tener en cuenta que en este texto se reproducen, al menos en ocasiones, algunas circunstancias que no tendrían ya tanto que ver con la situación actual en relación a la tecnología, aunque ello no le reste pertinencia a la obra en cuanto tal. De algún modo, eso sería algo inherente tanto a la tecnología como a los productos que la asumen como espacio de intelección; aunque esto sea algo que resulta más visible en aquellos textos que la tematizan, porque entonces se desliga una estética (retro y obsoleta) ajena a estos

momentos, aunque reconocible. Sin embargo, esto no parece haber sido un problema para el autor, que a través del registro lírico (cercano al mester de juglaría y al rap contemporáneo) habría invertido ese matiz a su favor.

Un buen ejemplo de este registro estaría en la “Égloga Primera” que abre la obra, como homenaje de la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega, cuyo texto interviene del siguiente modo:

*El dulce lamentar de dos factores*³⁹⁵
silicio juntamente y memorioso
andamio de engranajes va granando
un mundo que de datos proceloso
sus quejas recupera por colores
de placer olvidadas escuchando
[...]
Saliendo de las ondas encendido
tu ordenador lector es una puerta
por donde un agua clara con sonido
puede salir o un turbio laberinto [...]

(Mora, 2000: 13-14-15)

Siguiendo en la misma idea, en la obra es común el diálogo entre obras clásicas (Petrarca, Homero, Pessoa o Virgilio) con citas y extractos textuales de Baudrillard, Alvin Toffler, Paul Virilio y otros autores (ahora también clásicos) de la teoría de la información. Ése sería uno de los puntos más interesantes de este texto, dado que a partir de ese sustrato establece su revisión no sólo de la incidencia de la red en la sociedad contemporánea, sino en la codificación (y el condicionamiento) de las relaciones (más o menos íntimas) acometidas desde ese espacio. Frente al paisaje habitual que podían representar las églogas clásicas, Vicente Luis

³⁹⁵ La versión original (fragmento): “El dulce lamentar de dos pastores, / Salicio juntamente y Nemoroso,/ he de contar, sus quejas imitando;/ cuyas ovejas al cantar sabroso/ estaban muy atentas, los amores,/ (de pacer olvidadas) escuchando” (*Égloga I*).

Mora intercambia esas coordenadas por otras tecnológicas, visuales, artificiales (pero reales, al mismo tiempo). En ese sentido, en esta obra no se constata el inicio de una época, sino el cierre de otra o, más exactamente, de una serie de usos y modos previos a la tecnología. El imaginario, por tanto, reproduce una mitología tanto tecnológica como analógica, justamente por ese carácter. Hay, por tanto, dos formas de acercamiento a la idea de identidad, aquella que asume la complejidad que añade la tecnología (“mi mente lo que soy me espera siempre/ en el útero de ese videojuego”, página 20), porque en torno a ella no sólo muta la identidad, sino también los objetos de deseo y de emoción, es decir, las condiciones de afectividad.

Cuando lo apago algo muere en mí
la pantalla me mira desvalida
siento un vacío un hueco intestinal
[...] la pantalla está negra de tristeza
Polifemo llorando por su ojo

Mora, 2000: 22

Para mis compañeros de rol taurus
el bruto que acompaña a los juglares
para mi esposa alguien alienado
absorbido senil por el trabajo
que no tiene que ver con el que fue

en Internet soy laura una osteópata
abierta y liberada para el sexo
con uno de los webs más visitados
pero empiezo a tener ciertos problemas
ayer le dije pégame a mi esposa
y al jefe le llamaba mi princesa

Mora, 2000: 23

Como puede apreciarse en este extracto, hay una disolución constante entre la tradición y la actualidad, pero teniendo en cuenta que la épica que se traduce bajo estas coordenadas no se dirige en realidad

hacia circunstancias pasadas, sino a una experiencia de presente, pese a los intertextos con los autores clásicos, que interroga esa forma inaugurada con el cambio de siglo de relacionar a los individuos entre sí y a estos con su entorno. Sobre esto, la obra revisa algunos de los aspectos asociados al clima inicial (y hasta cierto punto asentado en un extrañamiento impuesto) respecto a las nuevas tecnologías, que prometían mejoras y cambios sociales pero permitían la libre circulación de delitos, falsedades, y otras formas de negocio más o menos transparente. La noción de simulacro, claro está, se mantiene de fondo en casi todo este texto, puesto que la falsificación de la realidad (lo que se opone en este caso a la experiencia virtual³⁹⁶) es la matriz del resto de lugares comunes asociados a estos medios.

Así, surgen algunos tópicos (más o menos confirmados con el tiempo) en torno al uso de tecnología como lugar de ocio y, también, como espacio de relaciones personales y afectivas en muy diverso grado. Son comunes, entonces, las menciones sobre la autoficción o la ficción de identidad y género³⁹⁷, las condiciones que rodean a la experiencia sexual a través de la red, el enquistamiento de problemas de socialización y de comunicación que o bien derivan o se posponen en plataformas de intercambio de archivos (chats, foros, Messenger, páginas web de

³⁹⁶ Habría que anotar también que este tipo de oposiciones parecen fuera de lugar en la actualidad, aunque aún haya autores y textos que aborden esa tesitura de oposición entre un tipo y otro de experiencia. Sin embargo, en la época de aparición de este libro había cierta inconsistencia en los debates y teorías relacionados con la tecnología, que se debían sobre todo al desconocimiento parcial de los efectos que estos medios podían tener a largo plazo en el medio social. Urgía hacer preguntas y alcanzar respuestas, de manera que este tipo de remanentes teóricos han de asociarse no a un imaginario regresivo o conservador del autor, sino a un producto de época, que coincide justamente con el cambio de siglo.

³⁹⁷ “Podría ser un hombre qué más da/ la comunicación es lo que importa” (Mora, 2000: 33).

contactos, etc.)³⁹⁸, la saturación de información y de estímulos digitales y, por supuesto, el alejamiento consecuente de la realidad frente a ese otro tipo de experiencia ofrecida por cables y satélites.

noventa y tres pantallas me separan
acabo de pensarlo de mi vida.

Mora, 2000: 27

En definitiva, podría decirse que *Mester de cibervía* es una obra clave para entender el origen del imaginario estético del autor a este respecto, dado que en esta obra se encontrarían recogidas algunas de las preocupaciones que serían abordadas en obras posteriores como *Pangea* o *Alba Cromm*; aunque su imaginario haya mutado con el tiempo hacia planteamientos menos ingeniosos y más normalizados, más habituados a lo tecnológico, como entorno cotidiano y no como producto del efecto 2000. Es decir, hacia una normalización del tono y, lo que es más relevante, hacia una incorporación de la tecnología como espacio mental, como accidente natural en uno mismo.

5.2. *Alba Cromm* (Seix Barral, 2010), Vicente Luis Mora

Como se ha dicho en otras ocasiones, la identidad ha sido uno de los motivos de preocupación temática y estética que ha aparecido abordado en algunos de los textos aquí seleccionados, aun cuando no parece que haya una perspectiva común de tratamiento, aunque sí una conciencia clara de su mutación a través de la tecnología. Sin embargo,

³⁹⁸ Problemas de socialización que convergen en un morbo extremo por el anonimato: “en Internet he estado siempre a salvo/ click en *salir* y se termina todo/ y ella me atraía pero claro/ no le iba a permitir ser real/ eso lo hubiera estropeado todo/ y aún quedaba un cabo sin atar/ *imagínate* pensé que te *conozca*” (Mora, 2000: 25-26).

una de las direcciones también relevante en cuanto a esto tiene que ver no sólo con la exploración de esas estrategias de ficción que se manifiestan en los intercambios realizados a través de la red, sino con la construcción del discurso literario tanto desde el punto de vista de los personajes como del narrador.

Es cierto que se aprecia un interés más que explícito (porque también se han referido abiertamente a ello en algunos encuentros literarios y entrevistas en prensa) por alcanzar alternativas discursivas a la tendencia habitual en la literatura española por soportar el relato, por lo general, en la figura del narrador, filtrado o no como personaje. Es decir, si esto se ha puesto de manifiesto como una forma consciente de escritura es porque por lo general esa tipología se asocia a formas manieristas de escritura muy volcada en este aspecto, como es la impresión del narrador tanto en el interior como en la superficie del texto.

Así, respecto a la configuración del texto en *Alba Cromm*, Vicente Luis Mora se ha decantado esta vez por incidir sobre todo en el diseño de la obra, pero no sólo en relación a la distribución del texto (sea o no con imágenes), sino en cuanto a su propia estructura, es decir, tomando la imagen como código retórico. A este respecto, *Alba Cromm* es, desde dentro, una revista, no una novela en una revista, como cabría pensar, lo que permite poner de manifiesto otras posibilidades de narración que acaban por sustraer la instancia del narrador en buena parte de la obra. De algún modo, lo que ocurre en *Alba Cromm* es similar – salvo por la distancia que establecen las cubiertas- al monográfico que preparó, como *fake*, para la revista *Quimera*. En este sentido, la innovación que aporta esta obra no incide tanto en la presentación o sustracción de una trama, la dislocación espacio temporal de los referentes y registros similares, como en la técnica de construcción de la

misma. La historia, porque de algún modo Vicente Luis Mora regresa al ejercicio de una narración continua y hasta cierto punto convencional³⁹⁹, se establece en torno a un juego de identidades (psicológicamente muy bien perfiladas, salvo contadas ocasiones) y a través de un juego complejo de paratextos (anuncios de publicidad) y simulacros informacionales (pruebas para la investigación, documentos encontrados, etc.) que constituyen uno de los principales atractivos de la obra. Tanto es así, que en este texto Vicente Luis Mora no sólo pone de manifiesto su pericia como escritor, dado que demuestra su conocimiento de los géneros y subgéneros narrativos, de las técnicas de escritura y no pocas nociones de diseño y marketing, sino que esto lo constituye como lugar de encuentro para la exploración –estética- de la página como pantalla.

A propósito de esto mismo, Mora publicó un artículo titulado “Pantpágina” en la sección *Firmas invitadas* de la editorial DVD en su página web. El texto se abría con una alusión clara a la imagen, pero no tal y como ha sido tratada por la tradición teórica más reciente, sino de forma antropológica. Para ello, Vicente Luis Mora recurría a una cita de Augè en la que se reconocía la necesidad en la actualidad de regresar a las imágenes para “aprender a leer y a hacer imágenes” (Mora, 2010). Como diría José Luis Molinuevo, un regreso al acto mismo de *ver* imágenes⁴⁰⁰. Así, y bajo una concepción como ésta, la relación de este

³⁹⁹ La resolución de un posible delito de pederastia en Internet, en torno al cual se desarrolla una narración de suspense que se resuelve compleja no por la historia en sí misma, sino por su presentación mediática, que es lo que en este caso le imprime su carácter singular y atractivo frente a las novelas de género negro tradicionales.

⁴⁰⁰ La importancia de esta cita se encuentra en un juicio posterior que realiza Vicente Luis Mora y que, además, guarda estrecha relación con la presentación formal –que es visual- de *Alba Cromm*: “Somos lo que miramos, y miramos pantallas. Eso tiene numerosas consecuencias psicológicas, metafísicas, sociológicas, políticas y artísticas que examinaremos en otro lugar, porque hoy no queremos hablar tanto de la influencia de las pantallas en nuestra vida como de su influencia en nuestra literatura y en nuestro modo de ser” (Mora, 2010).

artículo incidía justamente en la estética visual de *Alba Cromm*, equiparando la página a una pantalla y, por tanto, el texto a una imagen.

Parece algo capital para nuestra comprensión del mundo, para nuestra recepción y, en consecuencia, parece algo medular para nuestro ser, para clarificar qué sea nuestro *yo*, para poder hablar sobre él, para poder afrontar una escritura que *realmente* sea consciente de qué significan palabras como *observar, comprender, asimilar, aprehender, retener, prestar atención, interpretar, explicar, contar o narrar, ¿verdad?* (Mora, 2010).

Por eso es importante la noción “textovisual” en torno a la cual gira *Alba Cromm*, dado que su diseño es fundamentalmente figurativo, de manera que la productividad del texto (como obra) radique sobre todo en la gestión y presentación de los distintos materiales que conforman la revista-novela, porque es en esas frecuencias discursivas donde se pierde –o se oculta– el hilo como voz de la narración. Por ello es importante saber ver los distintos datos que aparecen aportados, porque el autor ya no refiere sucesos o detalles, sino que los muestra, y eso sitúa en una posición distinta al lector, que ha de hacer un trabajo aparte. Tanto es así, que la obra se constituye en cuanto acúmulo de fragmentos textuales, conversaciones, extractos de cuadernos de notas, etc., más apropiaciones de publicaciones vertidas en blogs (por ejemplo, las firmadas por la propia Alba Cromm⁴⁰¹); así como la reconstrucción de un ambiente

⁴⁰¹ Por ejemplo, el paratexto alojado en bitácoras.com: *Alba Cromm y la vida sin hombres*: <http://albacromm.bitacoras.com/> cuyo subtexto es el siguiente: “Esta bitácora intenta ser un diario bienhumorado y nada feminista sobre la posibilidad de pervivencia e incluso felicidad sin necesitar a esos pequeños bichitos peludos. Es el diario de una mujer en crisis en la edad de la crisis: casi 40”. O el blog de Luis Ramírez, *Las crónicas de Ramírez* (*Just another wordpress.com weblog*):

contextual que se basa principalmente en el diseño y la gestión de recursos digitales, como la maquetación, la creación de marcas, publicidad, etc. Añadiendo de este modo otra perspectiva de lectura del contexto, que de nuevo tampoco se describe, sino que se muestra. Puede verse, entonces, como el discurso que desarrolla Vicente Luis Mora excede la prevalencia de la palabra como textualidad semántica prototípica; valorando (y explorando) las posibilidades que el entorno natural de acceso a la información ofrece para la construcción de una trama de intriga, sin necesidad de reproducir patrones arquitectónicos ya de sobra conocidos.

[...] llamó mi atención el color azul de las pastas del diario de Elena. Lo abrí por cualquier sitio. Encontré una anotación que ustedes hallarán más adelante: «Cien piedras ordenadas, en cualquier disposición imaginable, son un camino que conduce a una historia» (Mora, 2010: 22).

Sin embargo, y aunque esto funcionaría en cuanto al tratamiento – por anulación- de la voz narrativa, dado que se documentan acciones, sucesos, conversaciones, etc. sin que se describan o se valoren (a no ser que eso ya forme parte del discurso incorporado), sí se percibe un estilo común en cuanto a la reproducción de la escritura en chats. Son detalles menores, pero que resultan ajenos y poco naturales por el exceso de

<http://reporteroramirez.wordpress.com/> donde se lleva a cabo una continuación externa a la obra, pero que es parte inherente a la misma, es decir, necesaria. Un ejemplo de este recurso dentro y fuera de la edición impresa, pero no de la obra, se encuentra en el blog que firma Alba Cromm, donde la entrada “He vuelto” en la obra aparece bajo el título “Lo que duele” (página 166), como se muestra en este enlace: <http://albacromm.bitacoras.com/archivos/2008/01/31/he-vuelto> (última consulta, 01/08/2011).

retórica *sms*, que es más un tópicos que un uso real en espacios como el Messenger o el chat de Yahoo.

Alexia K. dice: Estás ahí?
Alba C. dice: Hola, ké haces.
Alexia K. dice: Trabajar poco.
Alba C. dice: Ya veo... Estoy liada, cariño. Kieres algo?
Alexia K. dice: Sólo saber si mamá te llamó al final.
Alba C, dice: No.

Mora, 2000: 66

Puede concluirse, entonces, que a nivel discursivo no habría tan siquiera focalización externa, porque se suprime todo tipo de referencialidad, pese a que el texto tenga sus fisuras discursivas, normales, si se piensa en la labor misma de escritura que soporta esta obra como espejo de identidades (en estilo directo, es decir, equiparando el *yo* al personaje). Sin embargo, habría también otro tipo de reflexiones en torno a la idea de identidad, que quizá tenga más que ver, no con el plano narrativo, como serían los casos anteriores, como con el propio uso de tecnología, como se dijo en su momento. Si esto es relevante, y parece que bastante frecuente en una parte de la narrativa actual, se debe a que el *yo* comienza a ser codificado de muy distintas formas a través de la tecnología, pero no únicamente por la cuestión del anonimato, sino de manera autorreferencial.

Este aspecto no está del todo desarrollado en la obra, pero Vicente Luis Mora lo ha hecho notar en algunas menciones en su página de Facebook. Es ahí, y en espacios como éstos, donde la propia configuración de la página y el espacio de actualización de los estatus o twits lleva a construcciones del siguiente tipo: “Jara Calles quiere tomar un café. Alguien la llama?” / “Jara Calles piensa en lo bien que estaría en Honolulu” o “Jara Calles has the pleasure of inviting you to...”, etc.

Esto, en *Alba Cromm*, configura el primer motivo de acción para la trama y, por tanto, para el caso de investigación policial en torno a un presunto delito de pederastia en la red. Sin entrar en detalles, lo que Vicente Luis Mora va articulando en su obra es un relato cargado de ambigüedades discursivas –citas textuales, reproducciones de conversaciones, consideraciones del cuerpo de policía, etc.- que acaban por convertir al referente *x* en todo lo contrario a lo que es. Así, de manera constante en la lectura de la obra, el manejo de los materiales y la pericia discursiva del autor van diseñando el perfil de un conspirador pederasta que actúa a través de la red. Y funciona, porque la intriga se mantiene hasta el final de la obra, hasta sus dos últimas palabras, como muestra este extracto de la parte final de la obra.

Alba pegó su espalda a un lado del corredor y fue avanzando hacia la luz, mientras las pulsaciones de su corazón llamaban a las puertas cerradas con las que iba rozándose. Cuando llegaron junto al pomo de la habitación iluminada, Alba miró a cada uno de los agentes que la seguían, preguntándoles con los ojos si estaban listos. Todos le devolvieron un asentimiento con la cabeza e idéntica ansiedad. Alba tiró del pomo, entró en la habitación y se arrodilló dos pasos frente a la puerta, encañonando, mientras otros dos agentes apuntaban desde el umbral. Rodeado de pósters de la película *Buscando a Nemo*, embutido en un chándal multicolor, con la *Play Station* enredada entre los pies y sentado frente a la pantalla encendida de un ordenador les contemplaba, boquiabierto, el niño (Mora, 2010: 260).

De este modo, y como se ha señalado en otras ocasiones respecto a la obra de este autor, también podría decirse que *Alba Cromm* es un

ejercicio de escritura como lo eran *Circular 07*, *Tiempo* o *Construcción*, pese a que el tratamiento de la trama resulte más convencional (quizá por tratarse de una narración adscrita a un subgénero cuyas cualidades suelen estar muy marcadas en ese punto). No obstante, el programa estético al que responde la obra en su totalidad continúa la línea de investigación de Vicente Luis Mora en los últimos años; por un lado en cuanto al diseño de los textos y, por otro, en relación a la disolución del yo en la narrativa contemporánea, incluyendo en ese aspecto las distintas codificaciones que puede tener esa instancia a través de la tecnología.

Ése es quizá el aspecto de la obra que más ha pasado desapercibido por la crítica, que incidía sobre todo en el cambio de registro de Vicente Luis Mora hacia formas más convencionales de escritura⁴⁰², pero sin apreciar que el signo de su escritura —el pensamiento, que asume como voluntad y temperamento de su carácter

⁴⁰² Así podía leerse en un artículo de José Luis Amores para *Revista de letras*: “Uno puede pensar que Mora se aburre de temáticas y morfologías y va probándolas, sobándolas hasta cansarse de ellas para pasar a otras diferentes, más avanzadas. O más seculares, pero revistiéndolas con la pátina de lo *post*, de lo *after*, de lo *afterpost*. Así, por ejemplo, el final de *Pangea* es revelador, pues prefigura lo que podrá venir a continuación: la consolidación de su faceta de pensador, de filósofo cultural. Sin embargo, Mora hace un “¡Mira, mamá, sin manos!”, que bien podría ser como tomarse un kit-kat bocabajo, y coloca en los escaparates de las librerías *Alba Cromm*, justo al lado de *El oficinista* de Saccomanno. Una novelita fácil. Una novelita lumpen. Novelita porque es corta. Fácil porque en ella Vicente huye, excepto en contadas ocasiones, del estilismo retórico con que obligamos a nuestras neuronas a hacer gimnasia. Lumpen porque la temática principal es la caza del delincuente. [...] apta para todos los públicos. Para todos lo [sic] lectores. Propia para que todo aquel que lea se introduzca en una forma de hacer literatura que va mutando de obra en obra” (Amores, 2010). ¿No es lícito, entonces, que un escritor quiera que la gente lea su obra? ¿Es *Alba Cromm* un libro más liviano por mantener una trama y no ponerla en tensión? ¿La pertinencia de esta obra radica en su registro lingüístico? Estas cuestiones son las que, sin matizar, aportan una visión muy parcial de la obra, porque no consideran en ellas lo más esencial del texto, que es su sustrato teórico, su programa. No se trata de un *bestseller*, es decir, de una obra comercial por el mero hecho de que el texto se dirija a un espectro más amplio de lectores. Lo sería si sólo ofreciera pericia literaria, si bien *Alba Cromm* permite otro tipo de lecturas (independientemente de que se compartan o no sus planteamientos y la realización discursiva de los mismos); porque eso es algo que no siempre se combina con éxito.

como escritor- se mantenía intacto. El envoltorio visual de la obra no era, como cabía sospechar en principio, gratuito, sino parte inherente de la propia historia; pero no por el hecho de estar presentando un reportaje sobre un tema de conmoción social, sino por la caracterización que una imagen hace de la historia. Es decir, llevando a la novela el mismo ejercicio de ambigüedad que despliega en torno a la identidad a través de los distintos personajes de la obra, incluido Nemo, el presunto pederasta. El ejemplo más obvio, por otro lado, pero que sólo se reconoce al final del texto, que es cuando se produce un giro en la historia, otra experiencia de *Alba Cromm*.

5.3. €@O\$, (Anagrama, 2010), Eloy Fernández Porta

Como se ha dicho a propósito de la escritura de Eloy Fernández Porta, no suele ser muy común, al menos en el territorio nacional, que la producción de pensamiento vaya por lo general ligada a un ejercicio discursivo de creación, además como forma de innovación estética. Tanto es así, que podría decirse que ése es uno de los rasgos estilísticos (por conformar una poética) más característico de la obra de Eloy Fernández Porta, cuya singularidad radica en la simbiosis que establece entre esos dos espacios, también como marca de estilo. Así, y como había puesto de manifiesto en *Afterpop* y *Homo sampler*, el humor es uno de los pilares estéticos de su trabajo –y método para la reflexión-.

De hecho, la mayoría de los juicios que se sustraen de sus textos suelen aparecer conducidos bajo alguna fórmula de humor. Es decir, que el humor que aparece recogido en sus textos puede resultar fácilmente reconocible –por formar parte del acervo cultural que nutre el imaginario colectivo- aunque su lectura intelectual lleve hacia estadios más

complejos la lectura de la obra. Prueba de ello puede ser la escasa atención crítica que han tenido *Homo sampler* y *€@O\$*, a pesar de que éste último trabajo fuera Premio de Ensayo Anagrama 2010.

Sin embargo, tampoco podría concluirse que el autor no sea consciente de ello, dado que el propio carácter de sus investigaciones obliga a planteamientos complejos y relacionales, como relacional es la secuencia de factores que interviene en la constitución del entramado social que asume como motivo de trabajo y de reflexión. Como reconocía en *Homo sampler*, “un estilo no es sólo un repertorio de modos y maneras; es, sobre todo, un dispositivo para expresar la subjetividad” (Fernández Porta, 2008: 256-357), y ése es el punto más complejo de sus trabajos, porque la impresión de sus conclusiones responde principalmente a su posición respecto a aquello que propone.

Por este motivo, puede pensarse que la independencia estética y estilística de su discurso se enfrenta (porque pone en tensión) a las expectativas de lectura de un ciudadano o lector medio, incidiendo sobre todo en la experiencia que éste pueda tener tanto de su propio entorno como de su propia cultura. Sin embargo, lo relevante de su discurso no es tanto el tema, porque ha habido otros estudios relacionados con eso mismo⁴⁰³, sino el modo en que aborda cualquiera de los motivos habituales de sus trabajos: desde la moda a las relaciones personales, la música y los movimientos *underground*, la variación del concepto de tiempo, la mutación del orden social a partir de la tecnología y los nuevos hábitos de consumo, etc., Presentándolos siempre como *decisiones* previstas y marcadas por el mercado (es decir, como forma de

⁴⁰³ Por ejemplo, *Esto no es música. Introducción al malestar de la cultura de masas* (Galaxia Gutenberg, 2007) de José Luis Pardo, *Estética relacional* (Adriana Hidalgo, 2007) de Nicolas Bourriaud o *Del sentir* (Pre-Textos, 2008) de Mario Perniola, entre otros.

pertenencia o exclusión de un núcleo social en concreto) y, por lo mismo, como muestras de construcción de identidad.

Tanto es así, que si algo se pone en evidencia a partir de su discurso es el hecho de que cualquier intento de comprensión y aprehensión de la sociedad contemporánea conduce, por necesidad, a contemplar una serie de aspectos por lo general no siempre incorporados a ese tipo de estudios. Por un lado estarían las nuevas tecnologías, los actos de consumo, la sociología de mercado, las formas de relación que surgen de los usos de vida contemporáneos o la sociología de mercado, que lleva a una noción ampliada de la idea de negocio en su dimensión afectiva y sentimental: lo que Eloy Fernández Porta define como “mercado afectivo”. Ése es el motivo que el autor constituye como vértice de este ensayo, cuyo título ya marca las direcciones que aborda en el mismo: economía / mercado/ intimidad/ especulación. Dicho de otra forma, el desarrollo de una historia crítica de la sentimentalidad, asumiendo las distintas condiciones que esta construcción ha tenido a lo largo de la historia, conectando así el amor como experiencia idealizada con su gestión actual por parte del capital y del mercado. Por eso el libro se abre con un anuncio de *Cash Converters* [“¿Tu novi@ te ha puesto los cuernos? Végate vendiéndonos los “regalitos” que te hizo”] como última formulación de la perfidia en tanto valor al alza en el mercado.

En la sociedad de consumo la *perfidia amoris* es redefinida como *querer de baja calidad*, y su alternativa se formula en términos de probidad en el mercado. [...] Por una parte, CC [Cash Converters] traslada los bienes intangibles del amor al terreno del capital; por otra, a partir de esa constatación saltamos al mundo del amor puro desde el capital (Fernández Porta, 2010: 15).

Es decir, el punto de inicio para un ensayo que en cuanto tal compone una poética, esto es, un tratado, escrita en clave contemporánea sobre las condiciones para una sentimentalidad en el siglo XXI⁴⁰⁴; pero sobre todo a partir de la representación estética y comercial –como lugar de transacciones- de ese motivo. El vehículo, por tanto, será el viraje comercial –o capitalista- no sólo de las emociones, sino del espectro de relaciones (afectivas, económicas, estéticas y de consumo) que se generan a su alrededor. Si con *Homo sampler* Eloy Fernández Porta definía la conciencia relacional (y su metodología DIY), con esta obra define el estado sentimental de una época recién inaugurada. A este respecto, la identidad de los sujetos no es tan relevante como el “uso” y la “rentabilidad” que hacen de ella.

Así, uno de los aspectos que se formulan en este libro es justamente la conversión del sujeto en producto. Por un lado como aquello poseído (por ejemplo, en páginas como Facebook, donde cabe la posibilidad de añadir un corazón y otro perfil a la información de usuario) y, por otro, como producto, esto es, como aquello que está en el mercado o que regresa a él. Así, el autor señala distintos niveles de actuación y de registro en cuanto a esto, por un lado desde una perspectiva **legislativa** (no es igual divorciarse hoy que hacerlo hace diez años), **genérica** (como activación de otros “elementos de sexuación”), **discursiva**, por ejemplo, las rupturas a través de Twitter o Facebook, es decir, de forma pública y, por tanto, incorporando un tercer elemento a ese nivel que tiene mucho que ver con la técnica, la tecnología en este

⁴⁰⁴ “Algo sabemos sobre lo que las distintas formas de poder (de clase, de mercado, heteronormativo) han hecho con el amor; en cambio, está por escribir la historia de los amores. Para escribirla sería preciso imaginar el presente desde el futuro, digamos, desde el año 2040, y ver cómo se entienden ahora nuestros usos amorosos” (Fernández Porta, 2010: 50).

caso, y su estadio de incidencia social; y **semiótica**, por ejemplo, en relación a la moda (antes, durante y después de la relación).

Este proceso puede ser llamado *el correlato objetivo mercantil de un avatar personal*, y es un conjunto de protocolos de socialización que tienen relevancia objetiva y son comprensibles por todos: el consumidor transmite los signos que debe [...] la forma más adecuada y completa de manifestar el cambio y externalizar la nueva identidad (Fernández Porta, 2010: 21-22).

Ésta es, como aparece expuesto en el texto, una nueva circunstancia que se debe en estricto sentido a las condiciones actuales de socialización y de sociabilidad. Esto es, una circunstancia que, como apunta el autor, pasa por el filtro del consumo y la publicidad tanto como por la tecnología (espacio añadido de identificación), dado que desde principios de siglo ha constituido un nuevo marco de relaciones y, por tanto, otro marco para el negocio relacional en términos afectivos y emocionales.

Cada época tiene su *ars amandi*, que expone y desarrolla las condiciones en que el amor se dice, y que informa de los discursos legales, políticos y promocionales.

Fernández Porta, 2010: 22-23

A este respecto, y quizá con las tesis de Umberto Eco de fondo (es decir, la declaración de amor como *palimpsesto* discursivo⁴⁰⁵), lo que

⁴⁰⁵ Fernández Porta hace referencia a una lectura en clave posmoderna de esto mismo, aunque su discurso enlaza un claro intertexto con las tesis (y los ejemplos) utilizados

se señala es una tendencia cada vez más marcada en la actualidad hacia la estetización del amor y sus efectos; girando entonces la atención no hacia el sentimiento, sino hacia la forma en que se experimenta. El relato paradigmático que se propone en este punto es el del álbum *69 Love Songs* de la banda The Magnetic Fields, que será uno de los hilos conductores de la semántica de su discurso. Así, y frente a la presentación “del sentir” que presentaba Perniola en su estudio relativo a estos términos, mientras hace unos años “los objetos, las personas, los sucesos estaban para ser sentidos [...] hacían vivir una experiencia interior” (Perniola, 2008: 28), en el contexto que establece Fernández Porta esos objetos, personas y sucesos están para ser acumulados (política del stock)⁴⁰⁶.

Tal y como ocurre con la cultura y sus productos (de nuevo la idea del mundo como un supermercado), también el amor y las relaciones personales han mutado en ese aspecto, como índices de mercado, lo cual responde, como se ha dicho, a un signo de época que transforma todo en esa línea. Dos ejemplos estarían por un lado en la nueva política del Spotify, que ahora permite crear listas de reproducción compartidas,

por Eco a la hora de presentar el relato amoroso como simulacro de la tradición, es decir, como simulacro cultural.

⁴⁰⁶ Dos ejemplos de esto mismo podrían constatarse a través de dos plataformas 2.0 que funcionan como redes sociales con fines y ánimos distintos: Facebook y Ashley Madison. Si esto es así, es porque Facebook configura en su propia lógica la idea del stock personal trasladado al espacio de las relaciones de amistad. Esto, no sólo se percibe por su gestión de las amistades (cuantificables, pero hasta cierto punto irrelevantes), sino también por su disposición como lista dada la ordenación de datos, usuarios, estatus, fotos, informaciones adicionales, etc., que componen la página. Es relevante, por otro lado, el hecho de que el límite de “amigos” que podían acumularse (en origen 5000), se eliminara a partir de estos últimos haciendo de esta acumulación un verdadero stock de relaciones. El otro espacio citado es Ashley Madison, una base de datos (y un punto de gestión) de relaciones extramatrimoniales que ha acabado convirtiéndose en toda una “institución”. El sentido de stock, en este caso, apunta hacia una esfera más íntima, pero proyectiva al mismo tiempo, sólo que bajo protocolos distintos de compromiso entre la página y los usuarios. Según apunta Eloy Fernández Porta, los espacios 2.0 “se convirtieron en *la estructura manifiesta, indexal y económicamente eficiente* de la vida privada” (Fernández Porta, 2010: 60).

enlazar perfiles de Spotify con perfiles de Facebook, etc., y, por otro, en el lema de una de las últimas campañas publicitarias de Movistar: “Compartida, la vida es más”. Sin embargo, la honestidad de estas lecturas, en clave superficial, contrasta con el negocio que subyace a sus mensajes: en el caso de Spotify la equivalencia entre usuarios y publicidad, lo que supone más ganancias para la plataforma y, en el caso de Movistar, la equivalencia entre compartir y llamar, que se traduce en dinero (y la factura como registro de esa vida en sociedad). Sin embargo, el ejemplo que propone el autor consiste en un *reality show* que actualizaba la tragedia clásica, *El Rey Lear*, manteniendo su tensión no tanto en la ingratitud y la formulación retórica de los sentimientos, sino en la conciencia (o hiperconciencia) de esas maneras.

En este punto, y a pesar de tratarse de un *reality show* en el que el premio es convertirse en el mejor amigo de Paris Hilton, la conclusión a la que se llega es que ese envoltorio “basura” televisivo aporta una visión más clara de la tesitura social en relación a la manifestación de las emociones.

El estilo de la televisión basura puede ser trivial y suele serlo, pero su retrato de las dinámicas intersubjetivas no es a priori más simple ni más esquemático que el que nos ofrecen las formas culturales legitimadas, las cuales suelen despreciar la sociología por considerarla un saber vulgar, y así construyen plúmbeas y decorosas visiones idealistas de las relaciones. Ese retrato, en los programas televisivos, sólo resulta ser más sociologista, más pormenorizado y, con frecuencia, más claro (Fernández Porta, 2010: 115).

Por eso tienen tanta importancia el estilo y los materiales que Eloy Fernández Porta incorpora en sus trabajos, dado que suelen resultar poco habituales para estudios de ese tipo, pero efectivos, dado que alcanzan una semántica menos condicionada y normalizada que la que se podría encontrar en otro tipo de tratados y estudios académicos. La clave está, entonces, en no describir y recrear desde posiciones éticas que están fuera del objeto de estudio, sino mostrarlo tal cual sucede, según “el impacto” que ciertos comportamientos tienen en el imaginario colectivo (Fernández Porta, 2010: 137); porque además el protocolo de las relaciones en estos momentos pasa por procesos similares de elección, mantenimiento, interés y rechazo tanto a nivel individual como colectivo. De este modo, y pese a realizar planteamientos aumentados de las relaciones cotidianas a través del formato mediático, lo cierto es que las conclusiones se alcanzan por comparación e inferencia, sin necesidad de recurrir a nociones éticas de descarga afectiva; quizá por coherencia con el pulso de este tiempo, que se mide básicamente a través de las redes sociales, la televisión e internet⁴⁰⁷.

Bajo esta perspectiva de mercado y mediación afectiva, el autor propone en este ensayo una percepción renovada (y sin reservas de adecuación) de los usos y modos afectivos que se describen en la sociedad contemporánea. De algún modo, esta obra puede pasar a considerarse un manual de las relaciones afectivas en el siglo XXI, dado que permite conocer de mejor forma algunas pautas de comportamiento y, sobre todo, los motivos que las han generado. Eso es lo que resulta del apartado “Hoy me siento Fox”, donde además de abordar las relaciones

⁴⁰⁷ El autor se refiere a este entramado de comunicaciones como “imperio de la mediación afectiva” como espacios que “contribuyen necesariamente a establecer y consolidar un vínculo emocional, otorgándole consistencia simbólica y significación social” (Fernández Porta, 2010: 150).

como una construcción cultural -¿qué es estar enamorado en el siglo XXI?- se aborda la mutación de la identidad en términos de producto y consumo. Desde luego, esta retórica no es nada nuevo en ninguna de las disciplinas o humanidades de raíz sociológica, pero sí la genealogía que establece sobre ello, dado que no parte de una dinámica de mercado como metáfora de las relaciones e intercambios personales, sino que asume esa tesitura como lógica y esencia estructural de los mismos, porque el mercado se convierte “en reflejo de una preocupación emocional” (Fernández Porta, 2010: 309).

El ejemplo, en este punto, se encuentra en el discurso generado por la cadena Fox de televisión, que durante diez años ha ido revisando y codificando la vida emocional de esta época, por supuesto, a partir de los espacios nombrados anteriormente. De este modo, Fernández Porta regresa a la estética *afterpop* como vía de identificación y crítica de la sociedad contemporánea, pero sobre todo como sustrato teórico. Si esto es así, es porque son esos discursos los que finalmente modulan el imaginario colectivo, al menos en los últimos años, donde la televisión y, por consiguiente, el ordenador, han pasado a convertirse en los espacios de modalización de los caracteres sociales. Las distintas posibilidades y los valores adscritos a ellas podrían entrecruzarse en el catálogo de series⁴⁰⁸ que proyecta la cadena FOX como último espacio para una ¿educación?

No ofrecen una respuesta conceptual a estas tensiones, sino que crean un modelo diegético por medio del cual el espectador se acostumbra a ellas, considerando distintos modos de afrontarlas.

Fernández Porta, 2010: 234

⁴⁰⁸ Catálogo: <http://www.foxtv.es/series> (última consulta, 01/08/2011).

O estructura sentimental⁴⁰⁹, dado que muestra las últimas tendencias a este respecto, pero no como novedad, sino como comportamiento previsible (o previsto), naturalizado por los discursos mediáticos sean o no de raíz televisiva. Por tanto, lo que se propone en este ensayo es una visión corporativa, pero emocional, del sujeto, pasando de manera inevitable por la economía política y sentimental, “que impugna la idea según la cual en el comercio la ventaja de uno depende de la pérdida de otro” (Perniola, 2008: 95). Así se cerraría el sentido del ensayo, que regresaría, bajo este presupuesto, a la política Cash Converters con que se abría la obra, pero habiendo dejado entre un punto y otro el relato contemporáneo de las estrategias autoficcionales en materia de afecto y emoción, como clave interpretativa.

⁴⁰⁹ Según *Dictionary of Cultural and Critical Theory: @structure of feeling*: “First used by Raymond Williams in his A Preface to Film (with Michael Orom, 1954), developed in *The Long Revolution* (1961), and extended and elaborated throughout his work, in particular *Marxism and Literature* (1977), Williams first used this concept to characterize the lived experience of the quality of life at a particular time and place. It is, he argued, “as firm and definite as ‘structure’ suggests, yet it operates in the most delicate and least tangible part of our activities.” Later he describes structures of feeling as “social experiences in solution.” Thus a “structure of feeling” is the Culture of a particular historical moment, though in developing the concept, Williams wished to avoid idealist notions of a “spirit of the age.” It suggests a common set of perceptions and values shared by a particular generation, and is most clearly articulated in particular and artistic forms and conventions. The industrial novel of the 1840s would be one example of the structure of feeling which emerged in middle-class consciousness out of the development of industrial capitalism. Each generation lives and produces its own “structure of feeling,” and while particular groups might express this most forcibly, it extends unevenly through the culture as a whole”. Toda la definición puede consultarse a través de este enlace: http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9780631207535_chunk_g978063120753522_ss1-37 (última consulta, 02/08/2011).

CAPÍTULO 6

Interés por generar experiencias poliestéticas La resolución *textovisual* como lenguaje aumentado

Posiblemente éste sea el aspecto menos desarrollado, al menos en términos generales, por los autores mencionados en este trabajo, aun cuando hasta la fecha parece una línea de exploración estética que sigue en aumento como espacio para la innovación (y no sólo implementación) literaria. Las causas, como cabe suponer, no tendrían tanto que ver con el interés de los propios autores, como con la reticencia del sector editorial⁴¹⁰ y la nostalgia, compartida por algunos autores, lectores, editores, etc. por la edición en papel, por mucho que un tipo y otro de edición por lo general no entren en competencia.

No obstante, esto sería algo que estaría en relación con la edición en soporte digital, mientras la consecución de una experiencia poliestética incluye la tecnología no sólo como soporte, sino sobre todo como textualidad, es decir, como lenguaje. A lo largo de los textos que se revisarán a continuación podrá verse cómo esta dimensión de los textos ha alcanzado, hacia finales de la primera década del siglo XXI, algunas

⁴¹⁰ Y no sólo de este sector, como queda puesto de manifiesto en el siguiente artículo, titulado “Atentos a todo... y a nada”, publicado en *El País*: [http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Atentos/todo/nada/elpepusoc/20110512elpepusoc_3/Tes] (última consulta, 02/08/2011). Y cuyo discurso no sólo era regresivo, sino pernicioso en la presentación de la tecnología con un tono que parecía ya superado hacia la mitad de esta década. Así, son frecuentes las menciones apocalípticas y peyorativas de lo tecnológico (consejos como aislarse del ordenador, utilizar *softwares* para la relajación –por el estrés que producen las tecnologías, horarios pautados de uso y consulta del correo electrónico, problemas en la atención y procesamiento de la información, o la falta de productividad ocasionada por estos medios, etc.). Una de las respuestas más acertadas, por el mero hecho de desarticular ese discurso tan manipulador y, por otro lado, ingenuo de lo tecnológico, porque no muestra más que un desconocimiento profundo de esos medios, apareció publicada en *Pensamiento en imágenes*: <http://joseluismolinuevo.blogspot.com/2011/05/papel-contra-digital.html> (última consulta, 02/08/2011).

posibilidades de expresión realmente óptimas para la situación actual de la industria editorial española, incluyendo aquí los propios autores, los lectores y, sobre todo, la crítica literaria. Sin embargo, cada vez son más los autores que reclaman a sus editoriales la superación de ciertas limitaciones, cuando el texto, por su naturaleza (es decir, por su desarrollo estructural) incorpora algún tipo de texto o herramienta de raíz tecnológica (sea un archivo, un enlace de acceso a otro tipo de datos, aplicaciones diversas, etc.) necesaria para la resolución (y lectura) del mismo. Un ejemplo estaría en el *Proyecto Nocilla* y la película del mismo –que finalmente se colgó para su descarga en el blog del autor- y la versión “aumentada” de *El hacedor (de Borges)*, *Remake* en su versión para tabletas y dispositivos digitales, como dos variantes de un mismo propósito estético.

Ahora bien, esto no ocurre solamente a través de lo digital, sino también en las distintas formas de representación de esa pulsión a nivel discursivo, por lo que no siempre es necesario contar con un soporte digital o con conocimientos para trabajar con ese tipo de herramientas, sino que en muchos otros casos esto sucede de manera integrada en la propia naturaleza de los textos, recurriendo en muchos casos a una maquetación más exigente de imágenes y tipografías de distinta naturaleza, según las funciones asociadas a ello.

6.1. Poética para cosmonautas (Leteo, 2005), de Henry Pierrot

En el año 2005 esta obra se presentaba en versión digital en la web de Club Leteo⁴¹¹ (Ediciones Leteo), con un dominio independiente, y dispuesta para su descarga gratuita. Esto, lejos de deberse a una dificultad del autor o de la obra para encontrar algún equipo editorial interesado en esa empresa –como experiencia literaria- se debía sobre todo a una política concreta de creación que el autor, Henry Pierrot (pseudónimo) tenía respecto a su obra y el tipo de circulación que quería que esta tuviera en adelante. Por ello, la obra no sólo permitía su lectura y descarga directa de la red, sino que aparecía gestionada por una licencia Creative Commons⁴¹²: Reconocimiento – Compartir Igual 2.5⁴¹³, que permitía que los lectores o cualquier otra persona interesada de algún modo en la obra, pudiera copiar, compartir, distribuir y generar obra derivada (incluso con fines comerciales) siempre y cuando se reconociera el autor y se gestionara igualmente bajo licencia *creative commons*. La relevancia de esta decisión hizo que cuatro años más tarde la obra fuera de nuevo publicada por Riot Cinema Collective, en este caso incorporando una edición impresa además de la digital, de nuevo con libre descarga y la misma licencia *creative commons*.

⁴¹¹ Club Leteo:

http://www.clubleteo.com/poetica-paracosmonautas/archivos/1956/10/poatica_para_co.php (última consulta, 02/08/2011).

⁴¹² La página de la organización: <http://creativecommons.org/> y Wikipedia, @Creative Commons (última consulta, 02/08/2011).

⁴¹³ Los términos de la licencia: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/deed.es> (última consulta, 02/08/2011). Es decir, que se puede “copiar, distribuir y comunicar públicamente el libro, hacer obras derivadas e incluso hacer un uso comercial de esta obra siempre que: reconozcas la autoría de la obra original (mencionando a los dos autores: Henry Pierrot y Laszlo Kovacs) y, en caso de que alteres o transformes la obra para generar otra derivada, el resultado sea distribuido usando una licencia idéntica a ésta”, como se afirmaba en la propia web de Club Leteo.

Esto tuvo otra serie de consecuencias, si bien lo interesante en este momento es atender a la propia conformación de la obra, que podía ser leída como libro —en versión tradicional— o verse implementada por una serie de contenidos incorporados a la web que formarían parte de la obra, como ampliación de esa poética. Sin embargo, esta presentación del texto no sólo resolvía estas cuestiones, sino que además posibilitaba un tipo de edición optimizada de unas características formales que, en una edición tradicional hubieran tenido una resolución más compleja.

Como cabe suponer, y por coherencia con el título de la obra, las páginas iban seleccionadas en color negro, mientras el texto surgía en naranja (los títulos) y blanco (los poemas propiamente dichos), recreando de ese modo el contexto espacial en el que se insertaba la obra. No obstante, este diseño no sólo apuntaba en una dirección contextual, sino que era al mismo tiempo estética, dado que *Poética para cosmonautas* propone desde sus páginas una versión minimalista (entre la prosa y la poesía, pero poética) de la obra *Solaris* (1972) de Andréi Tarkovski. Una obra que a su vez retomaba el imaginario proyectado por Stanislav Lem en la novela *Solaris*, la obra que daría lugar a esa ciencia solarística de cuya herencia se nutren ambas obras.

En otras palabras, una complejidad emocional que se fundamentó en la obra de Stanislav Lem y que Tarkovski y Henry Pierrot han traducido con diferentes lenguajes, como pone de manifiesto este texto en sus distintas transiciones. Si es significativa esta división de la obra en dos fases es porque primero son similares a las que estableció Tarkovski en su obra y, segundo, porque sirven para recrear esa atmósfera estelar y cósmica que surge en la película, y que resulta perfectamente trasladada a esta obra. Ya se ha mencionado la inversión semántica del espacio de escritura a través de la presentación en fondo negro con tipografía en

blanco, como recurso para mostrar y representar un cúmulo de galaxias que serían los propios textos como analogía: galaxias irregulares, en tensión continua, y ritmos distintos de lectura (por la conjunción de prosa y verso), formando parte de un mismo pulso poético. De hecho, esta dimensión se vería implementada a través de los contenidos incluidos en la web en los espacios nominados “Sonoramas”⁴¹⁴ y “Consejos para la cosmonauta”, entre los cuales se recogían los siguientes:

Consejos para la cosmonauta
Octubre 19, 1956

Kings of convenience Build up
Sebastien Tellier La ritournelle

Nacho Vegas Ocho y medio
Remate Don't you want to live a minute long
Portishead Sour Times
Pink Floyd Wish you were here
Edith Piaf La Foule

Por otro lado, esta hibridación discursiva, tratada libremente en *Poética para cosmonautas*, no sólo llevaría a plantear la posibilidad de una producción ampliada del texto literario, sino que pondría en relación esta poética con las estéticas operadas por las dos *Solaris* previas; a su vez (y ahí estaría su singularidad) ofreciendo una nueva perspectiva – intertextual- con *La Odisea* de Homero. En torno a este texto se realizaba una actualización –dado que partiría de una mirada de presente- que aportaba una perspectiva renovada de la idea de viaje, incidiendo sobre todo en la experiencia íntima que propicia el hecho mismo de viajar en su

⁴¹⁴ Sonoramas:

1. <http://www.clubleteo.com/poetica-para-cosmonautas/sonorama/SOYU14.mp3>
2. <http://www.clubleteo.com/poetica-para-cosmonautas/sonorama/SOYU16.mp3>
3. <http://www.clubleteo.com/poetica-para-cosmonautas/sonorama/SOYU17.mp3>
(última consulta, 02/08/2011).

transcurso: el cambio de percepción sobre lo ya conocido, que nunca vuelve a ser igual. A este respecto, y teniendo *La Odisea* como referencia de fondo en *Poética para cosmonautas*, podrían establecerse dos lecturas o formas de viaje, como son la deriva geográfica y la expedición íntima y privada, dado que es la que finalmente resulta definitiva, como muestra el cosmonauta.

Fingí estar interesado en ella,
pero mientras me hablaba del futuro
yo observaba el cielo negro
poblado de estrellas infinitas,
de nubes de amianto

Pierrot, 2005: 12

Porque se alteran las coordenadas espacio-temporales (“la ruta de la astronave es circular/ resultando complejo/ calcular el peso de las horas...”⁴¹⁵), se produce un extravío personal (y sentimental) que acaba mostrando un asfixiante aislamiento interior, como consecuencia de esa introspección (intro(misión), como se titula el primer poema) casi obligada. Ésa sería la experiencia que se formula en estas páginas bajo formato literario, porque *Poética para cosmonautas* es ante todo un poema de (des)amor. El relato de una experiencia vital que podría conducir a un estadio de suspensión emocional, como de hecho sucede. Así lo corrobora el tema musical “Don’t you want to live a minute long?” de Remate, que se incluye en la web como parte de la obra; perfilando de este modo, junto a los otros temas musicales, esa atmósfera peculiar de la solarística.

Sin embargo, y en relación a la obra en cuanto objeto, es decir, como libro, habría que contemplar de igual modo la edición de 2009

⁴¹⁵ Pierrot, 2005: 2

llevada a cabo por Riot Cinema Collective⁴¹⁶. Frente a la edición anterior, este nuevo proyecto alteraba en la versión en papel la inversión tipográfica del blanco al negro, posiblemente por rendimiento económico de la impresión, pero respetando en lo demás la constitución original de la obra. En este sentido, *Poética para cosmonautas*⁴¹⁷ seguía circulando de forma abierta en la red, manteniendo la misma licencia *creative commons*. Si, como se dijo, esta decisión fue significativa, es porque a pesar de tener libre descarga y de permitir la obra derivada, el texto ha seguido circulando en la red, cuenta con una edición en papel, cierta acogida por parte de la crítica, y lectores, que es lo fundamental. Dicho de otra forma, con esa gestión la obra ha seguido generando debate y teniendo difusión mediática, frente a lo que se podría esperar, desde 2005 en adelante.

A este respecto, es un buen ejemplo (más allá de una excepción) de cómo pueden gestionarse en la actualidad los productos culturales más allá de los modos más convencionales, como en estos momentos se debate en las industrias fílmica y discográfica. Se sabe que en la actualidad hay un problema en torno a la gestión de la propiedad intelectual, los derechos de autor, la copia de obras y productos culturales, su difusión en la red, etc., en torno a lo cual apareció un documental hacia finales de 2010 en el que se abordaban otras posibilidades alternativas, pero en concreto a partir de *Creative Commons. ¡Copiad, malditos!*⁴¹⁸ era el título de este documental que

⁴¹⁶ La web: <http://www.riotcinema.com/> (última consulta, 02/08/2011).

⁴¹⁷ La obra, en su versión de 2009: <http://www.elcosmonauta.es/poetica.pdf> (última consulta, 02/08/2011).

⁴¹⁸ Disponible en la página web de RTVE: <http://www.rtve.es/television/documentales/copiad-malditos/> (última consulta, 03/08/2011).

aparecía en el momento de mayor polémica respecto a la Ley Sinde⁴¹⁹ y la gestión de plataformas como SGAE, CEDRO, VEGAP o DAMA⁴²⁰ para la gestión de los derechos de propiedad intelectual en España. Como se ha visto con *Poética para cosmonautas*, los últimos discos de grupos como Radiohead, REM, Stormy Mondays, o el estreno de algunas películas directamente en la red, tengan o no licencia *creative commons* o *copyleft*⁴²¹ la red y la gratuidad del producto no obstaculizan su circulación ni su rendimiento económico.

Podría pensarse que el reclamo de lo gratuito es lo que lleva al internauta medio a descargarse películas, música o videojuegos, y que eso supone un problema, pero la realidad es que el hecho de que algo sea gratuito por sí mismo no supone ningún aliciente para el consumidor de cultura.

Quirós Molina, 2011: 111

No obstante, y como se mencionó anteriormente, la decisión de gestionar esta obra a partir de una licencia que permitía la obra derivada, ha dado lugar a un proyecto cinematográfico, también gestionado por Riot Cinema Collective de acuerdo a los siguientes principios: *copy + remix + share*, como puede leerse en su web. Se trata de la realización de una película, cuyo título es *El cosmonauta*, a partir de una lógica de creación colaborativa y una serie de estrategias relativamente novedosas de marketing y de financiación del proyecto. Según se apunta en su web,

⁴¹⁹ Ley Sinde. Documento:

<http://www.rtve.es/noticias/20110124/propuesta-modificacion-ley-sinde-para-su-aprobacion-senado/397877.shtml> (última consulta, 03/08/2011).

⁴²⁰ Entidades de Gestión de Derechos de propiedad Intelectual de autores. Página del Ministerio de Cultura del Gobierno de España:

<http://www.mcu.es/propiedadInt/CE/GestionColectiva/DireccionesTarifas.html> (última consulta, 03/08/2011).

⁴²¹ “Compartir la música para defenderla”:

http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Compartir/musica/defenderla/elpepisoc/20110518elpepisoc_1/Tes (última consulta, 03/08/2011).

la política de trabajo de este colectivo se fundamenta tanto teórica como metodológicamente en las posibilidades que ofrece para el espacio de la creación la red 2.0, por lo que buena parte de su actividad se basa en redes y plataformas sociales como Facebook, Twiter, Tuenti o Vimeo. Es decir, que la clave está en un sistema de creación, comprobación, refutación, mejora y recepción que se produce bajo demanda y en *streaming*. Como cabe suponer, la relevancia del papel del público (convertido en *amigo* y *fan* de la película) resulta fundamental para llevar a término el proyecto⁴²², dado que su papel no sólo asume las tareas de contraste de la obra, sino también una parte de su financiación.

Según explican en la web, el proyecto se realiza bajo dos tipos de inversión: las aportaciones de bajo volumen (a partir de dos euros)⁴²³, que convierten a los usuarios en productores, más las inversiones propiamente dichas (éstas a partir de 1.000 euros) que en cuanto tal convierten a esos inversores en futuros beneficiarios de la recaudación de la película. Este modelo de aportación es conocido como *crowdfunding*⁴²⁴, que en la actualidad constituye una buena alternativa a la hora de solventar problemas relacionados con la gestión de obras de creación que se realizan (en principio) con bajo presupuesto. Sin embargo, y como ha señalado Raúl Quirós Molina:

Que un proyecto artístico se produzca a través de Internet e
incluso haga uso de herramientas como las licencias

⁴²² El plan del proyecto: <http://www.elcosmonauta.es/oldindex.html> (última consulta, 03/08/2011).

⁴²³ Tomado de la web: “¿Qué incluye ser productor? 1. Apareces en los créditos de la película.

2. Te enviamos un certificado de bienvenida con algunos regalitos. 3. Entrás en el sorteo de uno de nuestros trajes auténticos de cosmonauta”. Más información:

<https://shop.thecosmonaut.org/es/products> (última consulta, 03/08/2011).

⁴²⁴ En Wikipedia, *@Financiación en masa* (o Crowdfunding). Última consulta, 03/08/2011.

Creative Commons o nuevos medios de distribución como el *streaming* o el P2P no cambia [...] la forma de hacer las cosas: es, tal vez, un mal necesario para cualquier nuevo cineasta (Quirós Molina, 2011: 98-99).

Sin embargo, sí es significativo el devenir final de esta obra, *Poética para cosmonautas*, en un proyecto con estas características, porque quizá de otra forma no hubiera sido posible o al menos no del mismo modo. Por supuesto, “el uso de la tecnología no añade valor al producto” (Quirós Molina, 2011: 99), pero es significativa su presencia, porque resulta inevitable en términos de mercado. De hecho, quizá lo más relevante de esta película sea la gestión mediática de la obra y su proyecto, pero no tanto el resultado final de la misma⁴²⁵

6.2. *Canciones en Braille* (Autoedición, 2007/2008), VV. AA. Edición de Mercedes Díaz Villarías

Como ha podido verse en *Poética para cosmonautas* y como quedará también puesto de manifiesto a través de esta obra colectiva, las nuevas tecnologías aparecen tratadas en estos dos proyectos como un valor expresivo en sí mismo, superando de este modo la visión mediática y puramente instrumental de ese medio para la presentación de determinados contenidos. Por tanto, lo que se encuentra en esta obra es

⁴²⁵ Como apunta Quirós Molina, “la mayoría de las tareas que se le encargan a los espectadores consisten en la búsqueda de localizaciones en el extranjero” (Quirós Molina, 2011: 100) o de programas para el tratamiento de imagen y actividades similares, por lo que no puede decirse que el planteamiento teórico de la obra, llevado a la práctica, se cumpla en sentido estricto. Sin embargo, sí constituye un buen comienzo como muestra de otras formas de afrontar la creación en estos momentos, aun cuando hay quien piensa que *El cosmonauta* es sobre todo un buen ejemplo de marketing (se estrenará en Internet, DVD, cine y TV al mismo tiempo) pero no de cómo hacer cine, como apunta de nuevo este autor.

un uso integral de lo tecnológico, dado que se supera una de las tendencias actuales (más superficiales) en cuanto a la escritura literaria y las nuevas tecnologías, como es la resolución temática de esa dimensión, convertida por lo general núcleo discursivo de las obras. Esta actitud hacia lo tecnológico no tematizado (o no necesariamente tematizado, porque sería algo anecdótico en todo caso) sería extensible a los autores mencionados bajo la idea de literatura de las nuevas tecnologías, dado que ése sería al mismo tiempo uno de sus aspectos inherentes a su propia formulación estética.

Cabe pensar, entonces, que el uso de la tecnología en estos casos tiene que ver con una realización subjetivada de estos medios, con la que se superaría la referencialidad mediática y, sobre todo, nominal de los mismos. Por tanto, ése sería uno de los aspectos por los que esta obra resulta relevante en todo su contexto, dado que la red ha estado presente desde su origen y desarrollo, tanto como en los procesos de distribución, edición y recepción del texto. Hay que pensar que *Canciones en Braille* es un texto cuya generación tiene lugar en un blog, por lo que la lógica funcional y discursiva de ese espacio condicionó en buena medida tanto la escritura como la estructuración de los textos y los diferentes contenidos incorporados a ellos.

Quizá por ello, esta obra no sólo resulta reseñable en tanto proyecto de creación colectiva (así se reconoce en la cubierta de la obra: “edición impresa de una experiencia de creación colectiva llevada a cabo en formato blog”), sino también por el hecho de haber explorado semántica y estéticamente las posibilidades estructurales que permitía una plataforma como un blog personal: el de la escritora y artista Mercedes Díaz Villarías, *Cabeza de perro*⁴²⁶. Por lo mismo, interesa ese

⁴²⁶ La dirección: <http://ememinuscula.blogspot.com/> (última consulta, 03/08/2011).

modo de gestación, si se piensa que fue a partir de la continuidad de una publicación de la autora, más un comentario añadido por un lector, como se dio lugar a esa otra textualidad que posteriormente iría conformando este proyecto, también denominado *Proyecto CEB*.

Tanto fue así, que a partir de ese correlato entre una publicación y otra (la participación en el apartado de comentarios al blog), el texto adquirió una entidad diferente de la del resto de publicaciones que tenían lugar en ese espacio. Para lo cual fue fundamental, o eso cabe pensar, que todo este entramado surgiera por azar, es decir, por una conexión imprevista entre esos dos textos, y no por la pretensión de llevar a cabo un programa creativo concreto (como era el caso de *Hotel° Postmoderno*). No obstante, la posibilidad de ir gestando un texto orgánico fue iniciativa de la autora, quien administraba ese blog, copiando entonces el comentario como nota publicada, dándole otro tipo de relevancia. Esto fue repetido posteriormente por otras colaboraciones que se fueron sucediendo a partir de ese momento, sobre todo entre los lectores asiduos del blog de la autora.

Esto es lo que hace que pueda hablarse de este proyecto como un texto generado en y desde la red, aun cuando cuenta con una edición impresa. Con todo, y respecto a esto último, *Canciones en Braille* se gestionó a partir de Lulu.com⁴²⁷, cuya singularidad radica en ser una plataforma *on line* de autopublicación e impresión de textos a través de la red; por lo que hasta en ese punto la obra regresaba a su propio contexto de aparición. Evidentemente, esto supuso una fijación del texto que, de otra forma, hubiera podido contar con nuevas incorporaciones, modificaciones, etc. Aun cuando cabe pensar, también, que la edición impresa funciona no tanto como la culminación del proyecto (que aún

⁴²⁷ La web: <http://www.lulu.com/es> (última consulta, 03/08/2011).

perdura en la red), sino como su realización en objeto –físico-, quizá fetiche⁴²⁸.

Ahora bien, si se piensa en el territorio de la creación nacional, no parece que en la actualidad haya muchas propuestas verdaderamente interesantes en tanto proyectos de creación colectiva generados a través de la red. Se ha mencionado el proyecto *Hotel° Postmoderno*, quizá como uno de los peores resultados respecto a esto mismo; aunque estaría también el proyecto, *To be continued*⁴²⁹ otro libro colectivo generado en la red, en este caso con mejor acogida. Así, el primer texto fue presentado por Roncagliolo en enero de 2011, al que se sumaron aportaciones tanto de gente anónima como de escritores reconocidos (Fernández Mallo, por ejemplo). Si bien habría que considerar el hecho de que este proyecto cuente con una gestión y organización más profesional, ya no tan azarosa, constituida por un comité para la lectura y la selección de textos; una periodicidad de publicación establecida (cada cinco días) así como la dotación de un cobro, según los beneficios de la obra, para aquellos cuya colaboración pasara a formar parte del cuerpo de la obra.

Son aspectos que, lejos de lo que pudiera pensarse, aportan seriedad a la propuesta y hasta cierto rigor, que serían algunos de los problemas acusados por la mayoría de las iniciativas de este tipo. De este modo podría garantizarse (o eso habría que pensar) unos mínimos estilísticos y estéticos que hagan del proyecto una obra literaria y no una

⁴²⁸ Como características de la edición impresa, esto permitía una edición bajo demanda, de forma que el ejemplar era completamente customizable en precio y formato. Así, las variantes estaban entre una edición de pasta dura, edición larga, interior en color e ISBN (\$45, 91), la descarga en pdf, que podía variar según el modelo y tipo de edición y pdf para su descarga gratuita directamente desde esa web. Aquí pueden verse todas las versiones: <http://stores.lulu.com/SUPERWOOBINDA> (última consulta, 03/08/2011).

⁴²⁹ *To be continued*: <http://tobe-continued.com/> (última consulta, 03/08/2011).

mostración de los recursos digitales para la implementación textual (es decir, para el diseño y no para la decoración de los textos)⁴³⁰.

A este respecto, *Canciones en Braille* seguiría esta misma dirección, en tanto su desarrollo incide más en lo literario que en el efectismo tecnológico, sobre todo porque el blog y las aplicaciones que éste permite aparecen aplicadas al texto sólo cuando resulta necesario, es decir, cuando la naturaleza de ese relato exige otro tipo de contenidos. Puede decirse, entonces, que en esta obra el aprovechamiento de las cualidades del blog se aprecia natural y no impostado; lo cual es perceptible sobre todo en la edición digital, dado que la versión impresa limitaría el tránsito por los distintos textos y textualidades con la fluidez y la simultaneidad que tendrían en la red (aunque esto constituiría una limitación salvable).

Por otro lado, habría que pensar que la estructura original de esta obra establecía un diálogo integrado entre la imagen, el texto y los archivos audiovisuales, algunos de los cuales eran creados por los propios autores (en especial por Mercedes Díaz Villarías), como tomados directamente de la red. En este sentido, no habría nada de novedad en ello, si se piensa que la estructura discursiva de *Canciones en Braille* era del todo lógica en un marco cuyos creadores están familiarizados no sólo con el medio y su lógica de escritura, sino que además compartían unos intereses y una sentimentalidad afín, dado que formaban una comunidad de lectores de ese blog y otros similares a éste. Por eso puede decirse que

⁴³⁰ El problema por lo general de este tipo de proyectos, por lo menos hasta la fecha, está justamente en su desarrollo literario, dado que se incide, quizá demasiado, en el efectismo visual, en las aplicaciones digitales, y no tanto en el contenido de la obra, desligando además un espacio del otro, cuando esto no es del todo posible. Esto pudiera deberse a que el diseño de las páginas web está ampliamente avanzado y desarrollado en estos momentos, y que los dispositivos de tecnología consumibles por un público no necesariamente experto en ellos permite, por el desarrollo de sus aplicaciones, acabados y realizaciones profesionales, pero por lo general sin personalidad alguna.

hay una coherencia temática también presente en el texto, que conduce hacia el cierre estético de la obra, dado que surgen unos mismos motivos literarios, musicales, o fílmicos que dotan de un carácter muy similar a cada una de las aportaciones; por lo general centradas en la dimensión poética que recrearían los temas musicales integrados.

Canciones en braille constituye, por tanto, el imaginario colectivo de una serie de autores –por lo general entre la adolescencia y la madurez– cuya genealogía estética se habría nutrido de la música *underground* y alternativa de los ochenta y los noventa⁴³¹, (parte de la que hoy se reconoce como *indie*); así como de acontecimientos cotidianos, o imágenes fílmicas y literarias de un cine compartido, de culto, y deudas literarias norteamericanas, como es inevitable en unos autores familiarizados con el inglés y cuyas necesidades literarias llevaban hacia otro tipo de tradiciones y referentes (más allá de la escena española). Dicho en otras palabras, todo aquello que permitía establecer un registro icónico de lo que suponía ser joven entre un siglo y otro.

Por lo mismo, podría pensarse en esta obra como un texto de fundación generacional, si bien esta consideración podría limitar la recepción de la obra en cuanto tal. Es cierto que este proyecto contiene o expone los criterios de formación de una genealogía que no es sólo estética, sino también emocional y sentimental; y que es al mismo tiempo el objeto de exploración poética de la mayoría de los textos. Sin embargo, lo relevante es que estos autores comparten una tradición cultural basada no tanto en relatos literarios como musicales, por lo que de este modo se podría confirmar ese giro estético que estaba sucediendo en el espacio de la escritura poética en España a partir del cambio de

⁴³¹ Por ejemplo: Family, Björk, Radiohead, Calexico, Sonic Youth, Boards of Canada, The Pixies, Nirvana, Mercromina, Elvis Perkins, Lemonheads, Megadeth, My Bloody Valentine, Pearl Jam, etc.

siglo. Ésa es la razón por la que resultan llamativas las referencias culturales que pueblan esta obra, dado que permiten abordar el tipo de identificación entre ese imaginario popular y la escritura literaria de estos autores, sobre todo en términos de nostalgia vital.

Vanitas

MDV

Tema: *Dive*, Nirvana

Hoy, julio de 2007, Kurt Co está sobre la cama, comiendo galletas. Sueño con sus murmullos y sus macarrones con queso. Recuerdo aquel año en verano cuando las chicas habían vuelto de Naperville: hacíamos como si todo fuese igual pero sabíamos que no era cierto. Bailaban las viejas canciones moviendo sus cuentas. Hablaban con un acento indeterminado, de aeropuerto. Como Nico. La ciudad era sólo un panorama. No había nada que hacer. Por la tarde íbamos a los bares, nos sentábamos en los bordillos, tirábamos la ceniza dentro de la cerveza. Escenificación. Formación de estructuras. Trajeron *Siamese Dream*⁴³² y las camisetas GAP.

Trajeron *Ten*⁴³³.

Una vez te llamé desde Aurora sin saber muy bien qué decirte. Lo cogió tu madre e intenté ser amable. Aquella fue la última vez, hace 15 años. Luego Kurt Vo se lo llevó todo.

Como una mano que barre mal unas migas de las sábanas.

Anexo

Los noventas: relatividad de las verdades. Crisis de identidad. Generación X. *Last days* comparada con *Elephant*. *Derrida*, *Lyotard*, *Foucault* (todas esas cosas). MTV en off. Aimless, drug-induced. Non-verbal sounds. Angst. No-lucha. Convertir a *Velvet* o *Sonic Youth* en fórmula comercial, llevarlos a las estaciones de radio. *Last days* como obra: evitar el *public appetite for justification*.

[...]

(VV.AA., 2007/2008: 6-7)

Por esto mismo, no deja de sorprender que *Canciones en Braille* no haya recibido más atención mediática, quizá por la falta de interés que pudiera despertar una obra de estas características, como por la falta de competencias de la crítica generalista a la hora de abordar textos de esta

⁴³² Título de un LP de *Samshing Pumpkins*.

⁴³³ Título del primer LP de *Pearl Jam*.

naturaleza. Ya se ha mencionado la desconfianza que algunos textos aquí mencionados habrían causado a buena parte del sector mediático e institucional, por lo que cabría preguntarse qué hubiera pasado si esta obra hubiera aparecido apenas dos años después.

En este sentido, no hay que olvidar que este proyecto se autodefinía como “obra colectiva generada en un blog” y como “experiencia de creación”, muy en la línea de *To be continued*, a pesar de que la recepción mediática de uno y otro proyecto no tendría nada que ver. Así lo pondría de manifiesto el dossier de prensa⁴³⁴ de este último proyecto, que no sólo es extenso, sino además muy variado en las referencias (desde *El Cultural* al *ABC*, periódicos provinciales, blogs personales, radio, etc.); de forma que puede entenderse ese desfase entre la teoría y la práctica respecto a una literatura que incorpora la tecnología como valor en sí mismo.

Frente a esto, es significativo que este proyecto tuviera dos menciones en dos medios bien distintos, como fueron *Diario de lecturas*, el blog de Vicente Luis Mora, y un artículo en *La Opinión de Zamora*⁴³⁵, reproducido después, aunque con modificaciones, en el blog de José Ángel Barrueco, que era autor de ambos artículos. Así, estaba la mención de Vicente Luis Mora como crítico y lector de Mercedes Díaz Villarías⁴³⁶, que era a su vez comentarista de *Diario de lecturas*; pero también la de un escritor, colaborador de un diario de provincias, amigo de uno de los autores del proyecto, como era David Refoyo.

⁴³⁴ Puede consultarse a través de este enlace:
<http://tobe-continued.com/dossier-de-prensa/> (última consulta, 03/08/2011).

⁴³⁵ “Proyecto CEB” por José Ángel Barrueco:
http://www.laopiniondezamora.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008042500_12_272009_Opinion-Proyecto (última consulta, 03/08/2011).

⁴³⁶ Autora de *Finlandia* (Diputación de Albacete, 2002), *Enviada especial* (Premio Internacional de Poesía Barcarola, 2002), *Mi nombre es rojo* (Plurabelle, 2004) y, en la actualidad, *Caramelos* (Eclipsados, 2011).

Se hace notar, entonces, la escasa atención crítica y rigurosa que recibió esta obra, que resulta más llamativa si se piensa que *Cabeza de perro* era un blog que había aparecido antologado por Vicente Luis Mora en *Pangea* entre los “blogs literarios, de creación, de crítica o de miscelánea, interesantes” (Mora, 2006: 175) y que ya de por sí tenía visibilidad y relevancia. Por lo que puede concretarse que esa falta de atención crítica no se debería a ninguno de estos factores, como tampoco a la visibilidad (o falta de ella) de los autores colaboradores⁴³⁷, el diseño del texto, etc. Antes todo lo contrario.

No obstante, y en relación al texto, quizá la singularidad de este discurso provenga de haber sido gestado entre 2007 y 2008 y, por tanto, como “epifanía” sentimental y estética de unos autores nacidos hacia finales de los 70. La prueba de ello podría encontrarse en la elección del título, tomado de la canción “Los olvidados” de Sidonie; dado que este origen musical no sólo apuntaría hacia el centro poético de la obra, sino que abriría la conexión (melancólica y nostálgica) transversal a todos esos textos. Esta referencia es clara si se observa la variedad de los títulos, que por lo general son apropiaciones o modificaciones de algunos temas que a lo largo de la historia musical han acabado siendo reconocidos como “generacionales”: *A light that never goes out / This is hardcore / Famous blue raincoat / Hey, The Pixies / Yo soy el hombre que vendió el mundo*, etc.

Podría decirse, entonces, que la coherencia de este discurso, que resulta disperso por su propia naturaleza blog, se debe a esa lectura en

⁴³⁷ Tanto es así, que el listado de colaboradores corrobora esta conclusión, como muestra la nómina siguiente: Antonio Agredano, Julián Cañizares, Javier García Rodríguez, David Refoyo, Nacho Montoto (entre otros). Es decir, autores que en la actualidad, pero ya entonces, tenían alguna obra publicada o cuanto menos eran escritores conocidos para un circuito concreto de público, fueran críticos, profesores, escritores, lectores, editores, etc.

diagonal del sustrato musical que configura la poética en primera instancia de esta obra. Según señalaba José Ángel Barrueco,

[...] en *Canciones en Braille* personajes, ambientes y motivos se tocan tangencialmente sin llegar a cerrar ningún significado. La tarea de Mercedes Díaz Villarías ha sido la de publicar dichos comentarios como entradas y darles más carga a través de fotografías originales, vinculándolos con otras referencias del hipertexto (Barrueco, 2008).

Es la red, por tanto, la que permite esa unión coherente de unos textos autónomos, pero semánticamente dependientes e interrelacionados. Así, según se aborde desde su versión digital o impresa, la obra pierde o gana en cuanto duración, dado que ése sería otro de sus valores estéticos como experiencia de lectura. Es la distancia que media entre integrar e incorporar, pues en la versión impresa tanto las imágenes como los archivos audiovisuales aparecen como referencia o imagen complementaria al texto, lo cual invierte la dependencia de la imagen-texto respecto al tema musical de partida, como se señaló anteriormente. Mientras en el blog los textos tenían una configuración muy cercana a la categoría *textovisual* de Vicente Luis Mora, en la edición en papel cada elemento cobra autonomía respecto a los demás, aunque con ello no se pierda el trazo de esa sensibilidad que aportan los referentes culturales compartidos y el tono poético de los textos.

6.3. Capítulo 2. “En los límites del determinismo posmoderno”, *Mejorando lo presente* (Caballo de Troya, 2010), de Martín Rodríguez-Gaona

+ *Fernández & Fernández* (2008-2011), Agustín Fernández Mallo y Eloy Fernández Porta

Pese a tratarse del capítulo de un ensayo, la relevancia de este punto radica en que deja constancia o documenta una serie de prácticas llevadas a cabo en Medialab-Prado de Madrid⁴³⁸, un espacio dedicado a la investigación de la cultura digital en relación al arte, la ciencia o la tecnología en su incidencia en el ámbito social. De hecho, ése es uno de los principales aciertos del ensayo, dado que introduce en su análisis una serie de creaciones por lo general no muy atendidas en los estudios literarios. Por su clave relacional, que es constante a lo largo de la obra, Rodríguez-Gaona consigue gestionar de manera coherente los distintos hechos y factores históricos que afectan de un modo u otro a la producción de la escritura literaria, ya sea atendiendo al impacto del crecimiento demográfico de los últimos años o en relación a los últimos avatares políticos (nacionales e internacionales); tal y como hace, por otro lado, con la generalización del uso de nuevas tecnologías, que tampoco es un aspecto habitual en este tipo de ensayos (o al menos desde esa perspectiva).

A este respecto, Rodríguez-Gaona no sólo introduce la dimensión de la tecnología en cuanto espacio para la gestión de las obras, sino como sustrato creativos para la exploración estética a partir de textualidades y lenguajes de diferente tipología, como ya se ha mencionado. Si esto es pertinente, y más aún en un estudio como éste, se debe a que ahí se localizaría buena parte de esa tendencia actual hacia la mixtura de las

⁴³⁸ La web de Medialab-Prado: <http://medialab-prado.es/> (última consulta, 04/08/2011).

artes, disciplinas y géneros, hasta el punto de haber despertado un debate relativamente polémico en cuanto a los límites de lo artístico a través de la realización de performances, la creación bajo demanda en blogs o redes sociales o la creación literaria incorporando algunas aplicaciones de naturaleza digital. En este sentido, el apunte en torno al lenguaje resulta pertinente dado que no se trataría de evitarlo u obviarlo, sino de abordarlo a partir de otras perspectivas. En este contexto, Gaona no sólo menciona la ocurrencia de *Las plagas*, poesía electroacústica de los autores Sandra Santana, Miguel Álvarez Fernández y Gregorio García-Karman, sino que documenta los encuentros AVLAB⁴³⁹ que tuvieron lugar en Madrid, refiriéndose en concreto a la sesión dirigida por Sandra Santana en 2009⁴⁴⁰. Ese seminario o encuentro de distintas propuestas se englobaba bajo el título “Escrituras no escritas: hacia una poética de lo ilegible”, a cargo en este caso de los autores María Salgado, Patricia Esteban y Peru Saizprez, que participaron cada uno con una propuesta diferente siempre en relación con la palabra en combinación o sinergia con otros medios, acciones y textos.



María Salgado, *Lo que quiero decir es barato*

⁴³⁹ AVLAB: proyectos abiertos y colaborativos en Madrid, MediaLab-Prado. Más información: http://medialab-prado.es/articulo/que_es_avlab (última consulta, 12/08/2011).

⁴⁴⁰ Puede verse una muestra a través de este enlace: http://medialab-prado.es/articulo/encuentros_avlab_escrituras_no_escritas_hacia_una_poetica_ilegible (última consulta, 12/08/2011).

Patricia Esteban,
*¿Qué hace esta palabra escribiéndose
hacia el interior?*



Peru Saizprez,
*Un hombre mata a un hombre con un
hombre*

Desde luego, éstas son prácticas que aún despiertan cierta polémica, si bien cada vez son más habituales en los circuitos literarios, incluso más allá del ámbito de la creación poética. Ése sería el caso de las sesiones *Fernández & Fernández* de Agustín Fernández Mallo y Eloy Fernández Porta, que desde 2008 gira por el país y fuera de él. Tanto es así, que lo que comenzó como una tentativa de escenificación estética se ha ido convirtiendo, con el tiempo y las necesidades que planteaba el propio género, en una fórmula cada vez más innovadora; explorando la distancia entre la relación de contenidos y la sinergia final que muestran en las sesiones más recientes, sobre todo a partir de la edición de *Kosmópolis 2011*⁴⁴¹. Frente a la estética gruesa, por obvia, que mostraba

⁴⁴¹ El programa del festival: <http://www.cccb.org/kosmopolis/es/edicio-k11-35662> y el registro de la actuación por Natxo Medina. El título de la sesión fue *Personificación* y éstas son algunas de las partes de las que constó esa actuación

1. Las máquinas:

http://www.youtube.com/watch?v=QLHYucpZLJo&feature=player_embedded

2. La Corriente de Convección de Germán Sierra:

http://www.youtube.com/watch?v=Hm34klH1LjU&feature=player_embedded

3. Personificación (miscelánea):

http://www.youtube.com/watch?v=HNrBL6l_EUg&feature=player_embedded

los intersticios entre los distintos materiales, las voces desafinadas y la realización manufacturada de toda la escena (voz, imagen, video, audio), el evento ha ido mutando hasta convertirse en un producto no derivado de sus respectivas obras, sino con entidad en sí mismo. Tanto, que cada vez hay más interpretación –Agustín Fernández Mallo se refiere a estas sesiones como “conciertos”⁴⁴²- y más composición musical sobre textos inéditos o apropiados.

Frente a esto, y como mención general, la crítica ha mostrado no poco recelo, aunque el público cada vez demanda más este tipo de actos y, por otro lado, cada vez son instituciones de mayor envergadura las que albergan este tipo de sesiones y de representaciones poéticas. En el caso concreto de *Fernández & Fernández*, las sesiones de *spoken word* ya no suceden al alimón de sus obras, se podría decir que como complemento de las mismas, sino que constituyen un espacio de creación aparte, diferente y compartido, entre los dos autores.

¿Por qué, entonces, la crítica muestra este recelo ante prácticas que asumen como parte de su genealogía el intercambio lingüístico entre tecnología, arte, literatura y sociedad? Quizá, y esta sería la dirección de cambio, porque faltan herramientas intelectuales –en algunos medios críticos institucionalizados- para abordar con rigor este tipo de experiencias poliestéticas. A este respecto, hablar de vanguardia, posmodernismo y performance respecto a este tipo de prácticas no supone sino una limitación hermenéutica considerable, dado que obliga a

4. Mear sobre nieve:

http://www.youtube.com/watch?v=2qEEz1e6QNg&feature=player_embedded

5. El Justiciero de la Noche Modelna:

http://www.youtube.com/watch?v=HNrBL6l_EUg&feature=player_embedded

⁴⁴² Por ejemplo, en esta entrada en *El hombre que salió de la tarta*: “Concierto en Kosmópolis, editado por Natxo Medina”:

<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2011/05/31/concierto-en-kosmopolis-editado-por-natxo-medina/> (última consulta, 03/08/2011).

establecer un correlato mental similar al que opera en dichas obras. Por eso no pueden analizarse los contenidos, los textos, las imágenes y los medios de manera separada, porque es insuficiente, sino que hace falta comprender la complejidad que surge de la sinergia de todos esos componentes en tanto producto orgánico, independientemente de que su estética y postproducción (que en algunos casos de las sesiones de *F&F* podría considerarse incluso preproducción) muestren lo contrario.

Para ello, por otro lado, hay que aceptar una mutación interna del propio concepto de literatura o, mejor, de lo que es considerado literario, dado que a menudo estas obras se establecen en los límites de la concepción tradicional de ambos términos. Uno de los mejores ejemplos puede estar en las sesiones que Eloy Fernández Porta realiza en solitario a partir de las publicaciones de sus obras. Esto ha comenzado a suceder de manera más asidua a partir de la publicación de *€R0\$* (Premio Anagrama de Ensayo, 2011), aunque por la red circulan videos anteriores a esto, quizá como paso previo a *Fernández & Fernández* y a estos espectáculos individuales, aunque manteniendo un impulso similar.

Entonces, la pregunta es por qué surgen reacciones críticas que se debaten entre la incomprensión y el enfado, reclamando de manera más o menos explícita una vuelta hacia el lenguaje como palabra escrita en papel, es decir, hacia las “buenas prácticas” literarias, como si en estos momentos estuviera ocurriendo el fin (verdadero) de la poesía o, más en extenso, de la literatura. No deja de ser sorprendente, de cualquier modo, que esto ocurra en un momento en el que la sociedad y la cultura están volcadas hacia la imagen, o mejor, hacia lo visual; y en el que las nuevas tecnologías codifican tanto lo público como lo privado, en un uso normalizado y cada vez menos relevante (es decir, cada vez más interiorizado) de ellas.

Evidentemente, aún pesa demasiado la herencia cultural de la Escuela de Frankfurt y la demonización de la tecnología como mal parcial de este tiempo, sobre todo en los circuitos académicos y en algunas notas de prensa que resultan anacrónicas por la manifestación de un temperamento excedido por lo inevitable de la tecnología. Aunque sin llegar a estos extremos, pero sí dando cuenta de cierto relevo de ese carácter suspicaz en torno a la actualidad cultural y su relación con la tecnología, en mayo de 2010 aparecía un artículo significativo a este respecto en el blog de Alberto Santamaría. Bajo el título “No me mola tu teatrillo”, Santamaría denunciaba la emergencia de una serie de espectáculos poéticos (*spoken word*, holopoesía, perfopoesía, polipoesía, etc.) en los que se incidía más en el soporte que en el lenguaje, ocasionando “atrocidades pasadas de moda, verdaderas ridiculeces cursis que, filtradas a través de una pantalla, gritadas a pleno pulmón [...] disimulan su escaso interés literario” (Santamaría, *Blog de Alberto Santamaría*, 24/05/2010).

Sin embargo y pese a lo que pudiera parecer, la crítica en realidad no tendría que ver con el uso de la tecnología o el “espíritu del mercado”, sino con una concepción romántica de la literatura bajo pulsiones adolescentes, sentimentales (o sentimentaloides), fruto de un idealismo creativo que nada tiene que ver con lo poético, sino con lo que se mueve en torno a ello. Sin embargo, eso no es algo exclusivo de este momento, por lo que tampoco tendría que ver con la tecnología o un abandono del lenguaje en sentido estricto, sino con el espectáculo de la literatura. Lo llamativo, entonces, es que este tipo de críticas aborden estos aspectos como una novedad y, sobre todo, el hecho de que se identifique la tecnología con ello, como mal primero de estas prácticas, porque no tendría que ser así necesariamente, aunque pueda ocurrir.

La innovación no viene por el lado del lenguaje sino por el lado del soporte, y esto, evidentemente, tiene que ver con el aspecto mercantil del hecho poético. Ahora se habla de espectáculos poéticos, de spoken word, y ¿por qué? Porque el mercado *no quiere poesía ni lenguaje poético*. [...] Muchos son los poetas y las poetas –o lo que sea- que parecen haber descubierto ayer el cabaret Voltaire, pero que ignoran que, como dijo Breton, el dada acabó y que “hace ya mucho tiempo el riesgo está en otra parte y no en el griterío” [...] En fin, en estos espectáculos poéticos, como en una perfecta táctica de distracción, se tiende a incidir más en el soporte que en el lenguaje (Santamaría, *Blog de Alberto Santamaría*, 24/06/2010⁴⁴³).

Dicho de otra forma, ese “teatrillo” sería algo común a todos los tiempos, por lo que no parece que tenga que ver con el mercado (en el sentido que se plantea), como con la creación o la innovación poética, dado que este tipo de prácticas se generarían al margen de estas cuestiones. Antes al contrario, podría pensarse en una imagen heredada de lo literario, como sustrato bohemio de la cultura que está, por otro lado, bastante superado y hasta mal visto. Por lo mismo, ¿podría mantenerse esa lectura frente a propuestas como las de AVLAB o las del tándem *F&F*? En principio podría decirse que no, sobre todo si se piensa en la fundamentación teórica, estética y social que tienen estos proyectos, tal y como queda de manifiesto si se analizan con rigor estas prácticas.

Por ejemplo, si se revisan las propuestas de Eloy Fernández Porta en relación a su programa en solitario, lo primero que se concluye es que

⁴⁴³ El texto completo puede consultarse en su blog: *Blog de Alberto Santamaría*, 24/05/2010 (última consulta, 03/08/2011).

no se trata de un “teatrillo” y, lo segundo, es que se lleva a cabo, a través de ese formato (por lo general, *spoken word*) una traducción correlativa del discurso (poético, teórico y estético) que desarrolla como ensayo en sus obras y artículos diversos, además para su representación en público. Esta idea se imprime igualmente en las sesiones F&F, pero es relevante considerar cómo en su propuesta individual esto se plantea no sólo de forma coherente con su propio discurso, sino a su vez bajo un rigor estético, como se verá a continuación, que por defecto llevaría a cuestionar (e invalidar) lecturas como la anterior.

Así resulta, en principio, a través de la contemplación del registro en imágenes de la sesión con la que presentaba €@O\$ (Anagrama, 2011) Eloy Fernández Porta, a partir de la cual se intuyen algunos espacios no sólo temáticos, sino también estéticos, de su obra. Son la cubierta del ensayo, un dibujo de Marcos Prior a propósito de la sesión de *spoken word*, más una serie de fotografías tomadas por Guido Bonfiglio en las que aparece Fernández Porta en distintos momentos de su intervención.



Según apunta el propio autor, lo que se propone con ello es llevar a cabo la representación escénica de su obra, bajo una propuesta de *spoken word* “sobre un trasfondo de vídeo y música instrumental”, más fragmentos del ensayo y otros textos inéditos, afines a ese contexto. De hecho, así lo hacía saber el propio autor en un correo electrónico en el que no sólo incluía una invitación al evento, sino que aportaba además cierta reflexión en torno a ello, quizá para evitar confundir un programa como ése con un mero acto de presentación del ensayo.

En €®O\$ Session [...] presento las tesis del libro alternando textos de diversa índole: teoría, terrorismo informativo, poesía y ficción. Con esta performance presento las tesis del libro de manera directa, confrontacional y afterpoppy, usando registros que van desde el hardcore recitado hasta el poema narrativo, todo ello acompañado por algunos elementos escénicos, como la ya célebre máscara sado. Todo esto lo desarrollo con una extensión más breve que una presentación convencional -50 minutos de actuación- pero también, así lo espero, más intensa, presentando así los motivos principales de mi trabajo: la construcción mediática de los afectos, el amor como efecto de las corporaciones, los nuevos reglamentos del sentir, la consideración de los sentimientos como modas que, generadas en el underground, se convierten en tendencia, ascienden al mainstream, se vulgarizan y desaparecen, para ser sustituidas por nuevas formas de moda íntima⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ Nota con la que Eloy Fernández Porta presentaba su sesión e invitaba a su público a ella. Fue enviada por email. Adjuntaba también un video de presentación realizado por Natxo Medina [<http://www.youtube.com/watch?v=J2BeKoyk4Jo>] y el reportaje de Miradas2, en RTVE2: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/television/miradas-2-hora->

Teniendo esto en cuenta, si esta lectura se contrastara con algunas de las menciones en prensa o blogs personales que se han referido a estas prácticas en tonos como el rescatado del blog de Alberto Santamaría, la distancia –por la naturalidad de un discurso frente a la afectación regresiva del otro- se haría no sólo evidente, sino reflejo de la situación actual de buena parte de la academia y de la crítica institucional. Es decir, el reflejo de la doble “moral” en torno a la tecnología, heredada (y anclada en el imaginario social) por la teoría de medios de Marshall McLuhan, pero no entendida en cuanto tal, y contextualizada en su momento de aparición (años sesenta), sino interpretada bajo una sospecha y unos intereses que ya no responden a la lógica de este tiempo y que, por tanto, difieren de esa lectura y su criterio, básicamente porque la distorsionan.

Retomando el discurso de Rodríguez-Gaona, por un lado estaría la visión de estas prácticas como una superación del formato tradicional de libro, pero ésa no sería la única dirección a explorar bajo estos discursos. Es cierto que puede sustraerse una conexión con algunos propósitos de las Vanguardias, pero ése no puede ser el único argumento para abordar este tipo de propuestas, dado que el contexto de ambos paradigmas no tiene apenas conexión. Como recurso, la apelación a las Vanguardias se está convirtiendo en un tic crítico muy cómodo y, por tanto, recurrente, pero poco productivo, si se tiene en cuenta que con eso se evita, por lo general, atender a estas prácticas en cuanto a su complementariedad lingüística o valorando la incorporación de textualidades sincréticas. Es decir, accediendo a la dimensión literaria de estas obras como el resultado de un todo (holístico u orgánico) si así son

mas-canarias-mar-musicas-turner-museo-del-prado-21-07-10/834924/ (última consulta, 04/08/2011).

producidas, porque por lo general lo que ocurre con estas prácticas no es la simplificación de lo literario vertido en soportes de alta tecnología, sino su viraje, en tanto medio de representación, hacia la complejidad lingüística, mediática y sociocultural de estos momentos.

6.4. *Un hombre cae de un edificio* (Autoedición, 2011), Raúl Quirós Molina

Mientras en su anterior libro publicado, *El día que me enamoré de mi BMW* (Vitruvio, 2008), Raúl Quirós Molina ya mostraba cierto interés por la codificación de la subjetividad (y la identidad) a través de aplicaciones vinculadas con las nuevas tecnologías o a través de algunos productos de consumo (el plástico, la comida rápida, las series televisivas, etc.); en *Un hombre cae de un edificio* la tecnología no aparece tanto tematizada o abordada desde esa perspectiva (que también está presente), como incorporada de manera estructural. Es decir, puesta al servicio del texto, no sólo interviniendo en las formas de presentación de los textos, sino en su misma elaboración.

Cada uno a su manera, los dos textos presentarían aciertos importantes en cuanto literatura que explora la tecnología como estética. Se ha mencionado algún caso al respecto, si bien es esta obra la que resulta más relevante en este punto, dado que muestra una preocupación por el lenguaje en esa dirección en concreto, incorporando además lo tecnológico en los procesos externos a la obra, como serían la edición, publicación, promoción y distribución del texto. Teniendo esto en cuenta, y dado que el desarrollo de la obra ha ido sucediendo en abierto,

directamente en la página web del proyecto⁴⁴⁵ y su blog, podría decirse que la propuesta del autor era, principalmente, una experiencia más allá de la lectura del libro. Como apunta en el artículo “¿De dónde ha salido toda esa gente?”, su objetivo no era el de escribir un libro y colgarlo en la red para su libre disposición, sino ofrecer una “experiencia” de lectura que superara las capacidades de un libro físico en su sentido más tradicional.

La gente que nos reunimos en torno a la creación de *Un hombre cae de un edificio* quisimos que el libro fuese no solo un homenaje a lo que ha supuesto Internet y las licencias Creative Commons para el mundo y la creación, sino también de una experiencia que fuese un poco más allá de la lectura tradicional: queríamos un libro en el que se pudiera jugar, un libro en el que las historias se escondieran entre objetos cotidianos, no relacionados con la literatura y otros medios y que, en definitiva, estuviera abierto a la innovación, a la renovación y, por supuesto, a la crítica. Y que fuera gratuito (Quirós Molina, 2011: 113).

Cabe suponer, entonces, que buena parte de estas posibilidades se han ejecutado a partir del trabajo y la disposición del texto en internet, y no porque el texto se volcara a la red, sino por estar configurado en ella y, por tanto, con sus distintas herramientas y aplicaciones, por lo general de código abierto. Hay que pensar, por otro lado, que aunque el autor contó con distintos colaboradores⁴⁴⁶ de disciplinas muy diferentes, este

⁴⁴⁵ *Un hombre cae de un edificio*: <http://unhombrecaedeunedificio.com/>.

El blog: <http://unhombrecaedeunedificio.com/blog/> (última consulta, 04/08/2011).

⁴⁴⁶ Los colaboradores: <http://unhombrecaedeunedificio.com/blog/colaboradores/> (última consulta, 04/08/2011).

proyecto debe mucho a su formación profesional (ingeniero informático), dado que exige unos conocimientos explícitos sobre algunas de estas herramientas (lógico si se piensa en la naturaleza del texto, que no accede a lo tecnológico como implementación, sino como estructura de desarrollo) y no pocas nociones de programación (e incluso diseño) y, por supuesto, de teoría y escritura literaria.

La cuestión, por tanto, es qué puede hacer la crítica con un libro como éste. Si se piensa, y respecto a su dimensión literaria y no meramente técnica, el libro exige por defecto atender a ciertos rasgos de este tipo cuando ello es elemento clave de la esencia del discurso. Así, no todos los relatos llevan esta necesidad de forma implícita, pero sí hay textos que por su propia estructura requieren, cuanto menos, la mención de las herramientas utilizadas. Por supuesto, esto es algo que puede ser obviado, pero es uno de los primeros casos en los que el *software* se convierte en materia de análisis, como lo es el diseño en otro tipo de textos, la tipografía elegida –si es relevante–, la sintaxis o incluso el propio material de impresión (tinta, tipo de papel, etc.). De hecho, esto cobra especial relevancia cuando el texto se realiza a través de la red y no en su impresión en papel, siempre más parcial, por cuanto su naturaleza se despliega como lo que es: literatura generada *on line* y, por tanto, otra tipología de literatura de las nuevas tecnologías.

Un ejemplo sería el relato “Otra historia de amor”, articulado en torno a una serie de pantallas, páginas y *software* con funciones diferentes, en los que interactúa no sólo el lector, seleccionando la información que desea consultar, sino el propio ordenador de recepción, que abre y descarga algunos de esos contenidos; incluso recreando páginas de correo electrónico como las de Hotmail.

Así, mientras la edición impresa genera y pixela una imagen irreal –por recreada- de una cuenta de correo, en la web de la obra esto no tiene ni que reproducirse o simularse, dado que puede mostrarse. Y eso es un cambio cualitativo entre una y otra versión y entre otro tipo de textos creados en la red, porque la exclusividad de la palabra da lugar a espacios textovisuales; pero sin alardear del uso de tecnología, porque se trataría sobre todo de diseño y arquitectura textual. En este punto, *Un hombre cae de un edificio* no es una obra que participe de la fascinación habitual que producen internet y las nuevas tecnologías en una parte no poco visible del circuito cultural, sino que utiliza solamente aquello pertinente y moderadamente audaz para lo que el libro pretende. Pero de la misma manera que hubiera utilizado la palabra, es decir, sin efectos especiales en torno a la narración y el discurso.

Otro ejemplo estaría en el relato “Todos queremos a Kabuga”, para cuya lectura hace (y resolución del texto) hace falta acudir a una serie de páginas web que contienen información relevante, revisar una serie de documentos e incluso descargar algunos en el propio ordenador. Lo interesante, es que esto se logra a través de aplicaciones que utilizan para su funcionamiento el propio explorador del lector, de manera que la realidad de ese tránsito por la red no sólo resulta real, sino cotidiano; porque este texto exige que uno realice las mismas tareas que realiza a diario, ya sea buscando información sobre un tema en concreto, invirtiendo tiempo de ocio, leyendo noticias o buscando vuelos para las vacaciones.

A continuación se muestran dos fases de este texto:

MINUTES OF PROCEEDINGS
 PROCES-VERBAL D'AUDIENCE

Case Name: 'Kabuga.'
 Case No: ICTR-98-44B-R71bis
 Chamber: Three
 Courtroom: Laity Kama

Before / Devant: Judge Vagn Joensen (Presiding).
 Prosecution / Poursuite: William Egbe, Peter Tafah, Disengi Mugeyo, Chioma Onwuamaebgu, Sharifah Adong (Case Manager).
 Accused / Accusés: Félicien Kabuga (*At large*).
 Defence / La Défense: Bahame Tom Nyanduga, George Bernard Mwapira, Charlene Ndirangu.
 Registry / Greffe: Constant K. Hometowu, Issa Mjui.
 Date: Wednesday, 25 May, 2011.

Special Depositions - Day 3

1. Remarks / Remarques

a Prior to the resumption of the proceedings, Duty Counsel (Mr. Nyanduga) informed Presiding Judge that the pressure of work as experienced so far would require that the Duty Counsel's team be given additional staff to enable it proceed with its duty towards the court in an efficient manner. He noted that he will discuss with the Registrar the possibility of appointing a Co-Counsel to assist the team.

b Prosecution Counsel (Mr. Egbe) said he supported the request made by Duty Counsel, based on the workload and on the principle of equality of arms.

Volver a la página principal

Índice de PROFILE/KABUGA_CASE

Nombre	Tamaño	Fecha de modificación
[directorio principal]		
09123213(1).pdf	161,9 kB	13/05/08 2
1826481726481 -invoice.pdf	165,2 kB	09/05/07 1
leiden hlu vertorf emails.txt	3,5 kB	08/05/06 1
luladocs.doc	14 kB	09/05/00 2
rrard communication.doc	14 kB	09/05/00 2
RWANDA ICTR-98-44B-1.pdf	153,5 kB	09/05/00 2

Otros materiales:

- Félicien Kabuga, según Trial Watch
- Documentación del Tribunal Internacional para crímenes en Ruanda

Volver a la página principal

Opening luladocs.doc

You have chosen to open
 luladocs.doc
 which is a: Documento de Microsoft Office Word 97-2003
 from: http://unhombrecadeunedificio.com

What should Firefox do with this file?

Open with Microsoft Office Word (default)

Save File

Do this automatically for files like this from now on.

OK Cancel

Por tanto, *Un hombre cae de un edificio* no sólo participa de la filosofía Creative Commons y la apertura de contenidos, permitiendo la generación de obra derivada, la descarga gratuita de libro (que puede comprarse también a través de la red), sino que asume esa filosofía como poética integrada y no únicamente como lectura en clave análoga⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ Como puede leerse en el blog de la obra, las herramientas libres utilizadas han sido las siguientes: Scribus (maquetación), Sigil (maquetación para e-book), Calibre (registro de formatos), GIMP (edición de imagen), Kompozer (*software* para el trabajo con

6.5. *Alicia Volátil* (El cangrejo pistolero, 2010), Sofía Rhei

Con esta obra, y tal y como lo menciona la propia editorial, Sofía Rhei propone una experiencia de lectura cercana a la perfopoesía⁴⁴⁸ pero sin exceder los límites de la obra. Para ello, el diseño de este texto permite su lectura (y también su visualización) en 3D, utilizando para ello unas gafas que incluye la propia edición y que han de confeccionarse manualmente. De este modo, *Alicia Volátil* no sólo actualiza el texto de Lewis Carroll, sino que se suma al avance cinematográfico de Tim Burton (año 2010) en torno al clásico literario, que también incorporaba una versión en 3D. Salvando entonces la distancia entre un género y otro, porque *Alicia Volátil* no deja de ser un libro impreso, convierte la página no en soporte textual, sino en imagen. Es decir, no se trata sólo de un tipo de poesía ilustrada, que lo es, sino de un libro que es, esencialmente, una imagen susceptible de ser vista en dos y tres dimensiones. Si esto es así, es porque todo el libro está diseñado y configurado para que a través de la visión que facilitan esas gafas especiales, la obra combine espacios de profundidad y de relieve, como resultado de una visión estereoscópica (o en tercera dimensión).

De este modo, la propia idea de texto avanza hacia otras coordenadas, no únicamente por esta característica, sino porque de ella depende la naturaleza semántica de la obra: el cambio de visión de ese mito, Alicia, entre la infancia y la adolescencia, en un laberinto sentimental que se traduce como cruce de dimensiones de lectura. De

webs), Wordpress (gestión de contenidos) e Inkscape (para gráficos vectoriales). Más información en este enlace:

<http://unhombrecaedeunedificio.com/blog/about/herramientas-que-vamos-a-utilizar/>

⁴⁴⁸ Uno de los festivales de perfopoesía (desde 2007 en adelante) se celebra anualmente en Sevilla. Puede consultarse la información al respecto, más la nómina de los participantes de cada edición, las editoriales colaboradoras, etc., a través de este enlace.

http://festivalperfopoesiasevilla.blogspot.com/2007_11_01_archive.html

este modo, la autora actualiza la narración de Lewis Carroll, estableciendo las conexiones entre aquel imaginario y el que suscita una época como esta, incidiendo quizá en lo más grave de la experiencia contemporánea, traducida en imágenes (en este caso textuales).



Como puede verse en este texto, la obra permite tres lecturas: la marcada en rosa, la marcada en azul, y la complementaria a ambas, que las integra. Por eso esta obra es fiel a conceptos de escritura borgianos, como el laberinto o los espejos, mostrando así distintas realidades de un mismo fenómeno. Por tanto, no se trata de juego literario, de divertimento o ingenio, sino de traspasar al espacio de la creación literaria posibilidades visuales que en otros medios resultan habituales. Y ello, además, no como decoración del texto, sino configurando el propio texto, como se ha dicho, convertido en imagen. Quizá sirvan como raíz poética los versos de “Alicia ubicua” marcados en rosa: “Soy/ la más sencilla traducción/ de/ el futuro/ esperando su turno” (Rhei, 2010: 62).

Alicia ubicua

Cuando soy una niña, solo el sol
puede llevarse mis ojos hasta imprimirse en ellos.
Soy un insecto atrapado dentro de un frasco.

Las adolescentes solo tienen corazón para el crepúsculo,
para los albaricoques sangrientos, para la más sencilla traducción
de las mejillas enamoradas.

Cuando soy una anciana dejo escurrirse el día hasta que el alba
encuentra en su color el nombre de cada cosa.

Yo me recuerdo mirando al cielo en el pasado, el futuro,
y sin embargo las mujeres adultas
solo sabemos posar nuestros ojos en la tierra,
en las larguísimas filas de hormigas,
esperando su turno.

(Rhei, 2010: 62)

CAPÍTULO 7

Escritura en listas (O el fragmento como categoría susceptible de revisión)

De algún modo, podría decirse que este aspecto, la escritura en listas, responde a un pulso de época que no es sólo visible en la escritura literaria, sino también en otro tipo de manifestaciones artísticas (entre los más recientes, Hans-Peter Feldmann, Sophie Calle, o Miranda July), tanto como en las redes sociales, los *softwares* para plataformas 2.0 (Flickr, Spotify, Blogs temáticos, Twitter, Google, etc.). Por lo que parece lógico que al menos una parte de la literatura publicada en esta década responda a esa misma inquietud relacional, con independencia de que los escritores, por su parte, sean conscientes de ello. Vuelve a ser una cuestión que conecta de manera directa con las formas en que hoy se recibe y se gestiona la información, por lo que bien pudiera considerarse una estructura (mental) adquirida a través de esos distintos discursos y aplicaciones de naturaleza digital.

Es sintomático, por otro lado, que Luna Miguel publicara con fecha 2011 lo siguiente en su blog⁴⁴⁹:

Me gusta hacer listas, ya lo sabéis. Hago listas para todo. Listas con las mejores canciones que he bajado en los últimos meses. Listas con las ciudades a las [sic] que me gustaría viajar. Listas de las tiendas a las que iría si tuviera dinero para comprar ropa. Listas de mis libros: los preferidos, los favoritos del año, semestre, los olvidados, etc. (Miguel, *Luna*, 05/06/2011).

⁴⁴⁹ El texto completo, “Drogas (o: algunos libros del primer semestre de 2011)”, en el blog de Luna Miguel, *Luna*, 05/06/2011 (última consulta, 05/08/2011).

Esto es, una acción habitual, cotidiana, que sin embargo revela un cambio cualitativo cuando se lleva al terreo de la creación artística, porque por lo general esas listas no permiten ya la idea de fragmento (por ejemplo, en las series “All the clothes of a woman” o “9/12” de Hans-Peter Feldmann⁴⁵⁰) sino en todo caso la vinculación intersticial de cada uno de sus elementos en forma de listado. Otro ejemplo, también significativo de esto mismo, aparecería en la serie *The birthday ceremony* (1980-1993) de Sophie Calle, quien explicaba este motivo de la siguiente manera, utilizando quizá con cierta intención el término “ritual” para dar cuenta de esa acumulación de presentes:

On my birthday I always worry that people will forget me. In 1980, to relieve myself of this anxiety, I decided that every year, if possible on 9 October, I would invite to dinner the exact number of people corresponding to my age, including a stranger chosen by one of my guests. I did not use the presents received on these occasions. I kept them as tokens of affection. In 1993, at the age of forty, I put an end to this ritual (Calle, 2003: 261).

⁴⁵⁰ En el caso primero, *All the clothes of a woman*, lo que se propone es la colección – como listado- de setenta piezas de ropa de una mujer, es decir, prendas femeninas, quizá como retrato (es decir, como archivo) de una identidad femenina, real o no, que es lo de menos en este punto. Así, y de manera similar, en la serie *9/12*, el artista muestra 150 portadas de periódicos internacionales que cubrieron el atentado del 11 de Septiembre en Nueva York. El relato que surge en torno a esa colección no tiene tanto que ver con cada portada en sentido individual, como con su pertenencia a esa selección y muestra, es decir, a su conjunto: a la lista. Si esta idea es relevante, es porque en estas dos obras, como ha podido verse, el número de los objetos registrados es parte sustancial de la obra y no mera anécdota acumulativa (porque de lo contrario no se mencionaría). Más información sobre la obra del autor a propósito de este tipo de acciones puede encontrarse en la página del museo Reina Sofía de Madrid con motivo de la retrospectiva “Una exposición de arte” (Septiembre 2010-Febrero 2011): <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2011/hans-peter-feldmann.html> (última consulta, 05/08/2011).

Una muestra:



Sin embargo, la pregunta que cabe formular en este punto es cómo se traslada esta pulsión al espacio de la creación literaria y cómo, por otro lado, se da forma a esa disposición de los contenidos de tal modo que el recorrido de cada elemento no resulte arbitrario (como alguna vez se ha pensado, quizá, por el problema de la recepción del fragmento), sino previsto.

En *B.* (El Desvelo, 2009) de Alberto Santamaría se ponía de manifiesto una primera impresión de este carácter estructural de algunos textos literarios de reciente aparición entre los cuales, se puede imaginar, se insertaba esta obra: “Escribir no es más que hacer una lista; una lista detrás de otra lista. No es más que tratar de ordenar algo sabiendo de antemano que todo orden es imposible” (Santamaría, 2009: 37)

¿Es eso lo que hago en este lugar?
Una lista.
Otra lista.
Una lista.
Otra lista.
Tú.
En el mismo libro.

Santamaría, 2009: 37-38

En ese mismo sentido y siguiendo con esta obra como pretexto, podría pensarse que esta concepción de la coherencia discursiva tiene que ver en gran medida con la disposición, también en listas, que se sustrae de las nuevas tecnologías, su discurso y su modo de presentación (y distribución) de los contenidos. Se han citado los casos de Facebook (en realidad toda la página sería una lista sobre otra lista) y Spotify, que en cuanto tal constituye una lista pero permite, al mismo tiempo, crear otras listas de reproducción y contactos, además de personalizarlas según gustos y preferencias musicales.

No obstante, para entender este tipo de disposición y, sobre todo, su uso en cuanto arquetipo creativo (porque resulta una consecuencia estética pero también estilística que derivaría de estos medios), habría que comenzar por establecer qué se entiende por “lista”, para después hallar la comprobación de ese carácter según una serie de obras que podrían considerarse paradigmáticas a este respecto. De este modo, y quizá como conceptualización neta del término, por “lista” cabría entender el resultado de una suma de puntos que en su disposición contienen toda la información a la que hacen referencia (podría decirse, el motivo o valor de la lista), de forma que un caso concreto no pueda estar contenido en dos puntos a la vez, esto es, ser redundante. Esta definición, que sería la lectura de raíz matemática y lógica del término, plantea un problema relativamente obvio en la escritura literaria, como es la autonomía necesaria de cada una de las partes integrantes del listado, que es una cualidad que no siempre se cumple en este espacio.

el concepto de *lista*: aquello que permite obtener información sin tener que recuperar para ello otros fragmentos. Así, hoy la lista es la única unidad coherente a la que podemos aspirar a la hora de organizar y ver el conjunto.

Fernández Mallo, 2009: 120

Sin embargo, no sólo está disponible esta conceptualización o definición del término, sino que habría también otros usos y formulaciones quizá más laxos y, por ello, más útiles para este propósito. Hay que pensar, antes de nada, que no es asimilable un catálogo de arte⁴⁵¹ a una novela, aunque cabría esa posibilidad como excepción creativa, porque por lo general son dos espacios –o géneros- con una relación estructural muy diferente. Mientras el catálogo de arte muestra una serie de obras o intervenciones artísticas, el texto escrito crea imágenes y, si las muestra, su disposición está ligada al resto de los elementos desde una perspectiva discursiva; esto es, condicionando la semántica de toda la obra. Por ello, es obligado matizar el uso de este término en el espacio de la creación literaria, sobre todo porque se habla de “escritura en listas” y no de “lista” propiamente dicha.

Así, habría otras dos acepciones complementarias que permitirían una aplicación más funcional del término, por cuanto las restricciones de su uso se habrían matizado. Una de estas alternativas estaría en la definición que aporta el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE), en el cual la tercera acepción de la voz “lista” refiere lo siguiente: “enumeración, generalmente en forma de columna, de personas, cosas, cantidades, etc., que se hace con un determinado propósito”⁴⁵². Esta idea podría verse reflejada tanto en una dimensión horizontal de las obras (es decir, de manera secuencial) como enumeración de textos, materiales y capítulos (*Nocilla Dream* o *Nocilla Experience*). O bien de forma vertical, como compilación de capas

⁴⁵¹ Si se piensa, un catálogo es un documento, un registro, de una acción artística concreta. Por ello, las imágenes cobran una relevancia especial en estos textos, dado que su maquetación responde a las mismas necesidades que el montaje y presentación de una obra en su muestra, ya sea en una sala de exposiciones, un museo, una galería de arte, etc.

⁴⁵² DRAE: @lista (última consulta, 05/08/2011).

textuales superpuestas que permitirían una lectura en clave metafórica como vía de representación de una idea, un imaginario o un cosmos poético, como sería el caso de las obras *Cut and Roll* o *Fabulosos monos marinos* de Óscar Gual.

Si se piensa en estos cuatro ejemplos, tanto con *Nocilla Dream* como con *Nocilla Experience* se mantendría cierto carácter de lista o listado sobre todo en un plano horizontal (secuencial y discontinuo), dado que la serie de textos se muestra dispuesta en un orden correlativo cuya secuencialidad no sólo sería inmediata, sino también discontinua, por la serie de motivos recurrentes (ya sean temáticos, textuales o metafóricos) que recorren esas obras. Por otro lado, y si se piensa en los otros dos textos mencionados, el orden vertical vendría propiciado por las capas metafóricas –y semánticas- que articulan cada uno de los discursos desarrollados en ambos textos, como pudo verse a través de las nociones Sierpe/ Ciudad/ Habitantes/ Monos marinos en el caso de *Fabulosos monos marinos*; o en relación a la metáfora de corte que se desarrollaba en *Cut and Roll*, desde el título de la obra a la profesión de Joel, el personaje, o los ejercicios de poda de bonsáis, como producto de una presentación de la violencia de forma estetizada. Así, y en relación con esta otra alternativa, la última definición que se propone como alternativa a la lectura matemática del término ha sido tomada de un diccionario de léxico informático⁴⁵³ en versión digital, que hace referencia sobre todo al contexto de la programación informática.

Los términos en que se actualiza este término tienen que ver principalmente con la idea de producto; así, un “listado” sería “cualquier

⁴⁵³ El enlace de acceso a la web: <http://www.lawebdelprogramador.com/diccionario/> (última consulta, 05/08/2011).

copia impresa en la que aparecen numerosos datos, números, etc.”⁴⁵⁴, lo cual tendría que ver no sólo con el campo de la programación, la escritura creativa o, en última instancia, con los catálogos de arte y algunas muestras artísticas, sino también con espacios (aplicando aquí un sentido ampliado y análogo del término) como la publicidad o el diseño gráfico.

La idea sería, entonces, la de un producto (una obra) cuyo motivo aparecería abordado desde distintas perspectivas (materiales, textos, imágenes, etc.) cuya visualización puede parecer fragmentaria, si bien se debe a la gestión de esa acumulación en lista como escritura, es decir, a la gestión de los intervalos entre esas partes. Por eso es habitual que autores como Agustín Fernández Mallo se refieran a sus obras como “sistemas complejos” que, en cuanto tal, se mantienen abiertos no en el sentido que daba Eco a la idea de “obra abierta”⁴⁵⁵, sino como organismo en continuo diálogo y apertura intertextual. Ahora bien, atendiendo al corpus que se revisa en cuanto literatura de las nuevas tecnologías, este aspecto no sólo sería evidente en prácticamente todos los textos señalados (aunque esto ocurra de manera más o menos marcada formalmente en el texto), quizá como forma de adecuación de la escritura literaria a los modos de comunicación actuales, asumiendo ese mismo ritmo como equivalente textual. Se ha dicho en otro momento, respecto a

⁴⁵⁴ Según se apunta en la web: @listado: “En un principio, hacía referencia a la salida por impresora de las líneas de código de un programa, pero en la actualidad el término cubre cualquier copia impresa en la que aparecen numerosos datos, números, etc.”. El diccionario puede consultarse a través de este enlace:

<http://www.lawebdelprogramador.com/diccionario/buscar.php?letra=&cadena=listado&x=0&y=0> (última consulta, 05/08/2011).

⁴⁵⁵ Esta idea, tomada de una obra homónima, *Obra abierta* (Ariel, 1984), establecía la idea de apertura a través del acto de lectura, como activación y reescritura del texto. Sería, dicho de forma muy simple, el inicio de la crisis de la autoría, como muerte del autor (Barthes). Desde ese punto de vista, sería el lenguaje el que expresaría una materia en concreto, pero no el autor, que asistiría a su propio arrumbamiento.

la autonomía del lenguaje y ciertas menciones a la lógica de Wittgenstein, por lo que no puede extrañar que las obras equiparen su imaginario al representado por el sustrato social en el que surgen.

De ese modo, y siguiendo la apreciación que hacía Fernández Mallo en *Postpoesía* en relación a esto mismo ([4.2.0] *Colisión nº 1: Acceso Aleatorio a Listas*⁴⁵⁶), la sociedad contemporánea podría definirse como “un acúmulo de datos, hechos y objetos contenidos en una gran lista” (Fernández Mallo, 2009: 120). Como idea que a su vez enlaza con la representación del mundo como supermercado, que es una idea e imagen abordada de forma recurrente en este estudio, de modo que se podría establecer una correlación entre la noción de texto (como listado) y la sociedad, además de una identificación de cada instancia como “objeto encontrado” en busca de su propia morfología, es decir, como variante que muta según los contextos en los que se opera su traducción discursiva.

Los ejemplos que se abordarán en este punto son los siguientes:

7.1. *Carne de píxel* (DVD, 2008), Agustín Fernández Mallo

Si se piensa en la idea de lista en relación a esta obra, podría verse cómo la propia morfología del texto, por un lado, daría cuenta de esto mismo, al presentar una apariencia externa que podría considerarse fragmentaria, pero que no lo es. Si esto es así, en principio, es porque esa dimensión externa es correlato discursivo de su propia arquitectura estructural, es decir, de su propia concepción estética del texto como sistema complejo de relaciones. De este modo, la obra sería un espacio

⁴⁵⁶ Páginas: 120-126 de *Postpoesía* (Anagrama, 2009).

de cohabitación intertextual, cuya tipología (o mejor, topología) encerraría una semántica que acabaría por fundir la forma con el propio contenido del texto. Según el propio autor, “es importante conocer esta tipología de las redes porque *la estructura afecta decisivamente a la función, la determina*” (Fernández Mallo, 2009: 153), tal y como ocurre con los poemas propiamente dichos que conforman la obra, la serie (o lista) de pixelados (hasta 7) y los extractos apropiados del artículo “Los agujeros Negros, Constructores Del Cosmos” de Mónica Salomé. Es decir, tres tipos de textualidades que sin embargo y, a pesar de su heterogeneidad, convergen en este texto de forma sinérgica, porque constituyen otra entidad, otro objeto.

Quizá por eso, el motivo metafórico de esta obra, como listado, se contempla como ampliación del sentido de “píxel”, un término que en cuanto tal [“mínimo elemento de imagen que contiene toda la información visual posible”⁴⁵⁷] asume toda la complejidad de la representación contemporánea de la existencia. Es así como esta obra conecta su discurso con la realidad social en la que se inscribe, dado que asume como tesitura de su discurso la tendencia actual a plasmar en imágenes la propia existencia. En realidad esto es una constante en todas sus obras, como se ha visto, dado que por lo general presentan imágenes verbales traducidas de forma diferente, pero manteniendo esa naturaleza visual. Bajo este punto de vista, podría decirse que el píxel es en la actualidad el ADN⁴⁵⁸ de la sociedad contemporánea, dado que a través de la imagen digital se produce el archivo de esa experiencia de presente.

⁴⁵⁷ Nota tomada de la cita de apertura de la obra.

⁴⁵⁸ Hay que pensar que el propio título de la obra da cuenta de esta paradoja, dado que asume el píxel como medio de aproximación y difusión de la materia, de la carne en este caso, invirtiendo entonces el proceso habitual de relación entre ambas nociones en tanto memoria (archivo) y experiencia. Dicho de otro modo, lo que anuncia el título no es la naturaleza de la materia puesta al servicio de la imagen (como aquello capturado) y

Ahora bien, si se vuelve a la idea de lista en relación a esta obra, puede verse también cómo esta correlación incurre no sólo a nivel formal, como se ha dicho, sino también a través de la lectura semántica (y metafórica) de los textos, por cuanto existe un correlato entre el yo poético y los agujeros negros, que muestran, como documento, el devenir sentimental que se expone en el relato. Esta continuidad se vería reforzada por una serie de *leitmotivs* que concordarían de forma bastante clara con la idea de “Red libre de Escala” (o “red poesía”) que Fernández Mallo exponía en *Postpoesía* a propósito de la Teoría de Redes:

Red Libre de Escala: Unos pocos nodos muy conectados, y la mayoría poco conectados. Este tipo de red garantiza una alta conectividad entre nodos muy alejados (hacen falta muy pocos pasos intermedios para llegar de un extremo a otro) (de *Redes complejas*, R. Solé) (Fernández Mallo, 2009: 155).

Esta idea sería incluso plausible en relación a las conexiones que el autor establece en torno al resto de obras publicadas, que en cuanto tal parecen responder a un mismo impulso poético, esto es, a la exploración, bajo distintas formas y textualidades, de un mismo motivo. En este caso, esta exploración se resolvería a través de la mirada retrospectiva de una experiencia que se traduce en el viaje de una pareja. Así se activa el recuerdo desdramatizado de un pasado conjunto, la historia de una relación que se revisa a sí misma en el recorrido circular por la isla de Capri.

por tanto de la técnica; sino que anuncia la propia carnalidad del píxel en una reformulación tecnificada del misterio de la materia. De esta forma, en la obra se revisa –y de ahí surge la nostalgia– una serie de vivencias, de acontecimientos, que como el píxel contuvieron toda la intensidad y la emoción posibles.

7.2. *Todo lleva carne* (Caballo de Troya, 2008), Peio H. Riaño

En una línea muy similar a la expuesta en *Carne de píxel*, la obra *Todo lleva carne* reproduce una tesitura similar en cuanto a la representación de la materia a través de la imagen digital, de nuevo como archivo (es decir, como memoria) de instantes ya vividos. El autor, Peio H. Riaño se ha referido a estos instantes como “fogonazos” visuales, cuya representación en esta obra vuelve a ser verbal, es decir, descriptiva y, por tanto, subjetivada. No obstante, hay un detalle que conviene volver a señalar en este momento, por cuanto esa serie de fogonazos aparece también dispuesta como lista, además numerada en orden decreciente, según el formato jpg. propio de los archivos de imágenes digitales en soportes igualmente digitales o tecnológicos.

La relación de esta muestra e impresión tecnológica de las imágenes tiene relevancia, como se ha dicho, por tratarse de una consecuencia natural del signo propio de este tiempo, pero también porque permite una gestión de esas imágenes como objetos encontrados o, forzando quizá la analogía, como acontecimientos.

No obstante, y dado que ya se ha hablado en repetidas ocasiones de esta obra, lo que se señalará en este punto es la gestión de su propia estructura discursiva, que si puede caracterizarse como lista es, básicamente, por dos motivos. El primero, que ya ha quedado enunciado con la referencia a la disposición ordenada de esos registros jpg., sería también visible formalmente en el texto por la inserción –de manera intercalada- en la obra de textos y relatos de muy distinta naturaleza.

Así, hay materiales en los que sucede una denuncia política y social de la gestión de las sociedades desarrolladas, los hábitos de consumo, las condiciones de trabajo, etc. Junto a pequeños ensayos en torno a cuestiones como la identidad (como espejismo), el sistema de

estudios, etc. reproducción de diálogos, ingenios humorísticos y listas, escritos en listas.

[...] CARIACONTECIDO.

Tienes una vida extra entre tus manos.

Con todas sus angustias, sus decepciones, sus frustraciones,
sus fracasos y sus vómitos.

¿Lo notas ya?

¿Ves cómo te ha cambiado la voz?

Esto es mucho peor que el tormento.

Esto es mucho peor que el aislamiento.

Leer es un deporte de alto riesgo.

Pierdes la vida.

Pierdes tu vida, ganas otras.

Las otras, las escritas.

Las otras, las de los demás.

Dedícate a vivir e imaginar cosas que podrían pasarle a ellos.

A esos que tienen para ti una vida que les sienta de maravilla. Seres que no conoces de nada.

Tipos que son como la familia.

Los conoces de siempre.

Vecinos.

Amigos.

Conocidos

Enemigos

No tienen nada que ver contigo, pero tienen una vida hecha a
tu medida. [...]

(Riaño, 2008: 46-47)

7.3. *Alma* (Lengua de Trapo, 2011), Javier Moreno

Para la presentación de esta obra, Javier Moreno publicó una nota en su blog en la que incluía la siguiente imagen como analogía de su pericia discursiva en *Alma*. Si se observaba con atención, la imagen refería una captura de la pantalla de un ordenador en la que se mostraba una serie de carpetas que, en principio, simulaban la colección de “cosas que al escanearlas se parecen a...”⁴⁵⁹ que menciona en el texto. Esta ocurrencia, que podría quedar en una anécdota sin más, cobra especial significado si se piensa que *Alma* es ante todo una exploración desde el espacio de la creación literaria de los límites nuevamente impuestos al concepto de “identidad” por las condiciones de identidad (y experiencia de esa identidad) inauguradas con el cambio de siglo⁴⁶⁰. Quizá por eso, y como alternativa a la sobreexposición de la imagen de uno mismo (por ejemplo, en las redes sociales), que en cuanto tal constituye una apariencia, el autor ha nominado esta obra *Alma*, quizá para explorar aquello que acaba por definir lo que uno es, como acúmulo de experiencias, conocimientos, relaciones, etc.

Por ese motivo, que se torna convicción vital y, por tanto, estética, esta obra no presenta continuidad en su discurso, sino irrupciones sintácticas que, como se verá, refuerzan aun más esa experiencia desde el punto de vista de la duración discursiva, su coherencia y la propia experiencia de lectura de este texto. Como se

⁴⁵⁹ “Presentaciones”, en el blog del autor: *Peripatetismos2.0*:
<http://peripatetismos2.blogspot.com/2011/05/presentaciones.html>
(última consulta, 06/08/2011).

⁴⁶⁰ Por ejemplo, el siguiente extracto: “sabe que esa María que irrumpiría en el mensaje es una María definitivamente desaparecida, que la verdadera María es la que viaja a la velocidad de la luz a través de la red, materializándose en la pantalla a través de su perfil de Facebook o de sus imágenes combinadas con relatos” (Moreno, 2011: 94).

refiere en un momento de la obra, la estructura no elimina la coherencia, pero sí la noción de trama como soporte de la narración:

Me fatigan los argumentos. Los acontecimientos de la vida apenas duran unos pocos segundos; a lo sumo, algunos minutos. Una línea o una página deberían ser suficientes para describirlos. El resto –la trama- no son sino extrapolaciones. La vida es una suma de acontecimientos carentes de trama. Como mucho, podría hablarse de pequeñas convergencias que procuran la ilusión de sentido (Moreno, 2011: 31).

A este respecto, y dado que hay una igualación entre narración y alma, es decir, identidad, resulta imprescindible, en un ejercicio crítico de esta obra, atender a los aspectos formales e incluso sintácticos de la obra, por cuanto en ellos descansa la proyección de una identidad auto/ficcionalada⁴⁶¹. Por otro lado, y en relación a esto mismo, el recurso de la autoficción podría considerarse el reducto estilístico de una tendencia –cada vez más acuciada- de escritura en la actualidad. Hay que pensar que con el tiempo la propia noción de identidad se habría ido convirtiendo en una instancia cada vez más compleja (porque hacia esa complejidad han ido derivando también las formas de vida contemporáneas); sobre todo en términos de identidad socializada, como derivación de la identidad tecnológica a la que se ha hecho mención en otras ocasiones.

⁴⁶¹ Sin embargo, esto no habría que confundirlo con la subjetividad de y en la escritura, como se menciona en un momento de la obra: “Y nada hay más decadente dentro de la literatura que la subjetividad, que hablar de uno mismo. la literatura está llena de subjetividad, de toda clase de personas que quieren hablarnos de sí, de sus gustos, de sus manías. Algo repulsivo, pero que sin embargo se revela como un síntoma de nuestro tiempo” (Moreno, 2011: 33-34).

Teniendo esto en cuenta, la clave de esta mutación no estaría únicamente en los medios de comunicación, sino sobre todo en la incorporación a los espacios cotidianos de internet 2.0 y las redes sociales (especialmente estas últimas). Por eso, como se dijo, no importan tanto los medios como los efectos sociales que propician, porque en la actualidad es ahí donde se están produciendo las transformaciones más cruciales del imaginario colectivo. Esto es algo que se ha planteado en *ÉROS*, dado que el cambio no afecta únicamente a los medios de expresión de una identidad en concreto, sino fundamentalmente a las condiciones en que puede darse una identidad⁴⁶² y, cabría añadir, “al modo, la índole, la forma de la sensibilidad y de la afectividad” de esa identidad (Perniola, 2008: 27).

Como consecuencia de esto mismo, la estructura de la obra se basa en una concatenación de oraciones simples, en su mayoría, separadas por punto y seguido. Sin embargo, la novedad no estaría en este punto, habitual por otro lado como recurso narrativo, sino en el carácter de esas oraciones y, en especial, en el contenido de las mismas. Por eso esta obra es susceptible de ser considerada uno de los ejemplos paradigmáticos de una escritura en listas además interiorizada como mecanismo de expresión, lo que lleva la noción de lista a una tensión de su propio carácter, como refleja este texto a lo largo de sus páginas.

Una muestra:

⁴⁶² “Cuando uno solo ha visto a alguien a través de fotografías, en el momento de conocerlo personalmente no puede dejar de apreciar el rostro fotografiado en lugar del rostro real, al menos durante un cierto intervalo de tiempo” (Moreno, 2011: 59).

nunca aparecieron esos juguetes. Desde entonces no solo no creo en Dios, sino que le sigo guardando un poco de rencor. Mis muebles son de IKEA y mi apartamento es pequeño. Lo cierto es que yo podría ser el personaje de la novela al estilo de Huysmans. En la pared de mi habitación hay una reproducción (obtenida con una impresora Canon Pixma 150) de *Edipo y la Esfinge*, de Gustave Moreau. Moreau es un pintor de mal gusto que no deja de gustarme mucho. En realidad la historia de la chica que escanea los objetos para convertirlos en recuerdos y la del chico que vive alquilado en un pequeño estudio guardan una familiaridad sospechosa. Podrían convertirse en la misma historia. O al menos ambos personajes podrían llegar a conocerse. Ella habría tenido un amante fotógrafo llamado Darío. Habría escaneado su piel (el rostro, el trasero, las manos, las plantas de los pies...) y contemplaría los vestigios de aquel cuerpo ausente como si fueran las imágenes de un *bad land* obtenido a través de Google Earth. Cuando tenía barba me la mesaba continuamente. Ahora que no tengo barba no sé muy bien qué hacer con las manos. Escribo. Eso hago. Una vez me hicieron una gammagrafía ósea. Hasta los diez años pensaba que podía quedarme embarazado. Evitaba sentarme en una taza de váter donde se hubiese sentado recientemente una mujer fértil, incluida mi madre. Tengo varias explicaciones al respecto, casi todas ellas demasiado filosóficas para dejarlas por escrito. Dejé de fumar hachís hace varios años. Nunca se me dieron bien los deportes de equipo. Cuando jugaba al fútbol siempre lo hacía de portero. Era bueno. Eso decían. Tengo buenos reflejos. Me muevo con rapidez. Aparezco de repente junto a las personas sin que se den cuenta. A veces se asustan. Creo que las dos mejores piezas de la música occidental

13

Así, tomada la obra en su conjunto, podría decirse que el 80% de las oraciones que aparecen referidas en la obra son, tipológicamente, similares a las que se publican en Facebook, Tuenti o Twitter a diario⁴⁶³. Es decir, oraciones por lo general totalitarias, breves, concisas, no muy

⁴⁶³ No obstante, y quizá por el ejercicio poético del autor, son frecuentes los momentos en que la narración alcanza un grado poético muy similar al que puede encontrarse en sus libros de poesía. Tanto es así, que Agustín Fernández Mallo, en una nota publicada en torno a la aparición de esta obra, escribía lo siguiente: “de cada 3 frases podría hacerse un poemario entero o una novela entera”. El texto completo puede consultarse en Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta*, 23/05/2011 (última consulta, 06/08/2011).

extensas y, sobre todo, basadas en un mayor o menor afortunado ingenio⁴⁶⁴. Así, la identidad que aquí se refleja parte, en primer lugar, de una necesidad de reafirmación (*creo que / soy / sé / conozco lo que.../ etc.*) y, por otro, de generar objetividad o, cuanto menos, veracidad en esas afirmaciones, porque en ellas pregunta y se responde un *yo*.

Ahora bien, pese a lo que podría pensarse, en las redes sociales, donde además el límite de espacio (que se cuenta en caracteres de escritura) condiciona enormemente aquello que va a escribirse o que quiere “confesarse”, parece haber impuesto (por la propia lógica y naturaleza de la página) un sentimiento de diferenciación que, por otro lado, está frustrado de antemano. Las redes sociales, por su diseño y estructura, no sólo limitan la capacidad de performación de los usuarios en ese espacio, sino buena parte de los mensajes que puedan aportar. Si una página puede (o casi exige) ser actualizada cada 15 minutos, ¿qué posibilidad de originalidad puede alcanzarse con esa frecuencia en una vida anodina, por otro lado, pese a su recuadro “espectacular” –estilo *super-star*- de cada perfil de Facebook? Ninguna. La conclusión, entonces, es que no se puede ser sublime (y este término sería un exceso, pero muestra muy bien las pretensiones frecuentes de los usuarios de estas páginas) 24h. sobre 24h.; de hecho ni siquiera con una frecuencia mensual.

Como de todo salvo casquería y órganos internos. Los cátaros me resultaron simpáticos durante una época de mi vida. Al hacerme mayor descubrí con sorpresa que el mundo estaba lleno de ellos. De pequeño tenía los pies planos. Quizá los siga teniendo. [...] No soy colombiano. No soy el

⁴⁶⁴ “Jamás he pedido «cuarto y mitad» en ningún establecimiento” (Moreno, 2011: 81).

director de *El País*. Nunca he vivido en Segovia. [...]

Alhábega: sé lo que significa (Moreno, 2011: 9, 10 y 26).

De este modo, lo que aquí se ha llamado escritura en listas es, por parte del autor, la concreción de una identidad configurada como *archivo*, tal y como mostraba en su blog, en la nota citada anteriormente: es decir, el conjunto de datos y experiencias que conformarían la singularidad de una determinada persona o instancia narrativa, pero sin dar una visión única del sujeto, sino compleja, variable: “Disto mucho de ser un sujeto. Si acaso soy muchos sujetos” (Moreno, 2011: 34).

CAPÍTULO 8

El regreso al acontecimiento, a la singularidad de los momentos de la experiencia colectiva e individual. El problema de la continuidad narrativa

Quizá éste sea el aspecto que, de manera transversal, recorre todas las obras mencionadas hasta el momento, si se piensa que de manera constante estas obras reflejan un regreso al acontecimiento, pero no en el sentido del acontecimiento como hecho extraordinario –o al menos no de forma preeminente-, sino incidiendo justamente en su revelación cotidiana, en su “aprehensión más inmediata” (Prigogine, 1992: 69). Según Marc Bloch, si esto es relevante es porque de este modo se resolvía el rechazo (como desprecio, según sus términos) del acontecimiento, debido principalmente a un problema de inteligibilidad de ciertos procesos que por su naturaleza resultaban “rebeldes a un saber racional” El autor se refería a, por ejemplo, “al carácter aleatorio de una tirada de dados o la naturaleza intrínsecamente irreversible de un proceso como la difusión del calor” (Prigogine, 1992: 70). Es decir, dos de las ideas que, en el caso de un autor como Agustín Fernández Mallo constituyen un motivo recurrente de análisis y exploración poética, como son el azar y la entropía.

Como analogía estructural de buena parte de estos textos, la siguiente valoración de Prigogine en torno a la idea de caos resulta fundamental, como se verá en adelante:

La actividad coherente de una estructura disipativa es en sí misma una acción histórica, que tiene por materia la reactivación mutua entre acontecimientos locales y la emergencia de una lógica coherente global que integra la

multiplicidad de esas historias locales. El descubrimiento de estos regímenes colectivos de actividad asocia entre sí a los que yo definiría como los tres elementos mínimos que exige toda historia: la irreversibilidad, la probabilidad, y la emergencia posible de nuevas coherencias (Prigogine, 1992: 81).

Una caracterización que, por ejemplo, tendría una clara concreción en la disposición estructural de *Nocilla Dream*, como ya se apuntó en su momento a través de una analogía de naturaleza similar, donde importa más la coherencia discursiva que el desarrollo de una historia en términos tradicionales, es decir, como continuidad espacio-temporal y como espacio de desarrollo temático y subjetivo. Se percibe, por tanto, un regreso a la cotidianidad normalizada, a pesar de que sea la forma del extrañamiento, el medio de acceso a dicho término. La clave, por tanto, no está ya en descubrir lo extraordinario (excepcional), sino en hacer de lo ya visible algo más visible todavía.

Dicho de otra forma, se trataría de un regreso a la normalidad cotidiana, incluso cuando la temática de estas obras se aproxima a relatos de ciencia ficción (como sería *Cero Absoluto* de Javier Fernández o el relato “Parábola de Cervantes y de Quijote” de Agustín Fernández Mallo incluido en *El hacedor (de Borges)*, *Remake* en torno al hallazgo de un objeto “monstruoso”: una rebanada de pan con un agujero en el centro). Es decir, un aspecto que se contemplaría en textos como *Alma*, *Todo lleva carne*, *Nocilla Dream*, *Cut and Roll* o *Poética para cosmonautas*, quizá como ejemplos paradigmáticos de esto mismo.

Por otro lado, este viraje sería otro de los aspectos que separaría a estas obras de una posible lectura en clave posmodernista. En todo caso, podrían considerarse derivaciones (y desviaciones) de ese imaginario,

dada su herencia en último término –y presente, por tanto, como reducto en algunas de estas poéticas, pero no de forma más visible que otros referentes estéticos anteriores, como podrían ser las vanguardias-.

De hecho, también la posmodernidad realiza una lectura del acontecimiento, pero bajo una tesitura muy diferente a la que refieren de forma general estos autores. Según apunta Eloy Fernández Porta en *€R0\$*: “en la tesis baudrillardiana toda esta herencia se renueva en la teoría posmoderna del acontecimiento, que defiende, en la época del fin de los Grandes Relatos, el valor del instante imprevisto y el azar impecable” (Fernández Porta, 2010: 41). Dicho de otro modo, el regreso al acontecimiento sucede en todo caso bajo un impulso desvitalizado de esa concepción, como se ha dicho; lo cual se traduce discursivamente no sólo de manera temática e incluso como motivo poético o estético, sino también formalmente. Así se ha visto en los registros en formato jpg. de *Todo lleva carne* o en la propia estructura de muchas de estas obras, donde ya no importa tanto la trama o el argumento (en algunos casos ni tan siquiera la hay), sino el mero hecho de que sucedan cosas.

Quizá como legado de las formas de producción de los discursos a través de los dispositivos de tecnología o los productos derivados de los medios audiovisuales, el desarrollo de las historias pasa a un segundo plano y resurge la mostración de imágenes no sólo cotidianas, sino también y quizá sobre todo poéticas. Ése sería el caso de *Nocilla Dream*, por citar un caso recurrente, como texto en el que se re-crean situaciones, no se desarrollan ni, mucho menos, se describen.

Esta visión como activación del imaginario del acontecimiento parece, al menos siguiendo los términos de realización en que sucede en estas obras, una de las nociones clave, por no decir medulares, de este momento histórico en concreto, como intervalo que encierra en sí mismo

los restos de esa encrucijada finisecular. Ahí se ponen de manifiesto, por otro lado, distintas experiencias de la temporalidad, de la experiencia estética (ya se habló de la “duración” como valor expresivo a propósito de *Cut and Roll*) y, en definitiva, de la experiencia de escritura, muy similar, al menos como correlato textual, de la experiencia que tiene lugar a través de la tecnología. Se habla entonces de un acontecimiento que si es singular no es por su relevancia o incidencia histórica, sino justamente por su carácter subjetivado, es decir, por la percepción subjetiva y subjetivada que se tiene (o que se proyecta) sobre ese hecho. Por este motivo, los acontecimientos ya no se buscarían tanto (o no se encontrarían) en las reorientaciones o irrupciones políticas, históricas o naturales, sino en los contextos cotidianos.

CAPÍTULO 9

La exploración de los conceptos de extrarradio e intersticio como valores expresivos en la escritura literaria.

La revisión de la noción de “frontera” estética y la relevancia de los espacios intersticiales, similares a los silencios musicales y los espacios *entre*, de los que uno depende para acceder a la totalidad de los discursos

Si se tienen en cuenta los dos puntos que constituyen este apartado, como son las nociones de extrarradio e intersticio, podrá entenderse que sean las obras *Postpoesía* y *Cero absoluto* las elegidas como paradigma de este tipo de realización estética unida, por otro lado, a la práctica de una literatura de las nuevas tecnologías. Si esto es así, es porque *Postpoesia* establece un marco de referencia teórico y práctico propicio para entender el alcance de ese término durante comienzos de siglo, permitiendo al mismo tiempo realizar una revisión bajo ese paradigma de algunos de los textos de Agustín Fernández Mallo. Por otro lado, la mención de *Cero absoluto* se debe a que esa obra, por su momento de aparición y su exigencia estética aún resulta el ejemplo más visible y quizá más pertinente en cuanto a la exploración del concepto de intersticio en el espacio de la creación literaria.

Como se verá en su momento, esa noción interviene en la obra no sólo de forma semántica, sino igualmente formal y discursiva, lo que permitiría hablar, ya sin cautela alguna, de la superación de la noción de fragmento como referente de escritura. En este sentido, estas dos obras no son mencionadas únicamente como ensayo y novela, sino en calidad de investigación estética a propósito de las condiciones de escritura contemporánea. De ese modo puede valorarse el alcance de esa

innovación y, sobre todo, su vigencia en la actualidad. Dicho de otro modo, estos textos participan no sólo de esa innovación estética que se ha apuntado a lo largo de este estudio, sino también de la mostración discursiva de las posibilidades de una escritura que se resuelve en sí misma creativa, bajo unas coordenadas plurales, pero concretas. Ésa es la razón por la que la lectura de estos dos textos tendrá más que ver con la función que han adquirido en relación a este punto y no tanto en relación a sus respectivos programas de escritura y contextualización, que se tendrá en cuenta, pero de forma secundaria.

9.1. Extrarradios ayer y hoy

[1] *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* (Anagrama, 2009), Agustín Fernández Mallo

Considerando todo el corpus publicado por Agustín Fernández Mallo hasta el año 2011, quizá sea esta obra la que ha tenido una peor recepción en términos generales por parte de la crítica oficial. Cabe decir, respecto a esto, que la propia naturaleza de la obra resultó ya de por sí polémica, dado que se enfrentaba en muchos de sus planteamientos a la institución teórica y crítica española y, sobre todo, a su discurso en relación a la escritura contemporánea de origen nacional. No obstante, este tipo de reacciones se debieron, o eso parece, a una falta de comprensión del texto, no por la dificultad del mismo, sino porque su carácter no era, en cualquier caso, definitivo como tampoco participaba del género ensayístico en sentido estricto.

Ése es un problema que se debe sobre todo al marketing editorial, que decide qué es *novela*, qué es *ensayo* y qué es *poesía* en textos que de forma estructural se sitúan en las fronteras de ciertos géneros y estilos

literarios, propiciando así desacuerdos como éste, por mucho que en el texto ya se incluyan avisos o aclaraciones respecto a ese carácter. Así sucedía, entonces, con esta obra, que se desarrollaba próxima al ensayo pero también a la escritura creativa y, por tanto, innovando en ese punto, de forma similar (pero sin equiparar los discursos) al carácter de *Homo sampler*, en tanto ensayo unido a la creación de forma estructural.

Dicho de otra forma, *Postpoesía* no ha de considerarse un “ensayo” al uso, lo cual obligaba a adoptar una perspectiva distinta respecto a los argumentos referidos en el texto, tal y como señala su autor en la “aclaración previa” a la obra: “Lea como quien escucha música” (Fernández Mallo, 2009: 15); cabe pensar que para evitar ese tipo de lecturas que de hecho se produjeron. En este sentido, habría que pensar que no era la primera vez que el autor reflexionaba sobre su propia obra, como tampoco era la primera vez que Mallo generaba teoría bajo este mismo formato. La pregunta, entonces, es por qué cuando esto sucede de forma predominante sí plantea problemas para la crítica, mientras si esto sucede en un blog –donde ocurre de forma más o menos habitual en su caso- o en algunos fragmentos de sus obras (como en *Nocilla Lab*, por ejemplo), la operación resulta menos incisiva. Y más aún, cabe preguntarse por qué se genera una reacción de suspicacias críticas y teóricas frente a un texto cuyo contenido, en buena parte, había aparecido ya publicado en otros medios, revistas literarias especializadas y páginas web con suficiente anterioridad⁴⁶⁵.

⁴⁶⁵ Hay que pensar que *Postpoesía* era el resultado final (y por ello, tardío) de una serie de reflexiones en torno a la noción de postpoesía, que como se ha dicho habían tenido ya lugar con anterioridad en otros espacios, como la revista *Lateral* o *La web de Félix* [<http://personal.telefonica.terra.es/web/juan-planas/poemaspostpoeticos.pdf>] (última consulta, 06/08/2011). Quiere esto decir que *Postpoesía* era, antes que otra cosa, una publicación oportuna, por la situación editorial del autor y, al mismo tiempo, una reconstrucción de esos argumentos, ampliados e implementados para este otro propósito.

Así, no encontrará el lector constantes referencias a pie de página ni facturas academicistas. Sólo hay ideas conectadas por procesos analógicos, metafóricos, que creo que son los pertinentes si de poesía estamos hablando; mucho pegamento. Una investigación por inducción analógica, en absoluto científica al uso (Fernández Mallo, 2009: 14).

A ese respecto, y teniendo en cuenta las propias aclaraciones del autor, *Postpoesía* no sería tanto una poética –mucho menos referida a su obra (que la excedería en buena medida)- como una demostración de su actitud⁴⁶⁶ respecto al acto de creación (porque no puede negarse que se ofrecen herramientas hermenéuticas, procesos de generación poética, nociones teóricas próximas a su estética, etc.); y, por lo mismo, el diagnóstico de un cambio de sensibilidad (hasta cierto punto generalizado) no sólo respecto a la escritura literaria, sino sobre todo por la voluntad de investigación unida a la creación que estaba teniendo lugar desde principios de siglo por parte de Fernández Mallo, pero también por otros escritores afines a este propósito de innovación del *establishment* literario a partir de la apertura estética y disciplinar (o lingüística) en la creación literaria.

Bajo este aspecto, lo que se propone en *Postpoesía* no es sólo el regreso de la escritura literaria a la sociedad y a su tiempo, sino la pérdida de exclusividad de la palabra como material poético, y esto como

⁴⁶⁶ En relación a esto mismo, la idea de *actitud* ha sido expuesta igualmente en *Nocilla Lab*, donde además se aclaraba el origen “musical” de esta postura, heredada del imaginario punk y postpunk de finales del siglo XX. Es algo muy presente en toda su obra, por otro lado, muy unida desde un punto de vista estético, a ciertos *hypes* musicales de bandas como Joy Division, Kraftwerk, The Smiths, etc. Es decir, el acervo musical generado por los movimientos *underground* que transformaron la creación musical en “estilo” de vida al aportar el relato sentimental de la sociedad y la cultura contemporáneas.

consecuencia no sólo del signo de los tiempos, sino de esa actitud de apertura por parte de estos escritores. Así, muchas de las menciones que suceden en este libro tienen que ver con espacios como la ciencia (susceptible de ser revisada en términos poéticos), el cine, el arte contemporáneo o los objetos de consumo, en tanto espacios a través de los cuales puede resolverse esa tesitura *translingüística* (Bajtin) de la naturaleza poética. Para ello, el autor se apoya en Borges, por un lado, y en Wittgenstein y Richard Rorty por otro, de quienes asume el formato pragmático como principal sustrato teórico de sus propuestas, pero también como método de generación de este volumen. Como ilustración de estos tres paradigmas estéticos, cabría mencionar las siguientes nociones:

1. “Cuando le preguntan a Borges qué es para él un objeto poético, contesta que todo aquello en lo que encuentra lo que espera encontrar en la poesía” (Fernández Mallo, 2009: 19-20).
2. “Como dijera el segundo Wittgenstein en referencia al lenguaje, «el significado es el uso»” (Fernández Mallo, 2009: 93).
3. “La poesía postpoética se presenta como un «método sin método», no como una doctrina. Más que de una nueva forma de escribir, se trata de poner en diálogo todos los elementos en juego, no sólo de la tradición poética sino de todo aquello a lo que alcanzan las sociedades desarrolladas [...]. En la poesía postpoética el creador es un artesano y al mismo tiempo un crítico” (Fernández Mallo, 2009: 37).

Bajo esta idea, y manteniendo de fondo la equivalencia ya expuesta entre mundo (sociedad) / supermercado, todo sería susceptible de ser considerado no sólo objeto estético, sino también material utilizable, es decir, poético, para la creación literaria. De aquí derivarían

dos acciones concretas, por un lado la de artesanía –los procesos DIY-, a partir de la apropiación de formas, lenguajes y objetos de muy distinta naturaleza y, por otro, la reactivación del concepto de “residuo” como aquello que pasa a poder traducirse o reciclarse en otra cosa. Bajo esta idea quedaría clara la actitud y el temperamento de Agustín Fernández Mallo respecto a su entorno, pero también respecto a las distintas tradiciones cercanas a sus intereses, con las que operaría con total libertad considerando de forma positiva esa disponibilidad actual de las mismas.

Es fundamental, entonces, pensar en la sinergia que se propone en relación a todos esos materiales, quizá como pensamiento influenciado por los relatos audiovisuales⁴⁶⁷ y, en último término, los tecnológicos. “La nueva musa es el mercado”, dice el autor, y de ello se deriva esa fascinación manifiesta en torno a los productos, objetos y dispositivos de consumo: “esa fascinación la producen ahora esos objetos no estrictamente literarios: computadoras, DVD, teléfonos móviles, pantallas [...]” (Fernández Mallo, 2009: 77 y 75). Parece, según estas afirmaciones, que es así como el autor soluciona una tensión, habitual por otro lado en la escritura literaria, entre forma y contenido, al mutar los espacios de subjetivación estética en concordancia con la mutación propiciada a este respecto por el entorno social. Así, esa sería la razón por la que puede hablarse de estas obras como *work in progress*, si se piensa en la tesitura que recrea el mercado y la reformulación de lo público y lo privado como espacios de indeterminación cotidiana.

⁴⁶⁷ Así se apunta en el texto, parafraseando a Vattimo: “el hombre de hoy que se mire a sí mismo en busca de una certeza primera, no encontrará el *cogito* cartesiano, sino los relatos de los media” (Fernández Mallo, 2009: 53). Una afirmación que conecta, por otro lado, con la raíz del estudio realizado por Eloy Fernández Porta en *€@O\$*, en relación a la mutación o reformulación de las emociones a través de la tecnología y los relatos visuales.

Un término importante a este respecto, y además como instancia medular de su escritura, sería la idea de “indeterminación” que en *Postpoesía* aparece revisada bajo el concepto de “extrarradio”.

Si hay algo que comparten las disciplinas que realmente pueden denominarse contemporáneas, es la indefinición a la hora de identificarlas, nombrarlas, estructurarlas y catalogarlas. Esas zonas indefinidas es lo que comúnmente llamamos *extrarradios*. Un concepto fundamental y progenitor en la evolución de las artes (Fernández Mallo, 2009: 93).

Evidentemente, en la escritura literaria esto lleva a una redefinición de ciertos términos como parte de un proceso de interrogación e investigación estética que se dirige a nociones aún operativas y disponibles, como podría ser la propia idea de “objeto poético”, “emoción estética”, o las nociones de novela y poesía en cuanto arquetipos literarios establecidos y dirigidos por los discursos oficiales y la propia tradición bajo coordenadas muy bien definidas. Dicho esto, y en relación con la postura del autor, ése sería el lugar –los espacios de indeterminación- desde el que cabría plantear su visión de la innovación estética a partir de sus obras, como formulación estructural de esas cuestiones en el territorio de la creación literaria. Esto es, asumiendo la creación como investigación a un mismo tiempo.

En este sentido, *Postpoesía* propone, siempre teniendo en cuenta esos términos, la consecución de una actualización estética como la que habría tenido lugar en otras disciplinas no necesariamente artísticas a partir de la performatividad de sus presupuestos en relación a aquellos tomados de otros espacios o disciplinas. Como ejemplo, el autor

menciona casos como el de Duchamp en relación con el objeto artístico – *readymade*–, Tony Smith y Richard Long en cuanto al *land art* o el caso más reciente de la artista Ester Partegàs y su particular reactivación del concepto de “basura-urbana”⁴⁶⁸. Por eso es importante la noción de sinergia, porque bajo esa perspectiva no sólo se llevaría a cabo un tratamiento horizontal –no subordinado– de los distintos materiales y referentes, sino que además el resultado no podría leerse como discurso fragmentado, sino “indisociable de sus partes porque deja de tenerlas” (Fernández Mallo, 2009: 104).

Lo que cabe preguntarse entonces es cómo se manifiesta la idea de *extrarradio*, en tanto frontera y lugar de indeterminación estética, en el espacio literario o, más concretamente, en la obra de Mallo. Atendiendo al mismo tiempo a su visión y realización de ese concepto y la valoración que el mismo tendría en estos momentos. Para ello, se revisarán algunos de los títulos de la obra de Agustín Fernández Mallo, en principio más próximos a la formulación de esta teoría *postpoética* y a algunos de los preceptos abordados en el ensayo que, como se dijo, en su momento de publicación era ya algo tardío. Así, en estos textos cabe valorar la sinergia lingüística que se establecería entre los discursos científicos, fílmicos, tecnológicos o publicitarios, sobre todo porque ésa sería una de las cualidades más significativas que aportarían estas obras, dado que operaciones como un tratamiento renovado del pop, el apropiacionismo o el giro hacia lo visual de la creación literaria se ha explorado ya con antelación.

⁴⁶⁸ Según apunta el autor, bajo esta óptica, la artista activa ese concepto como discurso político y emocional que codificaría en sí mismo los modos de vida de la sociedad contemporánea. Más información sobre el proyecto de la artista a través de este enlace: http://www.esterpartegas.com/press/elmundo_jan2008.jpg (última consulta, 06/08/2011).

Teniendo eso en cuenta, los textos seleccionados son los siguientes: *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (edición personal, 2001), *Creta Lateral Travelling* (Sloper, 2008) y *Joan Fontaine Odisea* (La Poesía, Señor Hidalgo, 2005) de Agustín Fernández Mallo. Más la obra *Cortes publicitarios* (Delirio, 2006) de Javier Moreno, que en cuanto tal funciona como escritura de frontera, no sólo en este plano discursivo, sino también epistemológico, como se verá. La razón de esta valoración se debe a que *Cortes publicitarios* constituye una obra a medio camino entre la actualidad literaria (de ese momento, año 2006) en conjugación con las rémoras posmodernistas de la tradición previa e inmediatamente anterior a ese momento.

Es así, por tanto, como se puede entender qué se entiende por *extrarradio* en estos textos y bajo esas poéticas, y qué podría entenderse hoy por ese término, dados los cambios ocurridos en el imaginario social, que cada vez opera con mayor naturalidad en torno a la tecnología y su lógica de creación y comunicación de contenidos. Se han mencionado procesos DIY, cuestiones relacionadas con la copia, con el canon y los derechos de autor, con la legitimidad de los procesos de apropiacionismo, de reactivación de materiales hasta cierto punto considerados residuo cultural... Pero ¿cuál es la visión que emerge en estos días?

- ***Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (Edición Personal, 2001) + *Creta Lateral Travelling* (Sloper, 2008), de Agustín Fernández Mallo**

De algún modo, estas dos obras configurarían el germen teórico de *Postpoesía*, en cuanto responderían de forma meridiana a la mayoría de los presupuestos que soportan dicha noción *postpoética*. De hecho, y como se ha dicho, esto es posible dada la condición de escritura de esa

teoría, dado que el problema con *Postpoesía* (el ensayo) a la hora de ponerlo en relación con su obra era justamente el tratarse de un texto tardío que se veía superado en buena medida por algunas de sus publicaciones –quizá de 2005 en adelante-. Quizá por eso estos dos textos, porque el desarrollo de esa idea y la escritura de los mismos fue cercana en sentido cronológico, no desbordan tanto esa conceptualización poética, como sí ocurre con otra serie de títulos mencionados previamente.

No obstante, y esto habría que tenerlo presente, porque de algún modo conecta con su noción de “extrarradio”, su trayectoria pone en evidencia la dificultad de adscribir a esos textos no sólo un género, sino también un método y una teoría, a no ser que ésta sea lo suficientemente laxa como para poder ser modificada con cada nueva publicación. Quizá el ejemplo más claro de esto mismo lo haya conformado *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, que en comparación –en términos estéticos- con el *Proyecto Nocilla*, supone una implementación considerable respecto a su escritura antecedente. De hecho, lo curioso es que no puede decirse que sea diferente, pero la mutación resulta al mismo tiempo evidente y por ello significativa de ese carácter aplazado de su propia poética y conclusión teórica respecto a la misma.

Puede decirse, entonces, que estas dos obras suponen, en cuanto tal, un buen espejo de la realización postpoética como investigación en ciernes que más tarde se iría sofisticando, quizá hasta la publicación de *Joan Fontaine Odisea*, que podría considerarse la obra clave, como culminación, de su poética. Ésa sería la razón que explicaría que estas dos obras se analicen de forma conjunta, dada la similitud estructural que se reconoce en ambos textos, que además constituyen un estadio embrionario de la *postpoesía* llevada a término, sin que se puedan anotar

importantes diferencias (a excepción de los detalles discursivos) entre esos dos textos, al menos en términos estrictamente poéticos.

Así, y teniendo en cuenta este texto, *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*, podría decirse que es la obra que, por lo menos hasta la fecha, ha tenido el mejor prólogo y quizá, una de las mejores lecturas dentro de su programa poético. Aunque se reedite en Alfaguara en 2012, el texto apareció publicado en 2001, por lo que no podría pensarse en una escritura ya consolidada, pero sí madura, pese a que ya aparezcan incorporados muchos de los aspectos cualitativos que permiten hablar de ese texto como escritura singular. De hecho, en esta obra ya puede revisarse (e incluso documentarse) la relación de Pere Joan como colaborador –dibujante– de Agustín Fernández Mallo, que aquí se encarga de ilustrar el texto, al igual que la cubierta de *Creta Lateral Travelling* en la edición actualizada de Sloper, también con el cómic de *Nocilla Lab* y, por último, con la versión gráfica de *Nocilla Experience* publicada en 2011 por Alfaguara.

Ahora bien, si se vuelve a la mención que acaba de hacerse del prólogo, a cargo del autor, también poeta, Eduardo Moga, puede convenirse que esa lectura no sólo resultaba oportuna en relación a la propuesta poética de Mallo, sino que además pergeñaba algunos de los aspectos fundamentales de su escritura futura, como se confirmaría en adelante a través del resto de obras. Según apuntaba Eduardo Moga en ese texto, dos de esos aspectos serían por un lado las paradojas y lo contradictorio⁴⁶⁹ y, por otro, la “circunstancia biográfica”, cercana a la

⁴⁶⁹ En palabras de Eduardo Moga: “A Fernández Mallo, por otra parte, le gustan las paradojas, el juego unitivo de la contradicción, sin duda porque ninguna otra figura retórica conduce más derechamente a lo que reclamaba Olga Orozco en su libro *Mutaciones de la realidad*: «trataba de ser otros, de borrar las junturas de las separaciones/ -sí, un solo tejido donde estuviera inscrito todo lo existente». [...] Sin embargo, como un hueso envuelto por el músculo de lo contradictorio, el poemario

autoficción en el espacio discursivo, pero puesta de manifiesto a través del lenguaje científico, por ejemplo, en el terreno estético de emplazamiento de sus obras. Tanto es así, que ése era el punto principal al que aludía Eduardo Moga, reconociendo en la filtración del discurso científico un rasgo singular de esa poética, al concebirlo como materia para la exploración poética y no únicamente como recurso de implementación retórica⁴⁷⁰.

Agustín Fernández Mallo es físico, como Ernesto Sábato. Y esta tensión, tan visible en *Yo siempre Regreso...*, y tan insólita en la tradición literaria española, se me antoja uno de los rasgos más singulares del poemario (Moga, 2001: 12).

Por tanto, y en relación a esto mismo, la “tensión” a la que alude Eduardo Moga sería el resultado de la conjunción discursiva de elementos no estrictamente literarios, como sería la ciencia en este caso, que sin embargo se unifican hasta confundirse en el orden de lo metafórico, siendo igualmente transitables e imprescindibles como resulta la palabra, por tradición, para el texto literario. Desde ese punto de vista, lo que se está resaltando no es la incorporación como anécdota de otros lenguajes, sino la sinergia de los mismos. Eso es algo que vendría propiciado por dos aspectos concretos que aparecen resueltos ya en esta obra, y que configuran un rasgo inherente, por natural, en la poética de Agustín Fernández Mallo: la lectura en clave estética de la

entero se revela atravesado por la búsqueda de correspondencias y simetrías” (Moga, 2001: 11).

⁴⁷⁰ Este aspecto ya se ha mencionado no sólo en relación a la escritura de Agustín Fernández Mallo, sino también en casi la totalidad de los autores referidos en este estudio, dado que de manera general tendrían una formación científica en la que cabría derivar el buen manejo de estos lenguajes (científicos y tecnológicos) como punto de coherencia en sus discursos.

ciencia, por un lado, a través de lo cual podría accederse a un orden poético sobre el que construir imágenes verbales y, por otro, y muy unido a lo anterior, la situación de la metáfora como elemento indispensable para la arquitectura textual, dado que esa poética sería ante todo una poética constructiva y artesanal de *fotografías visuales*, como indicaba Eduardo Moga.

Al fin y al cabo, la escritura es una forma de representación de la realidad como lo son la ciencia, el cine, la música o la publicidad; motivo por el cual cada vez se ve más volcada hacia lo visual, como ya se ha mencionado, cabe pensar que como resultado de esa sensibilidad que hoy caracteriza la sociedad contemporánea. Según palabras del autor, y siguiendo con la idea de apertura del espacio literario, “las ciencias, en su dimensión visual, han cedido al arte tanto la capacidad de producir imágenes como, asimismo, imágenes propias” (Fernández Mallo, 2009: 24); lo que quiere decir aquí que no habría novedad alguna en este tipo de mecanismos de construcción discursiva, sino tan sólo una perspectiva diferente, otra forma de relación con esos distintos espacios y lenguajes, ahora puesta en evidencia.

Como cabe imaginar, lo más factible es que este tipo de realizaciones se den bajo circunstancias como las que reúne este autor y buena parte de los mencionados en este estudio, dado que cuentan con un conocimiento riguroso de esos lenguajes, de las distintas nociones teóricas que los soportan, y de un interés creativo, literario. De ese modo pueden alcanzarse traducciones más óptimas de los lenguajes científicos y tecnológicos, como también una mayor garantía de coherencia en su descarga artística, quizá como resultado de esa exigencia y disposición estética. Un ejemplo de esta tesitura aparecería referido en el cierre de *Creta Lateral Travelling*, donde el autor reproduce, quizá como actitud

estética, una explicación extraída de la física teórica, dando lugar así no a un concepto, sino a una imagen poética.

El mundo puede verse
con el ojo p o con el ojo q .
Pero si abres los dos al mismo
tiempo te vuelves loco.
(explicación de Wolfgang Pauli,
místico teórico, del Principio de
Indeterminación de
Heisenberg) [-2]

(Fernández Mallo, 2008: 106)

Así, otro de los elementos recurrentes en la obra del autor, y que aparece igualmente tematizado en estas dos obras, tiene que ver con el amor, pero no como un sentimiento idealizado, sino a partir de su ausencia (quizá así en toda su obra a excepción de *Nocilla Lab*), abordando así la soledad o el abandono como parte inherente de la experiencia de amor. De hecho, así ocurre en este caso, donde el amor muestra su reverso y en torno al cual se relata la posibilidad de un falso retorno. Ése es el motivo bajo el cual se exploran en esta obra los cambios que ha ocasionado ese abandono en el sujeto –una primera persona que aparece, por lo general, marcada en la sintaxis, porque quizá se trate, en último término, de un monólogo interior que amplía al mismo tiempo un diálogo figurado entre esa instancia y la representación de la ausencia, pese a que la comunicación se realice a partir de imágenes poéticas. No obstante, y rompiendo así con cierta tradición, no hay exaltación alguna en el discurso, apenas nostalgia, como marca que en adelante reproducirá un discurso de características estoicas; correlato, al

mismo tiempo, de la decoración del hotel en el que se enmarca el texto⁴⁷¹.

Por otro lado, y en relación con la mención del hotel, es habitual que las localizaciones que aparecen en los textos de Fernández Mallo (islas, espacios desérticos, orillas de mar, etc.) funcionen como metáfora de esos extrarradios en los que el autor suele inscribir sus obras también discursivamente. De hecho, tanto *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* como *Creta Lateral Travelling* son dos obras que, pese a ser escritura poética, o en todo caso poesía, aparecen desarrolladas en prosa o, mejor dicho, como narración, cuando en realidad se trata de todo lo contrario, es decir, de un ejercicio de intensión discursiva. Dicho de otra forma, es ese límite lo que parece interesar al autor y no aquello que aparece perfectamente definido en su representación. Así, y llevando esta idea al espacio discursivo, el límite pasa en este contexto a ser concebido como extrarradio y el extrarradio como lugar propicio para la metáfora, para la creación de excedentes semánticos.

Un lugar indeterminado e inaccesible en su totalidad, de tal manera que, como si de un sujeto autónomo se tratara, el sistema *difiere de sí mismo*.

Fernández Mallo, 2009: 21

Es así como pueden alcanzarse relaciones inéditas entre las cosas, pero sobre todo una alternativa a la caracterización psicológica o temperamental de los personajes, evitando de ese modo que se conviertan en sujetos, igual que ponía de manifiesto Godard a propósito de *Film*

⁴⁷¹ “Los hoteles son lugares burbuja, inflados de un no-mundo, asépticos, gasa y bisturí, por eso se escogen para convenciones y reuniones neutrales, por eso los crápulas de traje tostado llegan solos, dan unas monedas al botones e instalan allí su teatro de operaciones” (Fernández Mallo, 2001:18).

Socialisme. Se incide, por tanto, en la relación que esos sujetos establecen con el espacio y los objetos que tienen a su alcance: por ejemplo, “creí ver que el viento pegaba un papel de helado a tus tobillos; te costó desprenderlo [de eso ya no estoy seguro]” (Fernández Mallo, 2001: 18); convirtiendo así esos dos motivos en instancia para la suspensión poética o, como puede verse en otros casos, como vehículos de emoción estética.

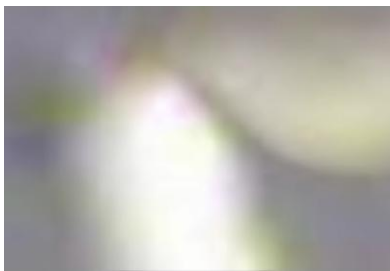
Según apuntaba Eduardo Moga en el prólogo, toda la obra –y eso será constante en la trayectoria literaria de Fernández Mallo– aparece articulada a través de una serie de imágenes que parten unas de las otras en una estructura en red, pero acusando ciertas repeticiones entre sus distintas obras, como se comprueba no sólo en el interior de los textos, donde son comunes los *ritornellos* en torno a un mismo motivo, sino también entre *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*, *Creta Lateral Travelling*, *Joan Fontaine Odisea* o *Carne de Píxel*⁴⁷².

⁴⁷² Por ejemplo, los siguientes motivos: que aparecen en *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*: “[éramos una sombra dentro de otra sombra]” (página 20), “Habitar una isla te obliga a cumplir la peculiar simetría de coincidir exactamente con la isla [...] Una vez descubierto cumples otra simetría: eres una isla dentro de otra isla” (página 31), que se repite en *Creta Lateral Travelling*: “Mi idea de la felicidad no es en absoluto original. Una isla, una casa contemporánea, una pérgola, un pozo, y una silla mirando al sureste por definición al mar [pero todo hacia dentro]” (página 84). Y que también está presente en el *Proyecto Nocilla*, en concreto en *Nocilla Lab* (además como *ritornello*): “una doble oscuridad: la oscuridad de una funda de guitarra rígida que a su vez reposaba en la oscuridad del maletero de un Lancia, y esa doble imagen, esa duplicidad, a mí me volvía loco pero a ella le daba paz” (página 32), “[...] una funda de guitarra en su doble oscuridad, la de la propia funda y la del maletero” (página 67), etc. Esto podría responder a una necesidad vital, por no decir biológica, como es el hecho de aproximarse a la vida a través de sus constantes: el latido del corazón, la caída de una manzana, etc. como también aparece expuesto en distintos momentos de su obra. Según el propio autor, esto sería simplemente esa posibilidad de hacer más visible algo que ya es visible, por un lado aludiendo a la física teórica y el hallazgo de Einstein, pero también a la lógica de Wittgenstein en relación a la equivalencia “lenguaje”-“mundo”.

De hecho, y en relación a este texto, podría decirse que el principal motivo de su escritura es una imagen, la del abandono, muy similar a la que se presenta en *Creta Lateral Travelling*. No obstante, éste es uno de los temas (o mitos) de la literatura, por lo que lo singular de este aspecto radica en su tratamiento, es decir, en la gestión oportuna de los tiempos, por un lado aplicándole ritmo a la prosa (justamente para que deje de serlo) y, por otro, construyendo elipsis, que son asimismo otro tipo de textualidad, porque no comportan vacío semántico. Así, la ausencia pasa a considerarse otra forma de presencia, como recreación de un motivo o imagen concretos:

El viento arrastra hojas, polvo de octubre, papeles a la panza de los coches, agita la flota y ya no queda nadie salvo yo en la ventana del Hotel Port Maó. Hay una imagen tonta y recurrente, insoportablemente bella, un viejo marinero que te mira y no entiende, tu talle aristocrático, un danés borracho, alguien que cambia todos los días las flores de tu habitación, y yo, que sólo miro. No me importa admitir que escribo con el único fin de reconstruir el infierno de tu paraíso, y volver a fundarlo, si es posible, para esta vez derrumbarlo yo solo (Fernández Mallo, 2001: 37).

La acción en este punto es clara: la repetición de ese motivo para así desgastarlo. De hecho, esto es algo que, como recurso, sería equivalente, sólo que invirtiendo los lenguajes, a un *zoom in* sobre una imagen pixelándola hasta un nivel en el que ésta finalmente desaparece. Cambiando la técnica para llevar a término esta idea, en *El hacedor (de Borges), Remake*, en concreto en “Ragnarök”, se mostraba lo siguiente:



El texto:

Desde la venta de mi habitación, hago fotografías. Me divierto ampliando al máximo, hasta el límite del pixelado, la fotografía de la santa que hay sobre ese edificio que parece abandonado pero no lo está, y descubro que la silueta de la santa se confunde con el agua del río que parece un mar pero no es un mar. No sé qué pensar. En un parque de Buenos Aires, que tiene un nombre muy largo, plaza del Libertador General San Martín, hay una papelería que pone que está hecha con cartones de leche reciclados. Quizá todo tenga que ver con eso, el reciclado (Fernández Mallo, 2011: 121).

La clave, por tanto, radica ahora en otro tipo de sublime, porque han cambiado los contextos. Como se decía en *Postpoesía*, “la poesía postpoética habla más bien de la naturaleza de las metáforas que sirven de soporte al poema, y no de los medios técnicos con los que éste es abordado (que también)” (Fernández Mallo, 2009: 32). Lo cual constituye una reflexión que, tomada como parte inherente de su poética,

lleva a la ciencia a protagonizar ese otro sublime, ahora como vehículo de belleza extrema y monstruosa sujeto a criterios estéticos.

Por otro lado, y en relación a *Creta Lateral Travelling*, que reproduce buena parte de estos motivos y coordenadas, puede comprobarse como este texto conduce en su discurso hacia otro tipo de paisaje, ahora menos centrado en el sujeto, por lo que resulta, temperamentalmente, más abstracto que el anterior. En este sentido, el relato -de nuevo poético a pesar de su escritura en prosa- consiste no tanto en la interiorización y proyección de una intimidad como en el reflejo de la (propia) existencia en una serie de tiempos (acontecimientos⁴⁷³) objetos y motivos concretos, que de nuevo vuelven a referirse a través de imágenes; es decir, a ser expuestos.

Se repiten, por tanto, espacios como la habitación de un hotel, la experiencia en una isla, pero como localización ampliada: Creta (Santiago de Compostela) Madrid; el motivo de una maleta, o los encuentros tangenciales que responderían a la siguiente idea: “Nada es hasta que su línea no se cruza con otra; la historia son equis. La luz y la materia, el enemigo y la bala, el texto y la mirada...” (Fernández Mallo, 2008: 39). Si bien esto no sucede como correlato emocional (o sentimental) del sujeto, sino como instancia de vida que presenta el límite en la enfermedad –un cáncer-, cuya lectura alcanza también niveles metapoéticos.

No en vano, así parece indicarlo el título de la obra, que se concibe como un viaje-experiencia por la isla de Creta operando un *travelling* óptico que simularía los mecanismos del recuerdo, es decir, el archivo de imágenes del pasado. Por esa misma razón, y porque en esta

⁴⁷³ “Postulo que igual que hay cuerpos más densos que otros existen instantes de tiempo más densos que otros. Postulo Densidad de Tiempo como aquella concentración de Nada que, aunque inasible, se resuelve poesía” (Fernández Mallo, 2008: 38).

obra se percibe de manera aún más clara la pulsión visual de los textos de Agustín Fernández Mallo, podría decirse que *Creta Lateral Travelling* consiste justamente en un incipiente *travelling* textovisual.

Llegan resonancias, ecos surgidos desde una cavidad hasta entonces desconocida; y tiempo y espacio desaparecen, y todo cuaja conectado en un solo acontecimiento que no llega a entenderse. Es la lógica de aquello que más nos atrae [...] (Fernández Mallo, 2008: 17).

Ése es el recurso que le permite al autor prescindir de arquitecturas textuales dependientes en primera instancia de una trama, al menos en su sentido tradicional, trasladando entonces la acción poética a la enumeración de una serie de reflexiones e imágenes —en su mayoría metáforas en mayor o menor grado implícitas— cuyo carácter es principalmente expositivo. Tanto es así, que ésa es la sensación que parece desprenderse de la numeración —en sentido decreciente— que incorpora cada texto [x], como si el libro constituyera un tratado —en tanto género o arquetipo literario— de esa experiencia en concreto. De este modo y como consecuencia de este artificio, el discurso resulta en su mayoría aséptico y neutral, a pesar de que las imágenes aparezcan investidas de una nostalgia que ya es habitual en su escritura; porque la clave parece estar en la naturalidad estética y, por tanto, también estructural.

La noche asusta por lo mismo que es mágica: identifica. Lo divisible pierde su cualidad, y todo aparece conectado por una Babel adherida a las pupilas que emborrona la mirada. Y lo sabemos. Pero a veces trato de imaginar el espanto que

sobrecogió a los que presenciaron por primera vez la muerte de un hombre (Fernández Mallo, 2008: 80).

Ése es, quizá, el rasgo más característico de este texto, que como exposición integral y ordenada de sucesos, hace de la descarga de sentimentalidad asociada a este tipo de temática enunciación estoica, detalle, alejándose así de la retórica. Como aparecía referido en *Nocilla Lab*, esta “forma de narrar amoralmente, documentalmente, no me la dio la literatura, sino una película que casualmente vi a principios de los 90” (Fernández Mallo, 2009: 23), cerrando así el giro visual al que se ha aludido anteriormente.

▪ **Joan Fontaine odisea [mi deconstrucción] (La Poesía, Señor Hidalgo, 2005), Agustín Fernández Mallo**

Tal y como se ha dicho en otras ocasiones, *Joan Fontaine Odisea* podría ser considerada la obra germinal de toda la poética de Agustín Fernández Mallo, pero no “germinal” únicamente como texto del que parten –poética y estéticamente- sus demás obras, sino también como texto al que de forma inevitable regresan. Como se menciona en el folio del registro notarial que encabeza la obra (quizá como prólogo/registro de la experiencia de escritura de esta obra concebida como performance poético), la acción (o actividad) artística tenía como fin el 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, 2005:7).

Por eso mismo, *Joan Fontaine Odisea* es y constituye la obra a través de la cual pueden establecerse los puntos de relación y conexión entre sus libros, como si estos constituyeran una serie de publicaciones

(ocurrencias) de un mismo motivo abordado desde perspectivas diferentes; es decir, como distintas caras de un mismo fenómeno (otra lista). Así, tal y como se dijo anteriormente, la búsqueda (y, por tanto, la ausencia como matriz) sería también aquí el principal motivo o atractor de este texto, pero también de los demás, donde aparece referido en muy diversos sentidos y formatos, pero presente de forma constante. Tanto es así, que este *leitmotiv* se veía reflejado en la deriva lingüística, documental y temática de sus obras como *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* o *Creta Lateral Travelling*), en *Nocilla Lab* a través de la cita de Allen Ginsberg⁴⁷⁴ o el tema “There is a light that never goes out⁴⁷⁵” de *The Smiths*. Se trata, por tanto, de un motivo cuya emoción estética se traduce en cada ocasión a través de filtros de diferente naturaleza, llevando entonces su representación a espacios como la tecnología (identidad tecnológicamente subjetivada), la escritura (en tanto realización de esa experiencia) o la ciencia, en este contexto como metáfora lingüística recuperada. Siguiendo entonces con esa idea, en la versión inédita (2003) de *Joan Fontaine Odisea* que apareció extractada en un espacio digital, *Los digitales de puertas*

⁴⁷⁴ Como recordatorio, la cita contaba con estos dos momentos: “seré un genio de una u otra clase, probablemente en literatura» [...] «soy un chico perdido, errante, en busca de la matriz del amor»” (Fernández Mallo, 2009: 76).

⁴⁷⁵ La letra que, por otro lado, aparece intervenida por el autor, cambiando “life” por “lights” en el estribillo: “Take me out tonight / where there’s music and there’s people/ and they’re young and alive/ Driving in your car/ I never, never want to go home/ because I haven’t got one/ anymore/ Take me out tonight/ because I want to see people and I want to see life/ Driving in your car/ oh, please don’t drop me home/ because it’s not my home, it’s their / home, and I’m welcome no more /And if a double-decker bus/ crashes into us/ to die by your side/ is such a heavenly way to die/ and if a ten-ton truck/ kills the both of us/ to die by your side/ well, the pleasure- the privilege is mine/ Take me out tonight/ take me anywhere, I don’t care/ I don’t care. I don’t care / and in the darkened underpass/ I thought Oh God, my chance has come at/ (but then a strange fear gripped me and I just couldn’t ask) / Take me out [...]”

abiertas, también conocido como *La web de Félix*⁴⁷⁶, Agustín Fernández Mallo reproducía este motivo de la siguiente forma:

Título:

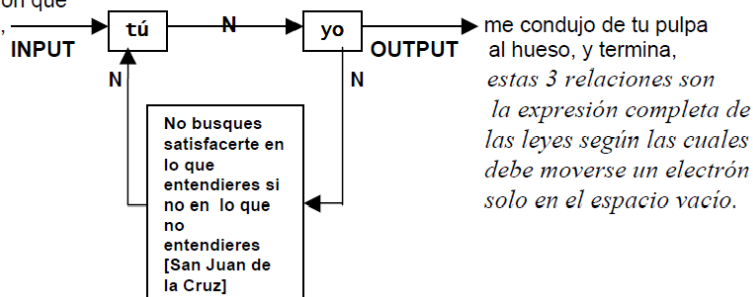
[poema postpoético nº n-1]

n-1

el artículo más famoso [Einstein1905]
de la historia de la física,
comienza,

es bien sabido que, cuando se aplica a los cuerpos en movimiento, la electrodinámica de Maxwell conduce a asimetrías que parecen entrar en contradicción con los fenómenos observados. Tomemos, por ejemplo,

la retroalimentación que
N-veces repetida,



Visto de este modo, este hallazgo de la versión de 2003⁴⁷⁷ podría leerse como un complemento y actualización de ese motivo de búsqueda (matriz del amor)⁴⁷⁸, también referido, pero bajo otras coordenadas, en *Creta Lateral Travelling* en relación a las líneas y los cortes tangenciales que ya se mencionaron.

Por otro lado, y principalmente a la luz de este ejemplo, podría concluirse la forma en que la obra de Agustín Fernández Mallo aborda

⁴⁷⁶ El enlace a la página:

<http://personal.telefonica.terra.es/web/juan-planas/descargas.htm> y la versión inédita extratada: <http://personal.telefonica.terra.es/web/juan-planas/poemaspostpoeticos.pdf> (última consulta, 07/08/2011).

⁴⁷⁷ También se incorpora en *Postpoesía* en la página 131 como ejemplo de un poema introducido “en un recipiente típicamente del lenguaje científico” (Fernández Mallo, 2009: 130).

⁴⁷⁸ En el Registro Notarial, en el punto 11, se refiere lo siguiente como prueba de esto mismo: “Que usa el texto de Antonio Vega ___ sólo me concentro en mis papeles/ locos que piensan./ salen de un circo inmortal y me enseñan / lo que ignoro de ti___ como cita-frontispicio a la totalidad del texto” (Fernández Mallo, 2005: 13).

esa idea de extrarradio, haciendo de sus textos –sea esto de forma más o menos sofisticada- paradigmas de la complejidad estética de este tiempo. En este sentido quizá los casos más relevantes en cuanto a esta pulsión se encuentren en esta obra, *Joan Fontaine Odisea*, pero también en *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, aunque toda su obra pueda inscribirse bajo ese marco⁴⁷⁹.

Dicho esto, habría que matizar que parece tratarse de una complejidad que llevaría por otro lado a la contemplación transversal (e integral) de distintos niveles de composición de sus obras, principalmente a partir de su generación discursiva, lingüística, poética y estructural. Esto es, de forma *estética*, dado que esta “nueva complejidad” se resuelve como “contradicción interiorizada de teoría y práctica” (José Luis Molinuevo⁴⁸⁰). Tanto es así, que esta idea ya había sido mencionada por Eduardo Moga en el prólogo a *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*, si bien sería en este libro donde cobraría especial relevancia dicho pensamiento.

⁴⁷⁹ Quizá por ello, la crítica de corte generalista, sobre todo, pero no en exclusiva, se ha centrado más en textos de carácter (formalmente) narrativos como el *Proyecto Nocilla* o *Postpoesía*, eludiendo así el estudio crítico y riguroso de buena parte de su obra poética. Ya se ha mencionado que es difícil separar una idea de la obra, es decir, qué es poesía o narrativa en la obra de este autor, dado que a través de su escritura no se percibe de forma clara una posición concreta respecto a un registro u otro. Antes al contrario, su obra resulta más poética que narrativa, pero eso no deja de ser una cuestión más relacionada con el marketing editorial que con la propia génesis de los textos. Así, es significativa esta reflexión de Javier Moreno en relación a *El hacedor (de Borges)*, *Remake* para *Revista de Letras*: “Dejemos de lado los poemas que constituyen la parte final del libro, de la mayoría de los cuales lo mejor que puede decirse es que son autocomplacientes; pasemos de largo ante algunos de los vídeos realizados por el propio autor –lastrados tal vez por un exceso de amateurismo- y que resultan una prolongación editorial y comercial del libro por otros medios (tecnológicos, en este caso). A pesar de todo estamos ante una obra espléndida y en ocasiones asombrosa” (Moreno, 2011). Cuando en realidad parece que el mecanismo de escritura y de “remake” es exacto entre una parte (los poemas) y la otra (los relatos).

⁴⁸⁰ Del prólogo a una obra inédita: extracto tomado de *Pensamiento en imágenes*: “Del prólogo al nuevo ebook” en Molinuevo, *Pensamiento en imágenes*, 09/06/2011 (última consulta, 07/08/2011).

De hecho, es sintomática la imbricación de ciencia, literatura y lógica (ya se puso de manifiesto la importancia de Wittgenstein en la poética de Agustín Fernández Mallo), recayendo en la ciencia, principalmente, la raíz de esa materia literaria. En este sentido la ciencia supera su capacidad discursiva y funcional en un orden metafórico, poético, que constituye buena parte de la singularidad de esta obra, principalmente por ese tratamiento. Ésa es la razón por la que no podría decirse que la novedad de *Joan Fontaine Odisea* radique en la mera mención y utilización de la ciencia, ya que han sido otros los textos y discursos que han incorporado contenidos extraídos de ese ámbito, como tampoco por plantear y promover la interrelación entre ciencia y literatura. Hay que pensar que antes que él, otros escritores y poetas también habían llevado a término este último propósito: autores como Jorge Guillén, Gabriel Celaya, Gonzalo Rojas, Justo Jorge Padrón, José Luis Jiménez Frontín, Jaime Siles, Ernesto Cardenal o Rafael Courtoise entre otros.

La respuesta habría que buscarla en otro aspecto, entonces, como sería la actitud concreta que Fernández Mallo pone en evidencia en su tratamiento de la ciencia y, por tanto, olvidando las menciones referenciales que o bien asumen la ciencia como mística, o se aproximan hacia cierta mitología o visión fetiche de la misma. Se trata, por tanto, de un aspecto crucial que marca una diferencia considerable entre aquellos autores mencionados y éste, en concreto, dado que su obra no permite una aproximación crítica bajo los mismos parámetros que podrían ser aplicados a las de los autores anteriores, por un lado porque los contextos de creación no son los mismos y, por otro, porque la ciencia (y esto sería lo verdaderamente relevante) no opera del mismo modo en un espacio y otro de escritura. A este respecto, eso singular podría localizarse en la

feliz convergencia en sus textos de distintas manifestaciones culturales (arte abstracto, arquitectura, música), la historia literaria en sus distintas tradiciones (pero sin ejercer sobre ella distinciones de valor impuesta por su historiografía) y las nociones y avances ocurridos en los territorios científico y técnico. Dicho de otra forma, en la superación de los modos tradicionales de expresividad de esos espacios, llevados a la creación bajo un temperamento muy poco impresionado de los mismos, por inherente y familiar a ellos.

Vuelve a ser necesario, entonces, recordar el aspecto pragmático de sus textos, como solución coherente para la sinergia y convergencia de textualidades de diferente naturaleza. Por tanto, si aquí se ha mencionado el tratamiento concreto de lo científico en su obra, y se ha hecho además como paradigma, se debe a que es quizá el aspecto más visible (como cambio) de su obra por un lado y, por otro lado, el menos tratado hasta este momento en este estudio. No obstante, estas consideraciones resultarían igualmente válidas para autores como Javier Moreno, Germán Sierra, Javier Fernández u Óscar Gual, dado que sus respectivas obras operan igualmente bajo el criterio de la coherencia discursiva, sobre todo en relación a la ciencia y la tecnología, como espacios aún mal utilizados por algunas corrientes de escritura. Se trata, por tanto, de la constatación de un uso naturalizado de estos lenguajes, básicamente porque estos autores comparten un conocimiento riguroso y profesional tanto de un espacio como del otro, lo que trasladado a sus textos permite una proyección perceptiva similar a la que se pondría en funcionamiento a través de la palabra; es decir, como mecanismo propicio para la representación artística.

Como puede apreciarse en *Joan Fontaine Odisea*, lo llamativo en el plano visual de la obra radica justamente en la visibilidad del lenguaje

y la sintaxis científica. Según esto, la ciencia, como lenguaje, configuraría otro medio de representación y llevaría hacia una otra ficción constructiva similar a la de la literatura. Un ejemplo paradigmático de ese tratamiento aparecía referido en *Nocilla Dream*, donde se ejecutaba la siguiente operación lingüística:

el ganador, Chi-Uk, de 87 años cuando le dieron el trofeo recitó en inglés:

Wave is a tree,
light particles hanging
x infinity = matter

Y acto seguido traduce al español:

La ola, hay un
punto, ahí el cuerpo
x0 = nada

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, 2007: 160)

Según esto, ya no bastaría con localizar lo científico de su discurso (la anécdota), sino que se tendría que saber transitarlo como se transitan las imágenes o los textos, es decir, discursivamente. Si esto es así es porque en su poética no parece factible establecer diferencias entre un lenguaje y otro, como tampoco entre las distintas textualidades que puedan aparecer en otros momentos. De este modo, su pulsión estética se encuadraría en una actitud visible respecto al acto de creación, pero también en relación a su entorno, dado que de ahí extrae buena parte de los objetos estéticos que incorpora posteriormente a su poética. No obstante, y dado que el autor suele apelar a esa noción de extrarradio

como lugar desde el que evitar la rigidez de los sistemas convencionales en el espacio de escritura, lo que cabría preguntarse ahora es si en estos momentos la noción de extrarradio según esos términos continua siendo operativa o si bien los extrarradios son ya parte del sistema, es decir, centro de perspectivas para la producción del discurso artístico. ¿No sería, en cambio, un extrarradio ese tratamiento de la ciencia, en lugar de la mixtura de discursos y referentes?

Ésa sería la razón, o así lo parece, por lo que *Joan Fontaine Odisea* se constituye como obra angular de su poética, en tanto contiene la cartografía estética sobre la que después despliega otro tipo de realizaciones. En este sentido podría hablarse de un proyecto ilimitado, dado que va mutando en sus distintas manifestaciones, pero sin agotarse, al menos por el momento. Evidentemente, no han sido iguales las condiciones de escritura de todas sus obras, pero desde un punto de vista estético, su imaginario no parece haber mutado de forma notable entre una obra y otra, pese a las evoluciones naturales en el mismo. Si se tiene en cuenta el carácter concreto de esta obra, lo primero que aparece enunciado es el carácter veraz de lo que prosigue a través del registro documental de la performance de escritura. Ésa sería la razón por la cual en este texto Fernández Mallo vuelve a recurrir al tratado como modelo discursivo, conviniendo así en cada texto una numeración (a veces, también con numeraciones subordinadas), con el fin de conferirle al discurso no sólo cierto grado de investigación intelectual, sino también como mimesis de los tratados wittgensteinianos.

A este tipo de arquitectura discursiva, Vicente Luis Mora le dio el nombre de “proposición”, justamente por la alusión al *Tractatus Logico Philosophicus* de Wittgenstein, apoyándose además en la definición de

esa voz que aparecía en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*:

Esta palabra admite los tres sentidos en que Fernández Mallo utiliza sus textos: el matemático (según el D.R.A.E., “enunciación de una verdad demostrada o que se trata de demostrar”), el lingüístico (“unidad lingüística de estructura oracional”), y el filosófico, ya que el poemario está estructurado siguiendo la fórmula proposicional del *Tractatus Logico Philosophicus*, de Wittgenstein: una hipótesis a partir de la cual se van formulando subhipótesis retóricas o formales (Mora, 2005).

Sin embargo, esa tendencia es igualmente visible en otros niveles del discurso, como ocurre con la mixtura de lenguajes (desde las matemáticas al lenguaje cinematográfico⁴⁸¹, la física teórica, o el arte contemporáneo), el apropiacionismo⁴⁸² como acción legítima de cualquier tipo de creación artística y, por tanto, también literaria (desde citas textuales a la noción de “pensamiento de segunda mano”, como sucedería con la cita de Antonio Vega, por ejemplo), o por el tratamiento de todos los objetos estéticos incorporados a la obra sin mecanismos de distorsión irónica, sino como necesidad expresiva:

Perseguir algo equivale
a fundar su contrario.

Lo dijo Eckhart, *ruego a Dios*
que me vacíe de Dios

[peor fue cuando le dije,

⁴⁸¹ En este caso en concreto, *Rebecca* de Alfred Hitchcock, pero también *Blade Runner* como se muestra en *Carne de píxel*, el *Proyecto Nocilla* o *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, etc.

⁴⁸² Por ejemplo, citas de *Rebecca*, de Thomas Mann, Bernhard, noticias de diarios nacionales (página 27 de esta obra), extractos de canciones populares, etc.

*no hay nada más bello,
señalando la luna llena,
y ella murmuró, de Bayer].*

(Fernández Mallo, 2005: 39)

Podría pensarse también que para la codificación de la emoción y la subjetividad de esa voz poética, también para la creación de metáforas y símiles visuales, etc. Si esto resulta relevante se debe fundamentalmente a que la emoción (como deriva de esa búsqueda de la matriz del amor⁴⁸³) no se realiza ya bajo efectos retóricos manieristas de la peor sentimentalidad, sino bajo los criterios contemporáneos que rigen ese protocolo. Puede decirse, entonces, que la coherencia de Fernández Mallo es plena en ese sentido, dado que la innovación de su poética no se constata únicamente de forma discursiva, sino también en su trasfondo subjetivo, llevando al texto todo aquello que permite una escritura bajo las coordenadas de un *Siglo21*, como ya se dijo.

[2] Cortes publicitarios (Devenir, 2006), de Javier Moreno

A pesar de que *Alma* sería la obra de Javier Moreno que mejor responde a la noción de literatura de las nuevas tecnologías, en *Cortes publicitarios* interesa sobre todo atender a esa escritura en tanto arqueología de muchos de los aspectos mencionados hasta ahora en relación a ese tipo de creación literaria, que asumiría la tecnología y sus derivaciones estéticas como sustancia medular de su formulación. De hecho, lo más significativo de esta obra es que articula una tradición

⁴⁸³ “**51,1**/ Te propongo un proyecto/ [no es tanto el amor como su idea/ lo que nos hace felices]:/ carga el espacio de nada,/ ponle a esa nada un nombre/ que recuerde a un viaje, que llame al movimiento” (Fernández Mallo, 2005: 96).

posmoderna (tanto teórica como estética) que sin embargo lleva a una incorporación (quizá como superación) de otros lenguajes y registros discursivos, por un lado a propósito de la ciencia y, por otro, a propósito del tratamiento de la imagen, de forma tanto discursiva como referencial.

En relación a esto mismo, habría que matizar el aspecto que ha llevado a rescatar estos dos títulos en relación al resto de su producción, dado que no serían los únicos en los que aparecen menciones tomadas de la ciencia, los relatos populares, la tecnología o la cultura visual. Dicho de otro modo, el criterio sigue siendo el de una escritura de las nuevas tecnologías que, en cuanto tal, exige la incorporación estructural de esos espacios, y no su uso metafórico (*Acabado en diamante*⁴⁸⁴) o nominal (algunos momentos de *Atractores extraños*, sobre todo en relación a las ocurrencias de algún tipo de tecnología, aun cuando el texto alcanza formulaciones verdaderamente singulares, como se apuntó en su momento).

Dicho esto, lo que se subraya en esta obra es la articulación de su discurso en torno a una serie de imágenes y relatos mitológicos junto a otra serie de imágenes y relatos contemporáneos, por lo general revisando la situación de la publicidad como posible mitología moderna; es decir, como vehículo y continuación de esas conexiones. Teniendo esto en cuenta, cada poema podría entenderse como un recorrido por las distintas imágenes que habrían ido conformando el carácter de la sociedad actual, sea a partir de mitos heroicos y clásicos o a partir de

⁴⁸⁴ En cuanto a esta obra, lo que podría decirse es que su sustrato tanto poético como discursivo parte de la ciencia, en concreto de la noción fractal como mecanismo para la generación textual, pero también de imágenes poéticas, creadas a partir de metáforas que de un modo u otro representarían ese corte en diamante al que alude el título de la obra. Lo interesante en este punto es que *Acabado en diamante*, como se apuntó también a propósito de las obras de Germán Sierra, hace un uso no sólo coherente del lenguaje científico, sino que además lo traslada (o traduce) al espacio literario de forma tan sutil que no se percibe formalmente en el texto (o no siempre), pero resulta pese a ello muy evidente.

objetos de consumo, pero convertidos igualmente en iconos socioculturales.

Tanto es así, que uno de los ejemplos paradigmáticos de esta tesitura se encontraría en el poema en el que convergen las imágenes de la diosa Niké con la marca deportiva Nike como símbolo de Victoria⁴⁸⁵. Lo cual es posible no sólo a un tratamiento actualizado de la tradición (en este caso, cabe decir, a partir de la ironía como impresión posmoderna en el discurso), sino también a un recorrido asincrónico por distintos acontecimientos históricos relacionados bien con la imagen, bien con la publicidad.

Por ejemplo, el “himno a George Eastam” en tanto fundador de *Eastman Kodak Company* y, por lo mismo, de la noción de imagen que se tiene en estos momentos, cuya hegemonía ha llevado a valorar la posibilidad de una tercera *era de la imagen*; según José Luis Brea: imagen-materia / film / e-imagen.

Todo empezó con Daguerre o quizás aún antes
con Aristóteles metiendo su cabeza
en el interior de una cámara oscura y aquella polémica
ocurrencia en su *Acerca del alma*:
No es posible pensar sin imagen (el original dice *fantasma*)
Como todo asunto de alquimia
fue necesario recurrir a Mercurio
(mediador entre lo visible y lo invisible)
para positivar bigotes y vestidos de boda
*en el fondo una fotografía es un espejo
que guarda un reflejo congelado*

Su idea fue democratizar la imagen

⁴⁸⁵ En palabras de Curieses: “*Cortes publicitarios* consigue reunir elementos de dicho imaginario y conectarlos al sustrato trágico de la Grecia Antigua. De este modo incrementa la hondura semántica de los contenidos y consigue una reorientación dentro de los trabajos que se ocupaban de lo [sic] temas e imágenes más actuales. Esta labor de reorientación hacia lo clásico -que no clasicista-, ha sido poco desarrollada en especial en lo que atañe a las nuevas tecnologías” (Curieses, 2006).

sacarla de los santuarios y mostrar
que cualquier ser era digno
de ser fotografiado

*Kodak for children
Only 1 \$*

Mientras tanto el celuloide
devino cadena de ceros y unos
y más ceros
quizás como sugerencia
de que somos apenas
tangencias de la nada
[...]
Tu imagen ocupa 984 Kb
en este archivo. La calidad es excelente
y usando un zoom puedo aproximarme
a tu rostro
como cuando te besaba
dilatarse el horizonte que dibujan tus párpados (ya
no se ve pero recuerdo en tus labios una sonrisa)
hasta el negro abisal de la pupila

Y ahí acaba todo
empieza tu ausencia
desbordando píxeles y pronombres

(Moreno, 2006: 11-12)

Como puede verse además en este texto, habría una pulsión hacia lo visual *hecho* visible como anuncio publicitario, si bien lo más interesante de este registro es la vinculación de ese aspecto clásico virado hacia la tecnología. Ése sería el momento en el que en la obra resulta más expreso ese paso intermedio que manifiesta su imaginario, por un lado hacia nuevas retóricas, entonces incipientes, pero relacionadas al mismo tiempo con las formas más recientes de escritura posmoderna. Así, este texto se presenta como alternativa, al igual que pudo serlo *Joan Fontaine Odisea*, de ese manierismo lírico que tanto Vicente Luis Mora como

Fernández Mallo habían denunciado a partir de sus escritos, por un lado en *Diario de lecturas*, *Singularidades* y *La luz nueva* y, por otro, en los escritos en torno a postpoesía.

Puede entenderse, entonces, que Javier Moreno, en concreto con esta obra, apostaba por la innovación estética en el espacio de la escritura, tal y como ha ido haciendo a lo largo de sus demás publicaciones, entre la narración y la poesía. Lo interesante, entonces, está en cómo *Cortes publicitarios* muestra el giro visual y tecnocientífico de la esfera social en los últimos años, pero excediendo esas dimensiones, es decir, trasladando al texto las derivaciones estéticas, poéticas y visuales que derivan de uno y otro. Un cambio de perspectiva, entonces, que se constata como consecuencia del viraje estético que comenzaba a tener visibilidad también en la escritura literaria, tal y como pusieron también de manifiesto el resto de los autores mencionados en este estudio a partir del comienzo de este siglo. Se percibe, por tanto, esa situación intermedia entre una tradición de escritura moderada, es decir, convertida casi en oficio editorial, más una tradición teórica que asumía la teoría deleuziana con no poca fascinación, pero dando lugar –y cada vez de forma más constante- a discursos que cada vez tenían menos que ver con esas cuestiones.

Así, el recorrido que se plantea en torno al discurso publicitario acude a sus objetos, imágenes y eslóganes más reconocibles, permitiendo llevar a cabo de esa forma no sólo una lectura de la sociedad contemporánea a partir de sus nuevos mitos y héroes (marcas y productos), sino una “historiografía” de la imagen como mitocrítica asincrónica. Para ello, la primera noción que propone el autor es la de un pensamiento en imágenes, que pasa a considerarse al mismo tiempo la forma propicia de representación y archivo de la experiencia, sea en la

antigüedad histórica o en la actualidad más inmediata. No obstante, y por el contenido teórico que emana de esta obra, el discurso aparece dirigido hacia una visión de la política social traducida en un lenguaje publicitario que asume, principalmente, las nociones de simulacro (Baudrillard) y hábito (Bourdieu) como espacios privilegiados para esa representación social y sociológica de la época contemporánea.

Sin embargo, la impresión de este autor no comulga siempre con estas nociones, sino que a la vacuidad semántica de los objetos y sujetos simulados, les remite una referencialidad clásica que al mismo tiempo se torna contemporánea. Para ello es fundamental el atisbo de un tratamiento distinto de la tecnología, donde el autor además de considerarla objeto, la convierte igualmente en espacio de subjetivación, como lugar de generación y representación de identidad, emoción y sociología. Sin embargo, esta tesitura se constata sobre todo como modalidad incipiente, pero significativa por mostrar en su escritura ese paso de una a otra dimensión que no tiene tanto que ver con una moda literaria como con una incorporación de ese lenguaje al imaginario social. Dicho de otra forma, la tecnología en esta obra viene retratada como producto de época más que como experiencia poética, de forma muy diferente, entonces, a lo que se propone en *Alma*, por comparar ambos ejemplos.

Sin embargo, y como consecuencia de una tendencia y otra, la imagen es quizá el verdadero protagonista de estos poemas, dado que es su ontología lo que se revisa, bajo discurso poético, como “pictorial turn” acusado por las sociedades desarrolladas a partir de los medios de comunicación, la ciencia y las nuevas tecnologías; pero incidiendo en su re-presentación publicitaria.

Si quieres acabar con un símbolo
haz de él un millón de copias
Si quieres acabar con una palabra
repítela hasta convertirla en eslogan
Si quieres acabar con una idea
divúlgala a la hora de máxima audiencia
Para que forme parte del menú de pizza
y alitas con salsa barbacoa

(Moreno, 2006: 19)

De hecho, la mayoría de las veces esto ocurre a partir de relaciones metafóricas, no siempre estructurales, e imprimiendo a los poemas cierta solvencia irónica que desplazaría de ese modo el carácter frívolo del discurso publicitario. En último término, esta obra propone una crítica, pero no en el sentido habitual del término, que también, como crítica de la sociedad y los valores de mercado (el poema extractado anteriormente, “Top manta” serviría como ejemplo), donde las marcas son mostradas como instancia e institución política y social; sino una crítica científica, física, como consideración de las circunstancias o condiciones en que surge una situación como la ocasionada por el lenguaje publicitario, que hace del entramado social un repertorio de marcas y símbolos con un valor añadido.

Ése sería el aspecto en el que cabría situar la herencia de Bourdieu a partir de la noción de hábito, dado que ésa sería la perspectiva adoptada (en tanto relacional) sobre los usos y modos de consumo, convertidos al mismo tiempo en usos y modos de existencia y socialización. Si se recuerda, por *habitus* habría que entender “el conjunto de las disposiciones adquiridas en un contexto y momento social particular”, porque sería “a partir de una red de relaciones que aparece el objeto sociológico”, los aprendizajes sociales (Junqueira,

2006: 168). Como se lee en *Cortes publicitarios*, “la democracia está en la mercancía”, lo que de algún modo llevaría a plantear cierta declinación del sujeto como entidad primera del orden social, entendido entonces como rédito de mercado. Cabe decir, entonces, que la correlación entre ésta postura teórica y el abandono de la misma en el lugar de la creación literaria es lo que aquí constituye el extrarradio al que apuntaba Fernández Mallo en *Postpoesía* como lugar de indeterminación estética. No serían prácticas similares, pero sí compartirían presupuestos similares, a pesar de que luego sus respectivas respuestas difieran más o menos según las obras.

Cabe decir, entonces, que *Cortes publicitarios* es la obra más explícita de este autor en cuanto a la mostración de su imaginario poético, podría decirse, en bruto, pero también de los recursos y modos de plasmación del mismo, por lo general a partir de los lugares de espectacularidad social, sea la publicidad, como es este caso, o las nuevas tecnologías, en *Alma*. Una “epifanía” poética moderada en la que la noción de frontera se resuelve a partir de la sinergia (con mayor o menor acierto) de lenguajes y referentes, sean los discursos científicos y tecnológicos, las representaciones espectaculares del orden comercial, la mitología de la imagen y los relatos mitológicos, desde la época clásica a la actualidad. De ese modo, lo que Javier Moreno propone es la descarga estética –y no únicamente referencial- de esos espacios, trasladados a sus textos por lo general como lugares de exploración estética; es decir, en tanto espacios para la representación de lo insólito de la existencia y de la comunicación no estrictamente literaria.

Por tanto, y volviendo a la interrogación previa a estos análisis sobre cuál es la visión que emerge en estos días del concepto de extrarradio, quizá lo que puede concluirse, a la luz de estas prácticas, es

que el margen, ese extrarradio, constituye hoy en día parte del centro cuando no el centro mismo. Es cierto que cuando aparecieron estos autores la situación de la creación literaria en el territorio nacional era todo menos creación en sentido estricto del término, quizá por una mala gestión de los imperativos de mercado en relación con la propia práctica de escritura, que es lo que estos escritores parecen haber solucionado a partir de la tecnología y sus presencia en otros medios. Del mismo modo, lo que en su momento se recibió como novedad, como se ha dicho, no lo era tanto si se consideraba la genealogía estética de estos autores, en conjunto pero también de forma particular, y, por supuesto, a partir de la incorporación subjetiva de la tecnología, que llevaba a esa condición *sampler* como instancia creativa y social contemporánea.

Sin embargo, y porque tanto el contacto como la reflexión en torno a la tecnología ha ocurrido bajo un movimiento similar de naturalidad y normalización, lo que en su momento, a comienzos de siglo, podía entenderse como novedad respecto a las formas de creación que facilitaban las nuevas tecnologías y sus diferentes aplicaciones y dispositivos, en la actualidad (pero desde la temprana mitad de esta década), buena parte de esas cuestiones se han convertido en algo natural, como se dijo, y eso cada vez resulta más irrefutable.

De este modo, Tíscar Lara, en una conferencia titulada “Aprender desde los márgenes. *Mobile learning* para una sociedad red” que impartió en las jornadas TEDxUIMP de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, hablaba de “copia original” y, sobre todo, de la integración de los márgenes (las prácticas a las que se ha aludido anteriormente⁴⁸⁶) en el

⁴⁸⁶ Utilizando los términos de la autora, “DIY –amateur- /con tus propios medios. REMIX –copia / con los de otros. BETA –prototipo / con errores, y P2P –red/ con tus iguales” (Lara, 2011). Puede consultarse *on line*:

centro del sistema por un efecto de legitimación social de esos procesos. Dicho con otras palabras, la tesitura social de estos momentos, inaugurada con la red 2.0, donde se confunden centro y periferia en un mismo estadio, hace que esa articulación, que Tíscar Lara señala como “movilidad”, elimine la propia noción de margen y extrarradio (incluso en términos estéticos), haciendo todo parte de un mismo sistema (red) de colaboraciones, copias, reciclajes, de lo ya disponible. Ésa es una de las razones por las que estas obras son vistas como ocurrencias singulares, porque en ellas opera un factor identitario que tiene más que ver con estas cuestiones que con la propia derivación temática de los textos que, como se ha visto, no tiene nada de inédita, salvo ciertas matizaciones socioculturales que parten como necesidad sociohistórica.

9.2. En torno al intersticio como lugar discursivo de exploración estética

[1] *Cero Absoluto* (Berenice, 2005), de Javier Fernández

Tipos de letra utilizados por
cortesía de *El diario de Córdoba*

Teniendo en cuenta la trayectoria de este autor, no es muy arriesgado afirmar que Javier Fernández es uno de los escritores más singulares de la literatura española actual, sobre todo por la actitud que a menudo a puesto de manifiesto en torno a la misma. Por un lado, esto es algo visible en sus apariciones en público y demás participaciones en congresos o encuentros literarios; si bien la constatación definitiva se encontraría en su (ya cesada) labor como editor (en *Plurabelle* y

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=EuQGNRxHZj4 (última consulta, 07/08/2011).

Berenice), pero también como escritor, como ha podido verse a partir de la mención de *La grieta*. Dos cualidades cuya imbricación podría quedar patente en esta obra, *Cero absoluto*, donde por un lado se ponen en evidencia unas necesidades estéticas muy concretas, más un conocimiento explícito de las tareas de edición; y por último una visión poética muy comprometida con el hecho mismo de escritura y creación literaria a partir de la experimentación e innovación estructural y lingüística de las obras.

Quizá por eso, por la independencia estética que ha puesto de manifiesto en esas dos labores, más su propósito de alcanzar un lenguaje propio, poético, el autor no siempre firma sus trabajos como Javier Fernández, sino bajo pseudónimo: “El urso”, tomado del universo gráfico de *Superman*. Podría pensarse que la razón de operar bajo pseudónimos lleva no sólo a una discriminación estética (¿por qué en *Casa Abierta* sí y no en *Cero Absoluto*?), pero también a una forma de no obstaculizar la recepción de esos discursos. Como ya se dijo a propósito de *La grieta*, entre ambas obras se establece un lugar de comunicación propiciado por el relato “El cazador” que aparece en ambos textos, quizá como grieta entre uno y otro; pero también como brecha entre los distintos imaginarios vertidos en esos textos, por otro lado correlativos.

Así, lo que se pone en evidencia no es sólo la disolución de los discursos en un plano estructural y sintáctico de los mismos, sino al mismo tiempo como proyectos que parten de un ideario común. Sin embargo, y en relación a *Cero absoluto*, este texto podría ser considerado como un ejemplo de superación de esa misma noción de texto (escrito) heredada por la tradición, constando desde sus páginas el giro visual al que se ha hecho alusión en otros momentos. Ese aspecto, unido al de disolución del discurso, porque comulgaría igualmente con esta idea,

lleva a asumir esos espacios visuales como medio para la expresión narrativa, además bajo una coordenada hasta cierto punto inédita en la tradición literaria española. Primero, porque esa tesitura estética conlleva el diseño del texto no como fase previa a la escritura del mismo, sino como escritura en cuanto tal, dado que sus páginas, en términos generales, se leen y se ven según los casos, sino así igualmente transitables. Esta configuración visual y no únicamente verbal hace de esta obra un caso significativo, porque la imagen deja de ser aquí un recurso decorativo o a lo sumo complementario de la narración, para pasar a ser la narración misma y, en algunos casos, instancia narrativa.

Bajo un recurso como éste, lo que se consigue es la impresión de objetividad en el relato, al evitar la presentación de los mismos bajo discurso diferido, sea de forma indirecta, en primera persona o a partir de descripciones exhaustivas de los hechos. Dicho de otra forma, ese registro de los acontecimientos elimina la figura de la voz narrativa, quedando entonces relegada a esa disposición visual. Es decir, haciendo del emplazamiento narrativo los lugares entre los textos, los intersticios. Esa noción de frontera discursiva ha sido ya mencionada en otros momentos, por un lado a partir de la obra de Agustín Fernández Mallo, pero también de *Tiempo y Alba Cromm* de Vicente Luis Mora. Si bien el tratamiento de ese aspecto no tiene tanto que ver con esos casos, dado que no se explora tanto poéticamente como desde su semántica, que sería el intento que se propone en *Alba Cromm* o el ejemplar de *Quimera* redactado por Vicente Luis Mora, pero hecho aquí especialmente efectivo.

Es lógico, por otro lado, poder establecer esta relación entre un proyecto y otro, si se considera la relación creativa e intelectual entre ambos autores, cuya afinidad estética resulta no sólo compartida, sino

además perfectamente consensuada (a pesar de que las respuestas de cada autor a ello varíen según los imaginarios y sus respectivos proyectos de escritura). Así, la eliminación de la voz narrativa que se ponía de manifiesto en *Alba Cromm* y que por otro lado se culminaba en el volumen de *Quimera*, parece tener como referente esta obra, pese a que no coincidan los niveles de concreción discursiva de las mismas.

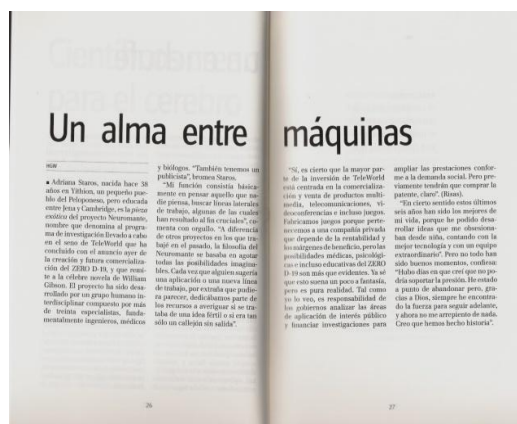
Ya se habló de cómo en ocasiones el artificio se ponía en evidencia no a partir de la composición estructural de los textos, sino por matices lingüísticos que ponían de manifiesto ese aspecto, así como una misma perspectiva de escritura. Sin embargo, quizá el problema para la concreción oportuna de esa objetividad narrativa venía sobre todo en lo que planteaba la obra en cuanto tal, dado que *Alba Cromm* se presentaba como una novela que en su interior era una revista. Por eso se ha dicho que *Quimera* suponía el correlato discursivo de esa pericia de escritura, pero que sin embargo agotaba su sentido una vez puesto de manifiesto el *fake*, como hazaña. Sin embargo, *Cero absoluto* evitaba este tipo de limitaciones al constituir y pretender constituir un libro, una novela, pese a que formalmente su discurso asumiera otro tipo de textualidades. En este sentido, el artificio se detecta y se reconoce, pero no se ve limitado en cuanto a su formulación en estricto, sino potenciado.

Dicho de otro modo, *Cero absoluto* alcanza esa objetividad a partir del manejo de los espacios intersticiales entre los extractos de periódico (noticias reproducidas bajo tipología especial para ese efecto), con notas metaliterarias que ampliaban la lectura del mismo en otro tipo de niveles; por ejemplo, la firma de esos artículos con iniciales de los autores más representativos de la literatura de ficción, las distopías y el ciberpunk de los años ochenta.

No deja de ser ficción, pero a partir de este recurso logra reproducir la *imagen* de un periódico, no crearlo, pudiendo prescindir así de la figura del narrador y de la necesidad del reconocimiento de una trama. De este modo, Javier Fernández muestra a los lectores algunos de los hechos (o acontecimientos) relacionados con la historia, pero sin necesidad de imprimir en ellos una voz que matice esas referencias y su posterior recepción. Para ello se insertan caracteres iguales a los utilizados en periódicos, un estilo referencial igual al periodístico, habitual en la prensa, anuncios publicitarios, folletos, noticias, etc. para alcanzar una asepsia discursiva que elimina la voz del narrador, pero no su presencia. Si esto es importante, es porque la disposición de esos textos y la elección de los mismos supone una decisión estética, poética y discursiva que hace justamente de esos espacios entre una y otra textualidad un lugar imprescindible para la lectura de la obra en su totalidad.

Dicho de otro modo, los intersticios, como ya se dijo a propósito del cómic, Pere Joan y el proyecto Nocilla, llevan a una gestión diferente del espacio discursivo, principalmente por prescindir de la escritura fragmentaria o, si esto pudiera resultar una *boutade*, del fragmento como

categoría constructiva. Se presenta, entonces, una variedad textovisual que en cuanto conlleva otra gestión del espacio narrativo, que tiene más que ver con el diseño que con la composición textual, esto es, con la conexión y enlace de sus diferentes



dimensiones, materiales y textos.

Ahora bien, no se puede mencionar esta obra sin atender a los distintos niveles de lectura que propone, por un lado a partir del carácter visual de algunas de sus partes (porque colocaría al lector en una posición diferente), más la presentación de su estructura como correlato de soportes diferentes de información. Los intertextos mencionados a propósito de las siglas que firman los extractos de prensa (Orwell, Huxley, Ballard, Philip K. Dick o Cronenberg, por *The brood*), y los tributos, quizá los más explícitos de la obra, a *La araña* de Ewers. Así, Ricardo Bracquemont se presenta como variación de su personaje y Théophile Gautier como reconocimiento del relato *Clarimonde, la muerta enamorada*. Dos relatos góticos que convergen en un cuento distópico como visión aumentada de las consecuencias de algunos vicios contemporáneos, como el hedonismo o el egoísmo excesivos.

Sin embargo, otra de las alusiones importantes a este respecto asume la tecnología como elemento de revisión, incidiendo especialmente en las aplicaciones sociales y cotidianas de las mismas, pero llevadas a su extremo. De ese modo la obra establece una continuación de esa visión ciberpunk de la tecnología, actualizando el tipo de discurso a las coordenadas actuales, manteniendo al mismo tiempo la naturalidad de las referencias científicas y tecnológicas, imprimiendo así coherencia a la formulación hasta cierto punto fantástica. *Cero absoluto* se sitúa, entonces, entre la ciencia ficción y el ciberpunk, desarrollando su contexto bajo una óptica *ballardiana* en la que la realidad virtual (real) se convierte en el virus invasivo de una época que se parece mucho a la actual. Como puede entenderse, es inevitable pensar bajo esos términos en *eXistenZ* de Cronenberg, como

correlato de una experiencia posthumana que en sí misma ya constituye un clásico, no un aviso de futuro.

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta el carácter de esta investigación, las conclusiones a las que se habría llegado, por orden de desarrollo, tendrían mucho que ver con las condiciones y circunstancias de la escritura tanto creativa como crítica de estos momentos. Por un lado al constatarse un estancamiento productivo que habría derivado en la falta de solvencia de ciertas nociones teóricas en relación a este tipo de obras (algunas como posmodernismo, fragmentariedad, originalidad, o vanguardia). Y, por otro, en cuanto a la falta de una alternativa crítica en tanto ejercicio desarrollado con rigor, sobre todo en el primer momento de la recepción de estos textos, si se piensa en la labor que habría desarrollado tanto la crítica institucional como la generalista. No obstante, junto a ello también habría que considerar el hecho de que a lo largo de este período, de aproximadamente una década, apenas se hubieran actualizado los contenidos y herramientas críticas, con lo que ello supone. Dicho de otro modo, a esta conclusión no se llegaría sino a partir de un análisis atento y crítico de estos textos, de donde habría emergido, por otro lado, el criterio de lectura y aproximación crítica que configura esta tesis; esto es, la noción de literatura de las nuevas tecnologías.

Así, no sólo se habría determinado la falta de adecuación del ejercicio crítico en torno a estas obras (dado que también han podido constatarse excepciones singulares en este sentido); sino que este aspecto se habría justificado y mostrado de forma tanto argumental como pragmática, perfilando de ese modo el alcance estético y funcional de la categoría que aquí se presenta como motivo de atención y resolución teórica.

Como consecuencia de esto mismo, y como ha podido verse a lo largo de la investigación, buena parte de este discurso consistiría en la presentación y aplicación de dicho criterio, incidiendo justamente en su derivación directa de las prácticas y poéticas a las que hace referencia; evitando en todo caso el sentido inverso de este proceso, es decir, la aplicación de teoría a unas prácticas con independencia de la dirección estética de las mismas. Una decisión, por tanto, que habría mantenido unos límites hermenéuticos más concretos (la recepción habitual de estos textos) y que por lo mismo habría permitido operar en torno a ellos con mayor libertad. Esto es, acudiendo a ellos como demostración de la arqueología de la recepción de estas prácticas, pero no como su genealogía.

Del mismo modo, y como consecuencia de este planteamiento, se habría desbancado otro de los lugares comunes asociados a estas prácticas, pero sobre todo a los autores, como sería la lectura en clave generacional de sus obras, a pesar de que hubiera indicios de sobra que podrían refutar una conclusión como ésta. Por ejemplo, la distancia semántica que mediaría entre el concepto, tal cual habría sido utilizado por la crítica generalista (es decir, en cuanto “generación literaria”, apelando con ello a la coordenada temporal de los quince años), y los respectivos programas de escritura de los autores, que no parecían responder a ello de forma tan evidente. Ésa es la razón por la que esta revisión terminológica no habría llevado en esta tesis a prescindir de la noción de generación, pero sí de la idea de generación literaria, justamente por su falta de solvencia en estos términos. Dado que los autores aquí propuestos, además en relación a una escritura de las nuevas tecnologías, permitirían una lectura de sus obras tanto desde una

perspectiva generacional como grupal, pero matizando de forma muy concreta el sentido de ambos términos.

Así, se concluyó más pertinente aproximarse a estos autores bajo una noción generacional de descarga estética, dado que estas obras parecen responder sobre todo a una misma sensibilidad estética, pero también vital. De modo que parece igualmente coherente abordarlos en tanto coetáneos, y no únicamente como contemporáneos, que sería otro término también pendiente de revisión en estos casos y, sobre todo, en relación a una escritura que pudiera incorporar nuevas tecnologías. De este modo, y por coherencia con el temperamento que habrían puesto de manifiesto estos autores, no se trataría tanto de desplazar a unos escritores de otros dentro de un mismo sistema literario, dado que tanto unos como otros serían igualmente contemporáneos, a pesar de las distintas direcciones y diferencias estéticas que pudieran resolverse entre ellos. Así, por ejemplo, podría evitarse el problema lógico que habría encontrado la crítica en estos años al apelar a un criterio generacional literario, y detectar, como paradoja, coincidencias biográficas que no llevarían una misma conciliación estética, como serían los casos de Ray Loriga o Agustín Fernández Mallo, paradigmáticos a este respecto.

Planteado en otros términos, sería una cuestión de actitud y de temperamento resuelta en términos discursivos, dado que desde esa perspectiva se podría acceder a la diferencia que mediaría entre coincidencias como éstas, puesto que las circunstancias biográficas no permitirían discriminar (y agrupar, por otro lado) distintos temperamentos de escritura, como tampoco formas de actuación literaria diferentes entre sí. En este sentido, el hecho de virar la investigación hacia un concepto como el de actitud habría llevado a prescindir de la lectura de estas obras en términos de novedad, originalidad y vanguardia.

Primero por tratarse de formas singulares de escritura y, segundo, por participar de una complejidad que no tendría ya que ver con la inquietud experimental asociada a los periodos de vanguardias, sino con la complejidad estructural de un momento sociocultural concreto. Ésa sería una de las razones por la que resulta fundamental atender a las formas de tratamiento e incorporación de la tecnología; pero no únicamente como herramienta o forma de activación discursiva (esto es, como espacio para la implementación retórica), sino en cuanto medio y lenguaje incorporado de forma estructural a la escritura y, por lo mismo, como espacio de subjetivación creativa.

En relación con esto último, y como ha podido verse en la *Parte III* de esta investigación, no bastaría con determinar el carácter no-novedoso y no-original de los textos (que sería el aval de una crítica retórica y promocional), sino determinar las razones que habrían conducido a la formulación de un juicio como éste. Por su relevancia para esta tesis, no sería suficiente circunscribir dicho razonamiento a una solución creativa como la de estos autores, sino que habría que abordarlo igualmente a partir de la noción de temperamento. Un criterio, por tanto, que permitiría explicar cómo aquello que en un momento pudo constituir un extrarradio estético hoy habría dejado ya de serlo; tal y como habría ocurrido con aspectos como la incorporación de referentes populares, o la inclusión de ciencia y nuevas tecnologías en la escritura literaria. Incluso hasta el punto de haberse convertido en todo lo contrario, esto es, en tendencia y moda de escritura, al ser aspectos altamente demandados y, por ello, comerciales tanto en un sentido como en otro del término.

Tanto sería así, que en el momento de conclusión de esta tesis, la presencia de trazas extraídas de la tecnología y la ciencia en la escritura literaria conformaba ya un aspecto claramente absorbido y normalizado

por el *mainstream* literario y editorial. Por lo que no parece que apelar a estos aspectos sea ya indicio de innovación (por su carácter anterior de extrarradios estéticos), sino que sería necesario atender y discriminar el tipo de tratamiento e incorporación de estos lenguajes antes de llegar a ese tipo de juicios. Dicho de otra forma, no bastaría con actualizar la noción de extrarradio a propósito de estas circunstancias, sino que convendría hacer una lectura crítica de las mismas; si se piensa que la mera presencia de ciencia o nuevas tecnologías no garantizaría innovación alguna, al menos en estos términos. Importaría, por tanto, el modo en que estas operaciones serían llevadas a cabo, puesto que a partir de ese aspecto podría resolverse el grado de precisión y coherencia que aporta cada texto en este sentido; por ejemplo, considerando si ese tipo de recursos son o no prescindibles en la obra, si su incidencia es estructural y no meramente nominal, si se resuelve en términos estéticos y no estilísticos.

Sin embargo, la noción de extrarradio también llevaría a valorar una dimensión asociada a ella, como sería la confusión e incluso inversión de los conceptos de centro y periferia en el sistema literario nacional. Pues la irrupción de estos autores, más la evolución de sus respectivas trayectorias, la situación de sus editoriales de origen y la recepción ampliada y expandida de los lectores, llevarían a invertir estas consideraciones, así como ciertos rasgos de escritura, en tanto formas normalizadas y legitimadas de actuación literaria. En este sentido, a partir de la mostración de una literatura de las nuevas tecnologías no se estaría redefiniendo un tipo de discurso, sino una condición estética y creativa. Por ese motivo, en relación a algunos escritores ya no bastaría con hablar de escritura, sino que sería más adecuado el término de creación; eliminando de ese modo ciertas exclusividades asociadas a la palabra y al

propio texto (en un sentido unidimensional) de carácter literario, y no sólo.

Por tanto, se habría puesto de manifiesto un cambio de tesitura en relación a la escritura relacionada con lo literario que, por su naturaleza en estos momentos, englobaría otro tipo de acciones relacionadas con esa actividad, tanto desde un punto de vista creativo como crítico. Por un lado en relación a la gestión de la propia obra, sea crítica o creativa, a la gestión de los propios lectores, el cambio de imagen de los autores, la consideración de nuevos procesos de legitimación y producción de la propia obra –adelantos, correcciones y creación bajo demanda-; la generación de circuitos alternativos de revisión crítica, teórica, o para una promoción individual y, por último, la mutación, justamente por la incidencia integral de las nuevas tecnologías, de la propia ontología de las obras. Ésta sería, quizá, la conclusión más importante de esta tesis, por cuanto llevaría a considerar otro tipo de factores, como serían aquellos incluidos en la *Parte III*, en concreto en *Cartografía de una literatura de las nuevas tecnologías*.

Como forma de innovación discursiva también aplicable a la propia crítica, puede concluirse que la falta de identificación entre la teoría y las prácticas podría comenzar a resolverse a partir de la idea de una literatura de las nuevas tecnologías; dado que este criterio también funcionaría en su solución inversa. Esto es, como criterio para la discriminación de distintas actitudes y propuestas estéticas de la actualidad literaria española, considerando que su funcionalidad dependería en cualquier caso de las prácticas y no al contrario. Dicho en otros términos, la cualidad más favorable de esta categoría estaría en haber surgido de una tendencia concreta de escritura, además en un momento histórico también concreto; por lo que su solvencia futura

dependerá en todo caso de las prácticas y la dirección que tomen estos y otros autores, pero no al contrario. Una cuestión de versatilidad teórica que podrá comprobarse con el tiempo y, quizá, como continuación de esta investigación. Tanto sería así, que en el momento de entrega de esta tesis ya sobran los indicios de evolución a propósito de una práctica y exploración literaria de las nuevas tecnologías; lo cual, lejos de ser un impedimento, constituiría el primer aliciente de operatividad de los criterios expuestos en esta tesis.

Estarían, por tanto, los autores aquí incluidos, pero también aquellos que conformarían otro tipo de deriva estética en relación a una literatura de las nuevas tecnologías, justamente por el hecho de imprimir una sensibilidad diferente a sus obras. Así lo estarían demostrando autores como David Refoyo con *25 centímetros* (DVD, 2010) y su último proyecto, aún en desarrollo; Marina Perezagua con *Criaturas abisales* (Los libros del lince, 2011), o Mercedes Díaz Villarías en *Caramelos* (Eclipsados, 2011) y *This is your home now* (Autoedición, 2011). Una serie de autores que desde sus respectivas experiencias estarían redefiniendo su relación con esta circunstancia creativa, literaria, y que conforman un corpus interesante con el que continuar esta investigación.

No obstante, y frente a lo que pudiera parecer, no se trataría de un relevo generacional, sino de nuevo ante la concreción de unos criterios estéticos diferentes, pero también próximos, a los que se habrían valorado en esta investigación. No por otra razón, los referentes de uno y otro punto se mezclarían a este respecto, pues no sería tanto una cuestión de exclusión de autores, como de integración y de revisión consecuente de criterios; es decir, de más investigación. Lo crucial, entonces, será mantener la tesitura aquí expuesta, aproximándose a las nuevas prácticas asumiendo su complejidad como motivo de revisión, en lugar de

mantener, forzadamente, esta teoría en los términos en que habría sido expuesta hasta esta fecha. Se trataría, por tanto, de seguir constanding singularidades estéticas, pero sin que el objetivo y las conclusiones surjan de forma anticipada. Porque como ha podido comprobarse en esta tesis, de nada serviría constatar una innovación creativa sin participar de ella tanto crítica como teóricamente.

RECURSOS UTILIZADOS

Como puede entenderse por el título del presente epígrafe, en este apartado se presenta, de forma organizada y de nuevo bajo criterio, el conjunto de materiales (como bibliografía) utilizado para la maduración y concreción de esta investigación. Así, y dado este propósito, aquí se ve incluido y contemplado todo aquello que de un modo u otro habría constituido información pertinente respecto al motivo de interés de este estudio. Ésa es la razón por la que la organización de los recursos aquí utilizados aparece articulada a partir de los siguientes subapartados: *1.1 Materiales*, *1.2. Fuentes específicas sobre los autores*, *1.3. Fuentes de carácter general* y *1.4. Espacios y recursos on line*.

Cuatro bloques temáticos que, según los contenidos, inciden por un lado en aquella información relacionada con los autores, sus poéticas y sus obras; el corpus de materiales relacionados con ello (obra periférica, esto es, *fuentes específicas sobre los autores*), aquellos materiales utilizados como raíz teórica, esto es, las *fuentes de carácter general* y, por último, los espacios y recursos de naturaleza digital que también habrían formado parte esta investigación en tanto materiales de reflexión y atención crítica; en su mayoría, además, muy centrados en el estudio de las distintas intersecciones entre la ciencia, la tecnología y la sociedad.

1. Bibliografía

Teniendo en cuenta lo anterior, en este epígrafe aparece compilado todo aquello relacionado con la obra de los escritores que han conformado el corpus de esta investigación, circunscribiendo la selección

de materiales al criterio de la misma. Es decir, a una escritura de las nuevas tecnologías y, en concreto, a las obras mencionadas de forma explícita en el texto, dado que no toda la trayectoria de un autor tendría que responder a una misma línea de exploración e investigación estética. Por esa misma razón y por coherencia con la propia estructuración de este estudio, la ordenación de los autores responde de nuevo a un acercamiento a dicho criterio, ahora según la cantidad de obra publicada y de obra periférica relacionada con cada una de las distintas trayectorias. Dicho de otra forma, estructurando la ocurrencia de cada autor según el volumen de datos aquí contemplado.

Por otro lado, y dentro del subapartado dedicado a cada uno de los autores, pueden encontrarse subdivisiones dedicadas por un lado a los libros (es decir, toda la obra publicada por ellos hasta la fecha), más los proyectos en la red que son o han sido administrados también por ellos en algún momento; desde blogs y páginas web a obras de creación, plataformas para la difusión o promoción de contenidos, la gestión de lectores y fans, etc. Más aquellas publicaciones (bajo el epígrafe *Otras publicaciones*) que comprenderían un corpus igualmente firmado por los autores con independencia de las obras de creación recogidas en el apartado *Libros*.

De este modo, y según los casos, podrán encontrarse tesis doctorales, capítulos de libros, ediciones y prólogos a obras ajenas. Tanto como *Recursos en la red* gestionados por los propios autores, y que en ocasiones responden a un carácter como obra de creación explícito. Ése sería el caso de algunos blogs, ciertas colaboraciones en proyectos digitales de creación colectiva, relatos publicados en prensa, etc. Y, por último, aquellos artículos que corresponderían a publicaciones individuales, breves y por lo general puntuales en algunas revistas

especializadas, suplementos y periódicos nacionales, obras colectivas, etc.

Frente a esto, y como epígrafe siguiente, se compilan aquellas referencias (a veces bajo una selección según la pertinencia de las mismas) dedicadas a los autores y sus obras; es decir, aquellas noticias, reseñas y críticas periféricas a la obra de los mismos, relevantes por un motivo u otro, pues en función de cada autor puede variar el carácter de ese tipo de textos.

No obstante, y para evitar la confusión de esos datos, en este caso se ha optado por circunscribir cada referencia bajo el título de la obra a la que hacen referencia; de forma que no sólo se organiza el contenido sobre la obra periférica en torno a un autor, sino que se ofrece una buena base de datos para acceder a las lecturas más significativas de la recepción de estas obras en los términos que aquí se han planteado.

A continuación de esto mismo, lo que se encontrará es una nueva selección de contenidos de carácter general sobre la obra y poética de cada autor, donde a pesar del sentido amplio y general de los textos se aportan claves significativas para una aproximación extendida sobre ellos. Como complemento y sólo cuando resulta pertinente, se ofrece un listado de recursos audiovisuales difíciles de referenciar de otro modo pero que convendría tener localizados en ese punto.

1.1. Materiales

[1] AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO

LIBROS

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2011), *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara

- (2009), *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara
- (2009), *Postpoesía*. Barcelona: Anagrama
- (2008), *Creta Lateral Travelling*. Palma de Mallorca: Sloper (Reedición)
- (2008), *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara
- (2008), *Carne de píxel*. Barcelona: DVD
- (2006), *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya
- (2005), *Joan Fontaine Odisea*. Barcelona: La poesía, Sr. Hidalgo
- (2004), *Creta Lateral Travelling*. Palma de Mallorca: La Guanterera
- (2001), *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*. Madrid: Edición Personal

PROYECTOS EN LA RED

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009), *Proyecto Nocilla, la Película*
<http://vimeo.com/6897147>

- *Ctrl+Alt+Supr*, columna de opinión en *El Cultural de El Mundo*
- Blog en *Club Cultura* de FNAC
<http://www.clubcultura.com/diariode/1753/Agust%C3%ADnFern%C3%A1ndezMallo.html>

- *El hombre que salió de la tarta* (BLOG PERSONAL)
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/>

OTRAS PUBLICACIONES

Capítulos de libros, ediciones y prólogos

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2011), “Desterritorializados”, *To be continued* (NOVELA EN RED) 22/02/2011
<http://tobe-continued.com/chapter/desterritorializados/>

- (2009), Contracubierta a Henry Pierrot, *Poética para cosmonautas*. Madrid: Riot Cinema Collective
- (2008), “Hacia un nuevo paradigma: poesía postpoética”, *Creta Lateral Travelling*. Palma de Mallorca: Sloper (pp.111-124)
- (2008), “Poesía postpoética. Un diagnóstico. Una propuesta”, *Creta Lateral Travelling*. Palma de Mallorca: Sloper (pp. 125-138)
- (2008), “Viaje-Experiencia ODIO BARCELONA” en Ana S. Pareja (ed.) *Odio Barcelona*. Barcelona: Melusina (pp. 137-144)
- (2008), “66” en Patxi Irurzun y Vicente Muñoz Álvarez (coords.) *Resaca/Hank Over*. Barcelona: Caballo de Troya (pp. 126-127)
- (2006), “Un ladrillo más en la pared. Poesía Española y Posmodernidad”, *Lateral*, nº 133, Enero 2006

Recursos en red

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2010), Serie “Filmar América, los vídeos”, *El hombre que salió de la tarta*
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2010/12/17/filmar-america-los-videos/>

- (2009), Serie “Ruinas contemporáneas [1-8]” en *Cultura/s* y en *El hombre que salió de la tarta*

<http://alfaguara.santillana.es/blogs/upload/ficheros/LVG200908260175CB.pdf>

- (2009), Serie “Textos de NY [1-17]” en *El hombre que salió de la tarta*, Julio 2009
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/?s=textos+de+NY&x=0&y=0>
- (2009), Serie “Ruinas contemporáneas [1-6]” en *El hombre que salió de la tarta*
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/?s=ruinas+contempor%C3%A1neas&x=0&y=0>

Artículos

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2010), “Vigilantes”, *Tentaciones (de verano)*. *El País*, 19/08/2010

http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Vigilantes/elpten/20100819elpepirdv_12/Tes

- (2010), “De lo crudo a lo cocido”, *Babelia*, 10/07/2010
http://www.elpais.com/articulo/portada/crudo/cocido/elpepuculbab/20100710elpbabpor_1/Tes
- (2010), “¿”Perdidos” o “Flashforward”?”, *Babelia*, 12/06/2010
http://www.elpais.com/articulo/portada/Perdidos/Flashforward/elpepuculbab/20100612elpbabpor_1/Tes
- (2009), “Así en la tierra como en la tele”, *El País*, 15/07/2009
http://www.elpais.com/articulo/cultura/TIERRA/TELE/elpepicul/20090715elpepicul_5/Tes
- (2009), “¿Puede haber poesía en una lata de sardinas?”, *Esquire*, Julio/Agosto 2009 (pág. 32)
<http://blogs.alfaguara.com/blogs/upload/ficheros/Postpoesia.pdf>
- (2009), “Nueva York Postpoético”, *Qué Leer*, nº 147 (pp. 69-71)
- (2009), “Su *escala real*”, *El País*, 13/05/2009
http://www.elpais.com/articulo/cultura/escala/real/elpepicul/20090513elpepicul_3/Tes

- (2009), “Los anuncios, lo mejor de la televisión”, *El País*, 03/05/2009
http://www.elpais.com/articulo/opinion/anuncios/mejor/television/elpepusocdgm/20090503elpdmgpan_7/Tes
- (2008), “Mapas, arrugas”, *El País*, 01/11/2008
http://www.elpais.com/articulo/Tendencias/Mapas/arrugas/elpepitdc/20081101elpepitdc_1/Tes
- (2008), “Homes for Brooklyn”, *Quimera*, nº 290, Enero 2008 (pp. 18-22)
- (2008), “Las *fanfictions* y el Centro de Tiempos”, *Babelia*, 13/12/2008
http://www.elpais.com/articulo/semana/fanfictions/Centro/Tiempos/elpepuculbab/20081213elpbabese_21/Tes?print=1
- (2007), “Nueva narrativa en Literanta”, *El Mundo*, 14/04/2007
http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1214984694.pdf

Sobre el autor y su obra

El hacedor (de Borges), Remake

ARGEMÍ, Raúl (2011), “Borges FM Borges”, *Sigue Leyendo*, 22/06/2011

<http://www.sigueleyendo.es/borges-fm-borges/>

COROMINAS, Jordi (2011), “Conversación con Agustín Fernández Mallo”, *Revista de letras*, 25/02/2011

<http://www.revistadeletras.net/conversacion-con-agustin-fernandez-mallo/>

DALMAU, Miguel (2011), “De vídeos y espejos”, *Cultura/s de la Vanguardia*, 16/03/2011

ESCUR, Núria (2011), “Creo que la literatura está sobrevalorada”, *La Vanguardia*, 28/02/2011

<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/files/2011/03/El-hacedor-de-Borges-Remake-La-Vanguardia.pdf>

FERRÉ, Juan Francisco (2011), “Remake”, *La vuelta al mundo*, 11/04/2011 <http://juanfranciscoferre.blogspot.com/2011/04/remake.html>

GARCÍA GARCÍA, Marc (2011), “AFM, autor de «el hacedor», 33º ml, Abril 2011
<http://revista330ml.blogspot.com/2011/04/afm-autor-de-el-hacedor.html>

HEVIA, Elena (2011), “Reescribiendo a Borges”, *El Periódico*, 02/03/2011, (pág. 67)
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/files/2011/03/AFM-El-Peri%C3%B3dico.pdf>

HERNÁNDEZ – NAVARRO, Miguel Ángel (2011), “RAM_Trip [De la “nueva historiografía” a la literatura trastornada], *Salonkritik* 03/04/2011
http://salonkritik.net/10-11/2011/04/ram_trip_de_la_nueva_historiog.php

IWASAKI, Fernando (2011), “La tlönación de Borges”, *ABC* (edición de Sevilla), 15/03/ 2011 <http://www.abcdesevilla.es/20110316/opinion-columnas/sevi-tlonacion-borges-201103152116.html>

JARQUE, Fietta (2011), “Reportaje: Agustín Fernández Mallo”, *El País*, 26/02/2011
http://www.elpais.com/articulo/portada/Hacer/libro/ha/sido/entrar/parque/atracciones/elpepuculbab/20110226elpbabpor_29/Tes

- (2011), “Fernández Mallo, el “re-Hacedor”, *Babelia*, 15/02/2011
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Fernandez/Mallo/reHacedor/elpepucul/20110215elpepucul_3/Tes

LOZANO, Antonio (2011), “Un chicle y el universo. *El hacedor* (de Borges), *Remake*”, *Qué Leer*, 16/02/2011 (pág. 26)
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/files/2011/02/Santillana-Alfaguara-p%C3%A1g.26.pdf>

MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2011), “La literatura frankenstein”, *Tiempo*, 18/03/2011
<http://www.tiempodehoy.com/opinion/ricardo-menendez-salmon/la-literatura-frankenstein>

MORENO, Alberto (2011), “Agustín Fernández Mallo”, *GQ*, 26/01/2011
<http://www.revistagg.com/articulos/agustin-fernandez-mallo-hombre-gq-de-la-semana/10982#vote>

PAJARES, Santiago (2011), “El hacedor (de Borges), Remake, Agustín Fernández Mallo”, *La Tormenta en un vaso*, 23/05/2011
<http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2011/05/el-hacedor-de-borges-remake-agustin.html>

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2011) “Literatura de segunda mano”, *El País* 08/01/2011
http://www.elpais.com/articulo/Tendencias/Literatura/segunda/mano/elpepitdc/20110108elpepitdc_1/Tes

SERRANO, Irene (2011), “10 preguntas a Agustín Fernández Mallo”, *Vanity Fair*, 20/02/2011
<http://blogs.revistavanityfair.es/personajes/2011/02/20/10-preguntas-a-agustin-fernandez-mallo/>

SILVA, Víctor (2011), “Remake Borges y el spaghetti western”, *Máquina de escribir*, 04/03/2011
<http://vsilvaecheto.blogspot.com/2011/03/remake-borges-y-el-espaguetti-western.html>

Postpoesía

BELLÓN, Daniel (2009), “Postpoesía: una lectura despiezada”, *La casa transparente*, 18/10/2009 <http://www.lacasatransparente.net/?p=327>

BJELLAND, Tamara (2010), “Que ningún poeta se quede atrás: Agustín Fernández Mallo propone una nueva poesía española”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 14, 2010 (pp. 323-33)

CALLES, Jara (2010), “Posición en el espacio. Propuesta hermenéutica a partir del film *Stop Making Sense* y la poética de la Bauhaus a propósito de la teoría *postpoética* de Agustín Fernández Mallo”, *Espéculo*, nº 44, Marzo-Junio 2010, Año XIV
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/stopmaki.html>

COROMINAS, Jordi (2009), “Reflexiones sobre *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*, de Agustín Fernández Mallo”, *Revista de letras*, 07/07/2009

<http://www.revistadeletras.net/reflexiones-sobre-postpoesia-hacia-un-nuevo-paradigma-de-agustin-fernandez-mallo/>

DE VILLENA, Luis Antonio (2009), “Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma”, *El Cultural*, 19/06/2009

http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/25492/Postpoesia_Hacia_un_nuevo_paradigma

OTERO, Diego (2009), “El escritor como DJ”, *El comercio*, 11/10/2009

<http://elcomercio.pe/impres/imprensa/notas/escritor-como-dj/20091011/353285>

RODRÍGUEZ, Antonio J. (2009), “Postpoesía (hacia un nuevo paradigma)”, *El Cultural* (Castilla-La Mancha)

http://www.alfaguara.santillana.es/blogs/upload/ficheros/EL_CULTURAL_113_3.pdf

TOLEDANO, Ruth (2010) “Egos a las finas hierbas”, *El País*

11/06/2010

http://www.elpais.com/articulo/madrid/Egos/finas/hierbas/elpepiespmad/20100611elpmad_21/Tes

TORRES, Vicente (2009), “*Postpoesía*, de Agustín Fernández Mallo”, *Periodista Digital*, 30/06/2009

<http://blogs.periodistadigital.com/libros.php/2009/06/30/-postpoesia-de-agustin-fernandez-mallo>

VALERO, Vicente (2009), “Entrevista, Agustín Fernández Mallo”, *La miranda*, Diario de Ibiza, 12/05/2009 (pág. 29)

http://medias.diariodeibiza.es/suplementos/2009-06-18_SUP_2009-06-12_00_59_59_miranda.pdf

ZAMBRA, Alejandro (2009), “Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma, de Agustín Fernández Mallo”, *Letras Libres*, Agosto de 2009

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=13993>

Nocilla Lab

ARTAZA, Miguel (2009), “Big Bang”, *El Correo Español*, 07/11/2009

<http://www.alfaguara.santillana.es/blogs/upload/ficheros/El-correo-espanol-%287-11-09%29.pdf>

AYÉN, Xavi (2009), “Agustín Fernández Mallo culmina con *Nocilla Lab* su trilogía narrativa”, *La Vanguardia*, 20/10/2009
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2009/10/20/hoy-en-portada-de-la-vanguardia/>

CORDEU, Mora (2010) “Una [sic] escritor en el mundo de la “literatura mutante”, *Quilmespresente*, 01/08/2010
<http://www.quilmespresente.com/notas.aspx?idn=267705&ffo=20100801>

COROMINAS, Jordi (2010), “Diálogo con Agustín Fernández Mallo. Orígenes, Método y Nocilla”, *Revista de Letras*, 15/01/2010
<http://www.revistadeletras.net/dialogo-con-agustin-fernandez-mallo/>

- (2009), “Trilogía y cierre: *Nocilla Lab*, de Agustín Fernández Mallo”, *Revista de letras*, 26/10/2009
<http://www.revistadeletras.net/trilogia-y-cierre-nocilla-lab-de-agustin-fernandez-mallo/>

ESPIGADO, Miguel (2009), “*Nocilla Lab*, de Agustín Fernández Mallo”, *Afterpost*, 20/09/2009
<http://afterpost.wordpress.com/2009/10/20/nocilla-lab-de-agustin-fernandez-mallo/>

GALARRAGA, Aritz (2009), “Agustín Fdez. Mallo. Escritor”, *Mugalari*, 543, 25/09/2009 (pp. 54-55)
<http://www.alfaguara.santillana.es/blogs/upload/ficheros/mugalari.pdf>

GALLÓN SALAZAR, Angélica (2010), “Proyecto Nocilla”, *El Espectador*, 03/09/2010
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/files/2010/09/PROYECTO-NOCILLA.jpg>

GARCÍA, Luis (2010), “El fin de una saga”, *Cuadernos del sur*, 13/02/2010
<http://blogs.alfaguara.com/blogs/upload/ficheros/CUADERNOS-13-02-2010-7.pdf>

- HERNÁNDEZ, Laura (2009), “El encuentro (dibujado) entre *Nocilla-Man* y Vila-Matas”, *El Mundo*, 15/10/2009
<http://www.alfaguara.santillana.es/blogs/upload/ficheros/El-Mundo-Catalunya.pdf>
- HEVIA, Elena (2010), “el último fenómeno de la literatura española”, *El Periódico*, 3/1/2010 <http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/nocilla-lab-consolida-rapido-ascenso-una-nueva-generacion-96466>
- LOZANO, Antonio (2009), “Agustín Fernández Mallo dice adiós al planeta Nocilla”, *Qué Leer*, nº 147, Año XIV, 2009 (pp. 64-671)
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (2009), “*Nocilla* cierra su trilogía”, *El País*, 05/10/2009
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Nocilla/cierra/trilogia/elpepucul/20091005elpepucul_1/Tes
- MONTI, François (2009), “L´artefact de Fernández Mallo”, *Fric Frac Club*, 3/11/2009 <http://www.fricfracclub.com/spip/spip.php?article491>
- NÚÑEZ, Matías (2010), “Crema collage”, *Brecha*, 13/08/2010
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2010/08/27/entrevistas-montevideo-y-en-buenos-aires/>
- POZUELO YVANCOS, José María (2008), “*Nocilla Experience*”, *ABCD*, 08/03/2008
<http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=9263&num=840&sec=32>
- RÓDENAS, J.A. (2009), “Los lugares inhóspitos”, *Cultura/s, La vanguardia*, 04/011/2009 (pág. 9)
<http://www.alfaguara.santillana.es/blogs/upload/ficheros/Nocilla-Lab-Culturas.pdf>
- RODRÍGUEZ, Enma (2009), “*La vida no tiene argumento, pero sí coherencia*”, *El Mundo*, 16/10/2009
http://www.alfaguara.santillana.es/blogs/upload/ficheros/El_Mundo_%2816-10-09%29.pdf
- SALAZAR, Diego (2009), “Agustín Fernández Mallo, físico y escritor”, *Letras libres*, 10/09/2009

<http://letraslibres.daniloblackusa.net/blogs/agustin-fernandez-mallo-fisico-y-escriptor>

SENABRE, Ricardo (2009), “Nocilla Lab”, *El Cultural*, 23/10/2009
www.elcultural.es/version_papel/.../Nocilla_Lab

SIGÜENZA, Carmen (2009), “Fernández Mallo cierra su trilogía *Nocilla* con un final en cómic y vídeo”, *ADN*, 15/10/2009
<http://www.adn.es/cultura/20091015/NWS-1592-Fernandez-Nocilla-Mallo-trilogia-cierra.html>

TORRES, David (2010), “Más nocilla”, *Hotel Kafka*, 31/05/2010
http://www.hotelkafka.com/blogs/david_torres/2010/05/mas-nocilla/

VALLÉS, Elena M. (2009), “El ADN de Agustín Fernández Mallo”, *Diario de Mallorca*, 12/10/2009
<http://www.diariodemallorca.es/cultura/2009/10/12/adn-agustin-fernandez-mallo/511788.html>

VANOLI, Hernán (2010) “La estética de la cultura basura”, *Revista Eñe*, 21/08/2010 http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/08/21/_-02207467.htm

VILAS, Manuel (2009), “*Nocilla Lab* de Agustín Fernández Mallo”, *Manuel Vilas*, 10/10/2009
<http://manuelvilas.blogspot.com/2009/10/nocilla-lab-de-agustin-fernandez-mallo.html>

YANKE, Rebeca (2010), “*Afterpop* en las aulas”, *El Mundo*, 24/11/2010 (pág. 9)
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/files/2010/11/Fern%C3%A1n-dez-Mallo-en-la-ECH.pdf>

Nocilla Experience

AYÉN, Xavi (2008), “Agustín Fernández Mallo vuelve con otra rebanada de *Nocilla*”, *Cultura/s* (pág. 44)

DÍAZ, Nelson (2010) “Letras de recambio”, *Caras y Caretas* 467, 20/08/2010

GALARZA CERF, Gonzalo (2008), “Una mirada desde la azotea”, *Lucas. El Comercio*, 16/11/2008

<http://blogs.alfaguara.com/blogs/upload/ficheros/resenas-suplemento-luces-chile.pdf>

GARCÍA, Kike y Xavi Puig (2009), “Agustín Fernández Mallo, escritor”, *El Mundo Today*, 03/02/2009
<http://www.elmundotoday.com/2009/02/entrevista-agustin-fernandez-mallo/>

GIRÁLDEZ, José Miguel A. (2008), “Nocilla de Mallo, merendas de marzo”, *Galicia Hoxe*, 08/03/2008
http://www.galiciahoxe.com/index_2.php?idMenu=88&idEdicion=815&idNoticia=274069

- (2008), “Agustín regresa al sueño de la Nocilla”, *El correo gallego*, 02/03/2008
<http://www.elcorreogallego.es/indexSuplementos.php?idMenu=15&idNoticia=271006>

MAIER, Gonzalo (2008), “Afterpop”, *Litoral Press*, Octubre 2008
<http://www.alfaguara.santillana.es/blogs/upload/ficheros/agustin.pdf>

MASOLIVER RÓDENAS, J.A. (2008), “Los viajes de Ulises”, *Cultura/s*, 05/03/2008
http://blogs.alfaguara.com/blogs/upload/ficheros/elhombre_culturasnocilla.pdf

MORA, Vicente Luis (2008), “Reseña-Entrevista de *Nocilla Experience*”, *Diario de lecturas*, 19/03/2008
<http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2008/03/resea-entrevista-de-nocilla-experience.html>

PÉREZ VEGA, David (2010), “Nocilla Experience, por Agustín Fernández Mallo”, *Desde la ciudad sin cines*, 07/02/2010
<http://desdelaciudad sincines.blogspot.com/2010/02/nocilla-experience-por-agustin.html>

PIÑA, Román (2008), “Dos raros braquilógicos”, *El mundo*, 10/03/2008 (pág. 77)
http://blogs.alfaguara.com/blogs/upload/ficheros/critica_roman.pdf

PRADO, Diego (2008), “Con Agustín y el fantasma de Robert Graves”, *Culture Club*, 13/11/2008

<http://blogs.alfaguara.com/blogs/upload/ficheros/semblanza-afm.pdf>

ROMERO CALERO, Luisfer (2008), “Nocilla Experience, Agustín Fernández Mallo”, *Papel en blanco*, 17/03/2008

<http://www.papelenblanco.com/novela/nocilla-experience-agustin-fernandez-mallo>

RUBÍ, Pilar (2008), “Agustín Fernández Mallo”, *El concepto*, Marzo 2008 (pp. 14-15)

http://blogs.alfaguara.com/blogs/upload/ficheros/extracto_de_concepto6.pdf

SEISDEDOS, Íker (2008), “Nocilla para todos”, *El País*, 07/03/2008 (pág. 52)

http://blogs.alfaguara.com/blogs/upload/ficheros/elhombre_entrevista_pais.pdf

SENABRE, Ricardo (2008), “Nocilla Experience”, *El Cultural*, 13/03/2008

http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=22651

SR. MOLINA (2008), “Nocilla Experience-Agustín Fernández Mallo”, *Solo de Libros*, 05/03/2008

<http://www.solodelibros.es/05/03/2008/nocilla-experience-agustin-fernandez-mallo/>

VIGLIONE, Daniel (2010), “En busca del cromosoma poético”, *El Observador*, Octubre de 2010

VALLÉS, Elena M. (2008), “Experimentar sería para mí escribir una gran novela de estructura y corte clásicos”, *Diario de Mallorca*, 05/03/2008 (pág. 62)

Nocilla Dream

AYÉN, Xavier (2007), “El escritor radiactivo”, *La Vanguardia*, 21/12/2006

<http://www.candaya.com/agustinlavanguardia.pdf>

AZANCOT, Nuria (2007), “Entrevista Agustín Fernández Mallo”, *El Cultural*, 04/01/2007 (pp. 10-11)

<http://www.candaya.com/nocillaentremundo.pdf>

BARRUECO, José Ángel (2007), “Proyecto Nocilla (La Opinión), *Escrito en el viento*, 13/01/2007

<http://www.candaya.com/nocillaescritoenelviento.pdf>

CABOT, Juan (2007), “Sueños en el desierto”, *D-Palma*, nº 34, 06/01/2007 <http://www.candaya.com/agustindpalma.pdf>

CARRIÓN, Jorge (2007), “La novela espacial”, *Cultura/s*, 17, 01/ 2007

<http://www.candaya.com/nocillajordicarrion.pdf>

FLOWERS, Margarito (2007), “Un nuevo fenómeno en la literatura gallega”, *El Correo Gallego*, 27/01/2007

<http://www.candaya.com/nocillaelcorreogallego.htm>

FREIRE, Juan Manuel (2007), “Agustín Fernández Mallo: *mi novela es fragmentaria porque así es el mundo*”, *El Periódico*, 16/01/2007

<http://www.candaya.com/nocillaelperiodico.pdf>

GRAVES, Tomás (2006), “Nocilla Dream”, *Luke*, nº80, Diciembre 2006

<http://www.candaya.com/nocillaluke.pdf>

HUERGA, José Manuel de la (2006), “*Nocilla Dream*, Agustín Fernández Mallo”, *La tormenta en un vaso*, 07/02/2006

<http://www.candaya.com/nocillalatormentaenelvaso.pdf>

LAHOZ, Eusebi (2007), “Un árbol genial que crece”, *El Periódico*,

25/01/2007 <http://www.candaya.com/nocillaexitelperiodico.pdf>

LEMUS, Rafael (2008), “Nocilla Dream y Nocilla Experience, de Agustín Fernández Mallo”, *Letras libres*, Junio 2008

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=12985>

LÓPEZ, Javier (2008), “La letra, con Nocilla entra”, *Sur*, 21/05/2008

<http://www.diariosur.es/20080521/cultura/letra-nocilla-entra-20080521.html>

MARQUÉS, Alejandro (2006), “Nocilla Dream”, *The Barcelona Review*, nº 57, Enero–Febrero 2007

http://www.barcelonareview.com/57/s_resen.htm

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2009), “Puertas abiertas en la narrativa en lengua española”, *Ínsula*, nº 747, Marzo 2009, http://www.insula.es/Articulos/INSULA_747.html

MEDRANO, Diego (2007), “Nocilla Dream”, *El Comercio*, 09/01/2007 <http://www.candaya.com/nocilladiegomedrano.pdf>

MORA, Vicente Luis (2007), “El realismo aumentado”, *Quimera*, nº 276, Noviembre 2007 (pp. 64-65) <http://www.candaya.com/nocillaquimeranov.pdf>

MUÑOZ, Miguel Ángel (2007), “Nocilla Dream – Agustín Fernández Mallo: ¿Gen (r) (n)ación Blog?”, *El síndrome Chéjov*, 26/01/2007 <http://elsindromechejov.blogspot.com/2007/01/nocilla-dream-agustn-fernndez-mallo.html>

ORS, J. (2007), “Sueños poéticos de la estética blog”, *La Razón*, 09/03/2007 <http://www.candaya.com/nocillalarazon.pdf>

PIÑA, Román (2006), “Sueño de Nocilla”, *El Mundo*, 07/12/2006 <http://www.candaya.com/nocillaromanpina.pdf>

POZUELO YVANCOS, José María (2007), “Llega la estética del *Blog*”, *ABCD*, 06/ 01/2007 <http://www.candaya.com/nocillaabcd.pdf>

RIVERA, Nelson (2007), “Nocilla Dream”, *La nación*, 13/01/2007 <http://www.candaya.com/nocillaelnacional.pdf>

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007), “La narrativa española del 2006”, *Ínsula*, nº 724, Abril 2007 <http://www.candaya.com/nocillainsula.htm>

ROJO, Andrés (2007), “Nómadas, cacharros y fronteras”, *El país*, 25/05/2007 http://www.elpais.com/articulo/cultura/Nomadas/cacharros/fronteras/elpepucul/20070525elpepicul_1/Tes

SATORRAS, Luís (2007), “El árbol de los zapatos”, *Babelia*, 20/02/2007 (pág. 9) <http://www.candaya.com/nocillababelia.pdf>

SUAU, Nadal (2007), “Nocilla, qué merendilla”, *Bellver*, 05/01/2007 <http://www.candaya.com/nocillabellver.htm>

TORÍO, Marcos (2006), “Agustín Fernández Mallo se estrena en la novela con una de *historias nocilleras*”, *El Mundo*, 24/12/2006
<http://www.candaya.com/nocillaelmundomallorca.pdf>

VALLÉS, Nuño (2007), “Rizoma para una nueva narrativa”, *El confidencial*, 10/02/2007
<http://www.candaya.com/nocillaelconfidencial2.pdf>

VENTOSO, Diego (2007), “Por fin un poco de riesgo”, *La voz de Galicia*, 13/01/2007 <http://www.candaya.com/nocillalavoz.pdf>

VICENS, Miguel (2007), “Agustín Fernández Mallo, escritor”, *Diario de Mallorca*, 19/11/2006
<http://www.candaya.com/nocilladiariomallorca19nov.pdf>

Carne de píxel

AGUDO, Marta (2008), “Entrevista Agustín Fernández Mallo”, *Ámbito Cultural*
http://www.ambitocultural.es/detalle_entrevista_0605id01.htm

CALLES, Jara (2008), “*Carne de píxel*, Agustín Fernández Mallo”, *Afterpost*, 31/05/2008
<http://afterpost.wordpress.com/2008/03/31/carne-de-pixel-agustin-fernandez-mallo/>

DEL POZO, Marta (2009), “El amor redimensionado por la ciencia y la tecnología en *Carne de Píxel*, de Agustín Fernández Mallo”, *Letras hispanas*, vol. 6, Issue 2, Fall 2009
http://letrashispanas.unlv.edu/vol6iss2/Del_Pozo-1.pdf

DÍAZ ROSALE, Raúl (2008), “Agustín Fernández Mallo, *Carne de píxel*, DVD ediciones, Barcelona, 2008, 67 págs.”, *Analecta Malacitana*
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2010/01/12/carne-de-pixel-en-su-2%C2%AA-edicion-y-resena-en-analecta-malacitana/>

GARCÍA-MAIQUEZ, Enrique (2009), “Materialirismo”, *Poesía Digital*, Abril 2009 <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=critica&id=181>

Joan Fontaine Odisea

MORA, Vicente Luis (2005), “Un libro indispensable. Un nuevo paradigma: Agustín Fernández Mallo. *Joan Fontaine Odisea*”, *Diario de lecturas*, 29/09/2005

<http://vicenteluis Mora.bitacorras.com/archivos/2005/09/29/un-libro-indispensable>

MATUTE, Inés (2006), “Joan Fontaine Odisea (mi deconstrucción)”, *Luke*, nº 79, Noviembre 2006

<http://www.espacioluke.com/2006/Noviembre2006/ineslite.html>

- (2006), “Joan Fontaine Odisea, Agustín Fernández Mallo”, *La tormenta en un vaso*, 30/05/2006

<http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2006/05/joan-fontaine-odisea-agustn-fernandez.html>

Creta Lateral Travelling

AGUDO, Marta (2009), “Creta Lateral Travelling”, *Ámbito cultural*, 26/04/2009

<http://www.ambitocultural.es/ambitocultural/cargarFichaCritica.do?texto=&identificador=71&fechaDesde=&fechaHasta>

JAMBRINA, Luis García (2008), “Dos libros transgénicos”, *ABCD*, 29/11/2008

<http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=10824&sec=32&num=879>

MATUTE, Inés (2009), “*Creta lateral travelling*, Agustín Fernández Mallo”, *La tormenta en un vaso*, 24/02/2009

<http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2009/02/creta-lateral-travelling-agustin.html>

- (2005) “Entrevista a Agustín Fernández Mallo. Escritor”, *Espacio Luke*, Abril 2005

<http://www.espacioluke.com/2005/Abril2005/ineslite.html>

MEDEL, Elena (2008), “Creta Lateral Travelling”, *Calle 20*, Diciembre 2008 <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2008/12/05/elena-medel-y-nadal-suau-resenan-creta-y-carne-de-pixel/>

<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2008/12/05/elena-medel-y-nadal-suau-resenan-creta-y-carne-de-pixel/>

NADAL SUAU, José María (2008), “Fernández Mallo en la frontera”, *Bellver. Diario de Mallorca*, Diciembre 2008
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2008/12/05/elena-medel-y-nadal-suau-resenan-creta-y-carne-de-pixel/>

SANTOS, Care (2005), “Creta/ Lateral/ Travelling”, *El Cultural*, 27/01/2005 http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=11235

SANZ VILLANUEVA, Santos (2008), “Creta Lateral Travelling”, *El Cultural*, 27/11/2008
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/24337/Creta_lateral_travelling

Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus

ALBA, Horacio (2002), “Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus o la poesía posmoderna”, *La Fábrica, miscelánea de arte y literatura*, nº 27, primavera 2002 (pág. 21)

DES, Mihály (2002), “Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus”, *Revista Lateral*, nº 85, Enero 2002 (pág. 25)

CONTENIDOS GENERALES

CARRASCO, Gerardo (2010) “Elogio de la locura”, *Montevideo* 05/08/2010
http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_116072_1.html

FANJUL, Sergio C. (2009), “Un homenaje a *El País Semanal*”, *El País*, 04/10/2009
http://www.elpais.com/articulo/portada/homenaje/A0PAIS/SEMANAL/elpepusoceps/20091004elpepspor_11/Tes

GÁMEZ, Carlos (2009), “Ciencia y Literatura: el proyecto nocilla”, *La ansiedad de las cucarachas*, 05/11/2009
<http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.com/search?q=ciencia+y+literatura%3A+proyecto+nocilla>

G. BERMEJO, Andrea (2010) “Mi vida en ocho películas: Agustín Fernández Mallo”, *Cinemanía 130*, Julio 2010

GUDIÑO, Jorge (2010) “La propuesta narrativa de Agustín Fernández Mallo”, *La Jornada. Semanal* 15/08/2010
<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/15/sem-jorge.html>

HUMANES BESPÍN, Iván (2009), “Creta Lateral Travelling”, *Literaturas*, Año IX, Enero 2009
<http://www.literaturas.com/v010/index0901revista.asp>

- (2008), “Entrevistas: Agustín Fernández Mallo”, *Literaturas*, 08/05/2008
<http://www.literaturas.com/v010/sec0805/entrevistas/entrevistas-03.html>

PRON, Patricio (2010) “La vieja aspiración a la novedad”, *Revista de libros*, n° 160. Abril 2010
http://www.revistadelibros.com/articulo_completo.php?art=4644

Recursos audiovisuales

Asuntos propios de RTVE sobre *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, 2011
<http://www.rtve.es/alcarta/audios/asuntos-propios/asuntos-propios-agustin-fernandez-mallo-rehace-borges/1027200/>

- Nocilla Lab, 2009
<http://www.rtve.es/alcarta/audios/asuntos-propios/asuntos-propios-agustin-fernandez-mallo-sigue-experimentando-nocilla-lab/619771/>
- Creta Lateral Travelling, 2009
<http://www.rtve.es/alcarta/audios/asuntos-propios/asuntos-propios-fernandez-mallo-presenta-creta-lateral-travelling/464387/>

Avión de papel TV sobre el *Proyecto Nocilla*, 2009
<http://www.youtube.com/watch?v=aPezKBqofcA>

Cervantes TV con motivo de la Feria del Libro de Gotemburgo, 2009
<http://www.youtube.com/watch?v=nZIB7zJmvQ8>

Presencia cultural, sobre *Nocilla Experience*, 2008
<http://www.youtube.com/watch?v=t2aZrywUYzA>

Miradas2, entrevista, 2009

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/miradas-2/miradas-2-agustin-fdez-mayo-antonio-felipe-seminci/611138/>

Silenci, Canal 33, sobre Nocilla Dream, 2007

<http://www.youtube.com/watch?v=Rh-7b3NM92I>

Casa de América, ciclo América y Europa, literaturas de ida y vuelta, 2010

<http://www.youtube.com/watch?v=Rh-7b3NM92I>

IED Madrid (Master of Communication Desing Labs, Workshop, 2011)

<http://vimeo.com/24456612>

Canal-L (El Hacedor (de Borges), Remake, 2011)

<http://www.youtube.com/watch?v=PE4v9URLCaQ>

- (Nocilla Lab, 2009)

<http://www.youtube.com/watch?v=PwfV9FWCFCw>

- (Entrevista Agustín Fernández Mallo, Manuel Vilas, Álvaro Colomer, 2010)

<http://www.youtube.com/watch?v=cUStG3Kq94A>

City TV, Hay Festival Cartagena, 2011

<http://www.citytv.com.co/videos/313992/entrevista-con-agustin-fernandez-escriitor-espanol-en-el-hay-festival-cartagena>

[2] VICENTE LUIS MORA

LIBROS

MORA, Vicente Luis (2010), *Quimera* 322. Volumen publicado como número 322 de la revista *Quimera*.

- (2010), *Alba Cromm*. Barcelona: Seix-Barral

- (2009), *Tiempo*. Valencia: Pre-Textos

- (2008), *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura*. Madrid: Páginas de Espuma
- (2007), *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice
- (2007), *Circular 07. Las afueras*. Córdoba: Berenice
- (2006), *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Castellón: Bartleby
- (2006), *Subterráneos*. Barcelona: DVD
- (2006), *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla: F. J. M. Lara
- (2005), *Construcción*. Valencia: Pre-Textos
- (2004), *Serie*. Córdoba: Instituto Andaluz de la Juventud/Plurabelle
- (2003), *Circular*. Córdoba: Plurabelle
- (2003), *Nova*. Valencia: Pre-Textos
- (2003), *Autobiografía. Novela de terror*. Sevilla: Universidad de Sevilla
- (2000), *Mester de cibervía*. Valencia: Pre-Textos
- (2000), *Pliego nº2*. Córdoba: Ártica Ediciones
- (1999), *Texto refundido de la Ley del Sueño*. Córdoba: Casa de Galicia
- (1996), *El dios humano*. Córdoba: Plurabelle

TESIS DOCTORAL

MORA, Vicente Luis (2009), “El yo penúltimo: Subjetividad y espejo en la literatura española de la posmodernidad (1978-2008)”, Tesis doctoral.

Universidad de Córdoba, Junio de 2009 (Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Córdoba) (en prensa).

PROYECTOS EN LA RED

MORA, Vicente Luis (2005-2007), *Diario de lecturas*
<http://www.vicenteluis Mora.bitacorras.com/> 1ª ÉPOCA

- *Diario de lecturas* (2007-) <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/> 2ª ÉPOCA

OTRAS PUBLICACIONES

Capítulos de libros, ediciones y prólogos

-Capítulos de libros

MORA, Vicente Luis (2011), “17 apuntes sobre El viajero del siglo, de Andrés Neuman”, en Ana Gallego (ed.), *Argentina-España, ida y vuelta. Lecturas trasatlánticas de la narrativa actual*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert (en prensa)

- (2009), “Últimas tendencias del cuento actual: del decálogo del perfecto cuentista al listado de Google”, en Adélaïde Chatellus (ed.), *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*. Paris: RILMA
- (2008), “Las distopías como vertiente política de la ciencia ficción”, en Antonio Notario Ruiz (ed.), *Estética: perspectivas contemporáneas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (pp. 341-405)
- (2008), “Yo es otro. La herencia de Rimbaud”, en Miguel Casado (ed.), *Rimbaud, el otro*. Madrid: Editorial Complutense (pp. 39-46)
- (2008), “Dos invasiones”, en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya (pp. 498-408)

- (2008), “Ballard: Guerras reales y guerras textuales”, en Jordi Costa (ed.), *Autòpsia del nou mil.lenni*. Barcelona: CCCB
- (2008), “Hijo de Satanás”, en Patxi Irurzun y Vicente Muñoz Álvarez (coords.) *Resaca/Hank Over*. Barcelona: Caballo de Troya (pág. 48)
- (2006), “Juana Castro: del Yo al Nosotras”, estudio introductorio a Juana Castro, *La extranjera*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, Col. Puerta del Mar
- (2006), “¿Post/posmodernidad?: narrativa de la imagen, next-generation y razón catódica en la narrativa contemporánea”, en Javier Gascueña Gahete y Paula Martín Salván (eds.), *Figures of Belatedness: Postmodernist Fiction in English*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba (pp. 275-304)
- (2005), “El *Quijote* de Cervantes como plagio de *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino”, en Juan Francisco Ferré (ed.), *El Quijote. Instrucciones de uso*. Málaga: Ediciones de Aquí (pp. 235-258)
- (2004), “Estudio introductorio. Cómo escribir *Francisco Ruíz Noguera*”, en Francisco Ruíz Noguera, *Memoria*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga (pp. 7-32)

-Ediciones y prólogos

MORA, Vicente Luis (en prensa) (ed.), *El sujeto boscoso. Antología de poemas españoles sobre espejos*. Málaga: E.d.a. Editores

- (2011), Prólogo. “Rostros en serie”, en Francisco Gálvez, *Los rostros del personaje (Poesía 1994-2006)*. Madrid: Bartleby (en prensa)
- (2011), Prólogo “Antes todo esto era campo” en VV.AA., *Redacciones*. Valladolid: Caslon

- (2010), Epílogo “Góngora asistido”, en Eugenio Tiselli, *El drama del lavaplatos*. Salamanca: Delirio
- (2010), Prólogo “Prólogo”, en VV. AA., *Sais. Diecinueve poetas desde La Bella Varsovia*. Córdoba: La Bella Varsovia
- (2009), Prólogo “Martín Adán y la mirada nueva”, en Martín Adán, *La casa de cartón*. Sevilla: Barataria, Sevilla
- (2009), Prólogo “The Doppelgänger of the Doppelgänger”, en Edgar Borges, *Who killed Edgar Allan Poe’s Double*. Venezuela: Letralia / Gruplobher
- (2008) (coord.), “Dossier: Nuevas tecnologías narrativas”, *Quimera*, nº 290, Enero 2008 (pp. 23-52)
- (2008), Prólogo “Érase una vez y lápiz”, en Antonio Jiménez Paz, *Casi todo es mío*. Tenerife: Baile del Sol
- (2008), Prólogo “Los cuidadosos olvidos de la historia literaria”, en Juan Miguel López Merino, *Hacer historia (y otras cuestiones sobre poesía posfranquista)*. Bilbao: Verbum
- (2008), Prólogo “Diamantes congelados”, en Javier Moreno, *Acabado en diamante*. Sta. Coloma de Gramenet: La Garúa,
- (2008), Prólogo “Tynset, el misterio cíclico”, en Wolfgang Hildesheimer, *Tynset*. Sevilla: El Olivo Azul

Recursos en red

Perfil en Facebook <https://www.facebook.com/vicenteluis Mora>

Artículos

MORA, Vicente Luis (2010), “Traduciendo narrativa norteamericana: el retorno a la casa (de los otros)”, en Vicente Luis Mora y Esteban Pujals (coords.), “Dossier. La traducción de la literatura estadounidense en España”, en *Trans. Revista de Traductología*, nº 14, Universidad de Málaga (pp. 25-33)

- (2010), “De la autoficción a la imagen pasando por el fragmento: el proyecto *Nocilla* de Agustín Fernández Mallo como imagen a escala de la narrativa española actual”, *Quimera*, nº 314, Enero 2010 (pp.18-23)
- (2010), “Testamentos sin traicionar”, *Otro lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, nº 11, Año 4, Enero 2010
- (2009), “Narrativa *glocal* en castellano. Los escritores antaño conocidos como españoles”, *Quimera*, nº 313, Diciembre 2009 (pp. 39-42)
- (2009), “García Valdés: cartas de la vidente”, *Ínsula*, nº 748, Abril 2009 (pp. 4-8)
- (2009), “Diccionario irracional de surrealistas”, *Quimera*, nº 304, Marzo 2009 (pp. 51-55)
- (2008), “El porvenir es parte del presente. La nueva narrativa española como especies de espacios”, *Hofstra Hispanic Review*, nº 8/9, Summer-Fall 2008 (pp. 48-65)
- (2008), “La penúltima herencia de Borges”, *Clarín*, nº 75, Mayo-Junio de 2008 (pp. 9-14)
- (2008), “Poesía española de hoy: plural, según y cómo”, *Paralelo Sur*, nº 5, verano 2008
- (2007), “El ensayo de 2007: entre la carne y la insularidad”, *Ínsula*, nº 735, Marzo 2008 (pp. 14-17)
- (2007), “*La exhibición de atrocidades* de J. G. Ballard y la vanguardia artística”, *Quimera*, nº 282, Mayo 2007 (pp. 26ss)
- (2007), “Surrealismo en el 27, notas sobre una evidencia”, *El Maquinista de la Generación*, nº 14, Octubre 2007
- (2007), “Blogs: las nuevas tertulias literarias”, *Mercurio*, nº 87, Febrero 2007

- (2006), “Ensayo español 2005: entre filosofía y literatura”, *Siglo XXI*, nº 004, Diciembre 2006
- (2006), “Borges y el Mediterráneo”, *El legado andalusí*, nº 28, 4º trimestre 2006
- (2006), “¿Hay ensayo en Andalucía?”, *Hoja por Hoja*, nº especial dedicado a la FIL de Guadalajara, México, Noviembre 2006
- (2005), “Alma y filosofía en los presocráticos”, *Almirez* (UNED Centro Asociado de Córdoba), Año XII, nº 13, Marzo 2005
- (2004), “Mundo y texto. Interrelaciones”, *Airiños*, nº 5, Mayo 2004 (pp. 12-13)
- (2004), “Pensamientos infames”, *Clarín*, nº 53, Sept. /Oct. 2004
- (2003), “Resistencia de la literatura española al psicoanálisis (y propuesta de terapia)”, *Clarín*, nº 43, Enero-Febrero 2003
- (2003), “Como quien espera el alba”, *El ciervo*, Agosto 2003
- (2003), “Poesía y nuevas tecnologías”, *Contrastes*, nº 27, Abril-Mayo 2003 (pp. 96-100)
- (2003), “Posmoralidad. Encrucijada de la ética en la juventud de la democracia española”, *Almirez* (UNED Centro Asociado de Córdoba), Año XI, nº 12, Octubre 2003

Sobre el autor y su obra

Quimera 322

ESPIGADO, Miguel (2010), “Alba Cromm y Quimera 322, de Vicente Luis Mora”, *Afterpost*, 20/09/2010
<http://afterpost.wordpress.com/2010/09/20/alba-cromm-y-quimera-322-de-vicente-luis-mora/>

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2010), “La Quimera falsificada”, *El hombre que salió de la tarta*, 23/09/2010
<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2010/09/23/la-quimera-falsificada/>

MARES, Leo (2010), “Quimera 322”, *Pasen y Lean*, 05/10/2010
<http://leomares.blogspot.com/2010/10/quimera-322.html>

MORA, Vicente Luis (2010), “El hoax de Quimera”, *Diario de lecturas*, 20/09/2010
<http://vicenteluismora.blogspot.com/2010/09/el-hoax-de-quimera.html>

RODRÍGUEZ, Delia (2010), “La revista *Quimera* juega a ser un hoax de internet en papel”, *El País*, 24/09/2010
<http://blogs.elpais.com/trending-topics/2010/09/revista-quimera-hoax-papel.html>

RODRÍGUEZ Z., Jaime (2010), “Entrevista (mínima). Vicente Luis Mora”, *Quimera*, nº 323, Octubre 2010 (pp. 8-9)

Alba Cromm

AMORES, José Luis (2010), “Alba Cromm, de Vicente Luis Mora”, *Revista de letras*, 10/09/2010
<http://www.revistadeletras.net/alba-cromm-de-vicente-luis-mora/>

BUENAVENTURA, Ramón (2010), “Alba Cromm”, *Librillo de Ramón Buenaventura*, 14/04/2010
<http://rbuenaventura.wordpress.com/2010/04/14/alba-cromm/>

CALVO, Javier (2010), “La red siniestra. Sobre *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora”, *Quimera*, nº 318, Mayo 2010

CARRASCO, Ruth (2010), “Alba Cromm”, *Abrir las ventanas*, 07/07/2010
<http://www.ruthcarrasco.es/alba-cromm/>

CHIAPE, Doménico (2010), “Alba Cromm”, *Estandarte*, 16/11/2010
http://www.estandarte.com/critica/alba-cromm-de-vicente-luis-mora-por-domenico-chiappe_8.html

GÁMEZ, C. (2010), “Más allá de la Nocilla (*Alba Cromm*, Vicente Luis Mora, ed. Seix Barral), *Pero Libros*, 25/07/2010

<http://perolibros.com/mas-alla-de-la-nocilla-alba-cromm-vicente-luis-mora-ed-seix-barral/>

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2010), "Alba Cromm, de Vicente Luis Mora", *Castilla. Estudios de Literatura*, nº1, XXI-XXV
<http://www5.uva.es/castilla/wp/wp-content/uploads/2010/06/TGT.pdf>.

NAVAJAS, Santiago (2010), "La novela negra postmoderna", *Libertad digital*, 29/04/2010
<http://libros.libertaddigital.com/la-novela-negra-postmoderna-1276237736.html>

NIETO, Gemma (2010), "Alba Cromm", *Anika entre libros*
<http://libros2.ciberanika.com/desktopdefault.aspx?pagina=~%2Fletras%2Fm%2FP05453.ascx>

ORTIZ, Joserra (2011), "Cien piedras ordenadas...". Notas sobre Alba Cromm", *Ritual Habitual*, 07/02/2011
<http://blog.joserraortiz.com/2011/02/07/cien-piedras-ordenadas--notas-sobre-alba-cromm.aspx>

RODRÍGUEZ, Antonio J. (2010), "Alba Cromm: ¿Quién vigila a los narradores?", *Ibrahim Berlín*, 10/04/2010
<http://ibrahim-berlin.blogspot.com/2010/04/alba-cromm-quien-vigila-los-narradores.html>

SR. MOLINA (2010), "Alba Cromm-Vicente Luis Mora", *Solo de libros*, 26/05/2010 <http://www.solodelibros.es/26/05/2010/alba-cromm-vicente-luis-mora/>

UZCÁTEGUI, Javier M. (2010), "Alba Cromm, una novela sobre la pedofilia en la Red", *El Norte de Castilla*, 18/02/2010
http://www.elnortedecastilla.es/agencias/20100418/mas-actualidad/cultura/alba-cromm-novela-sobre-pedofilia_201004181045.html

Tiempo

AGUDO, Marta (2009), "Palabras desde el desierto", *Ámbito Cultural*, 24/09/2009

<http://www.ambitocultural.es/ambitocultural/portal.do?IDM=2&NM=2&identificador=78>

BELLÓN, Daniel (2009), “Diez fragmentos alrededor de TIEMPO, de Vicente Luis Mora”, *Islas en la Red*, 05/03/2009

<http://www.islasenlared.net/diez-fragmentos-alrededor-de-tiempo-de-vicente-luis-mora>

BLESA, Túa (2009), “Tiempo”, *El Cultural*, 23/04/2010

http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/27059/Tiempo

ESCUÍN, Ignacio: “Tiempo”, *Heraldo de Aragón*, 29/10/2009.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009), “Carrión, Mora, Falcón, 3 poemarios + (Joe Crepúsculo)”, *El hombre que salió de la tarta*, 09/10/2009

<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2009/10/09/carrion-mora-falcon-3-poemarios-joe-crepusculo/>

GÁMEZ, Carlos: “Tiempo, de Vicente Luis Mora”, *La ansiedad de las cucarachas*

<http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.com/2009/10/tiempo-de-vicente-luis-mora.html>

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Ángel (2009), “Tiempo: Los nuevos versos de Vicente Luis Mora”, *Ángel González González*, 17/09/2009

<http://angelgonzalezgonzalezpoeta.blogspot.com/2009/09/tiempo-los-nuevos-versos-de-vicente.html>

MORA, Vicente Luis (2009), “Tiempo/ 3. Notas para un poemario con imágenes”, *Diario de lecturas*, 18/09/2009

<http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2009/09/tiempo-3.html>

NUEZ, Iván de la (2009), “Recibir el tiempo”, *Iván de la Nuez*, 04/12/2009 <http://www.ivandelanuez.org/?p=973>

VEGA GARCÍA, Luis (2011), “Tiempo de Vicente Luis Mora”, *Reseñados*, 07/02/2009

<http://luisveagarcia.blogspot.com/2011/02/tiempo-de-vicente-luis-mora.html>

La luz nueva

B. MACGREGOR, Joseph (2007), "Entrevista a Vicente Luis Mora", *Anika entre libros*, 11/07/2007

<http://www.solodelibros.es/18/06/2007/la-luz-nueva-vicente-luis-mora/>

BUSUTIL, Guillermo (2007), "La narrativa mutante", *La Opinión de Málaga*, 15/09/2007 (pág. 47)

http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1210922833.jpg

CASTRO, Francisco (2007), "A luz nova", *Blogoteca*, 22/06/2007

http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1210929750.jpg

EFE. (2007), "Berenice edita el nuevo libro de Vicente Luis Mora", *Diario Córdoba*, 16/07/2007

http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1210923272.jpg

EUROPA PRESS (2007), "Vicente Luis Mora jerarquiza y cataloga las tendencias de la narrativa actual española en su último libro *La luz nueva*", *Diario Metro*, 18/06/2007

http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1210931785.jpg

JIMÉNEZ, Juana (2007), "Mora recopila las críticas literarias de su blog", *Diario Córdoba*, 12/07/2007

http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1210923272.jpg

MARÍN A., Diego (2007), "Nuevas formas de narrar", *La Rioja*, 12/12/2007 (pág. 66)

http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1207647038.JPG

SR. MOLINA (2007), "La luz nueva-Vicente Luis Mora", *Solo de Libros*, 18/06/2007

<http://www.solodelibros.es/18/06/2007/la-luz-nueva-vicente-luis-mora/>

TORRES BLANDINA, Alberto (2008), "Tardomodernos, mutantes y pangeicos, según Vicente Luis Mora", *Teína*, nº 19, Octubre 2008

<http://www.revistateina.org/teina19/lit6.htm>

VILAS, Manuel (2007), "Vicente Luis Mora y la narrativa española", *Manuel Vilas*, 13/06/2007

<http://manuelvilas.blogspot.com/2007/06/vicente-luis-mora-y-la-narrativa.html>

Singularidades

CARRIÓN, Jorge (2006), “Hacia un canon alternativo (XI). Contra la mediocridad”, *Jorge Carrión*, 26/04/2006

<http://jorgecarrion.com/2006/04/26/hacia-un-canon-alternativo-xi/>

CUENCA SANDOVAL, Mario (2007), “Vicente Luis Mora, el ocaso de la normalidad”, *El coloquio de los perros*, nº 18

<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numero18/olfateando18vic.htm>

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier: “La crítica *singular* de Vicente Luis Mora”, *Tonos Digital*, nº 12, diciembre 2006

<http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Rese%F1as%20H-Mora.htm>

RICO, Manuel (2006), Prólogo: “Lo saludablemente polémico” en Vicente Luis Mora, *Singularidades*. Madrid: Bartleby (pps. 9-14)

RODRÍGUEZ, Antonio (2006), “Vicente Luis Mora ESCRITOR: *Hago un retrato duro de los males que aquejan a la literatura*”, *Diario Córdoba*, 06/05/2006

SALDAÑA, Alfredo (2004), “Sobre la excepción crítica”, *Tropelías*, nº 15-17 <http://zaguan.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/41/39>

Construcción

BONILLA, Juan: Artículo sobre *Construcción*, en diario *El Mundo*, 12/02/2006.

MOGA, Eduardo, “Posmoderno y total”, *Lecturas nómadas*; Candaya, Barcelona, 2007, pp. 177-179 (texto aparecido antes como “*Construcción*” en *Archipiélago*, núm. 72, noviembre 2006).

ZAFRA, J. (2006), “Vicente Luis Mora lee nuevos poemas inspirados en el tiempo”, *El Diario de Córdoba*, 01/02/2006

<http://www.diariocordoba.com/noticias/noticia.asp?pkid=229393>

Circular 07. Las afueras

ARTARAZ (2010), “Circular 07, las afueras de Vicente Luis Mora”, *Gosses postromantiques*, 02/11/2010

<http://gossesromantiques.blogspot.com/2010/11/circular-07-las-afueras-de-vicente-luis.html>

BARRUECO, José Ángel (2008), “Circular 07. Las afueras, de Vicente Luis Mora”, *Escrito en el viento*, 17/03/2008
<http://thekankel.blogspot.com/2008/03/circular-07-las-afueras-de-vicente-luis.html>

DOMENE, Pedro M. (2008), “Circular 07 integra muy diversos conceptos”, *Diario Córdoba*, 17/01/2008
http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1207643490.JPG

KUNZ, Marco (2007), “La novela, espacio en construcción. *Circular 07. Las afueras [Obra en marcha]*. Vicente Luis Mora”, *Quimera*, nº 289, Diciembre 2007 (pp. 98-99)

MACGREGOR (2007), “Circular 07: Las afueras”, *Anika entre libros*
http://libros.ciberanika.com/libros/C/circular_07_las_afueras.htm

MATUTE, Inés (2008), “Circular 07. Las afueras, Vicente Luis Mora”, *La tormenta en un vaso*, 22/01/2008
<http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2008/01/circular-07-las-afueras-vicente-luis.html>

MENDOZA, Ferrán (2008), “Collage Multigenérico”, *Mercurio*, nº 97
<http://www.revistamercurio.es/index.php/revistas-mercurio-2008/mercurio-97/119-25-narrativa>

MERINO, José Luis (2008), “Circular07: Las afueras”, *Desde ese otro lado*, 10/01/2008 <http://www.joseluismerino.net/blog/?p=40>

RODRÍGUEZ, Antonio (2007), “Vicente Luis Mora: *Mi último libro, Circular 07, es un intento de novela total*”, *Diario Córdoba*, 13/10/2007
<http://www.diariocordoba.com/noticias/noticia.asp?pkid=355883>

VILAS, Manuel (2007), “Circular 07. Las afueras”, *Manuel Vilas*, 07/09/2007
<http://manuelvilas.blogspot.com/2007/09/circular-07-las-afueras.html>

Mester de cibervía

CILLERUELO, José Ángel (2007), “El yo sociólogo en la poesía de finales de los noventa”, *Clarín*, 04/01/2007

<http://www.revistaclarin.com/688/el-yo-sociologo-en-la-poesia-de-finales-de-los-noventa/>

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2000), “*Mester de cibervía*”, *Babelia*, 25/06/2000.

MUDROVIC, Michael (2003), "Life, Art and Cyberspace: Vicente Luis Mora's Expansive Poetry, Mester de cibervía", *Poesía española del siglo XX*, Agosto de 2003
www.aatsp.org/scriptcontent/custom/meetings/meetingschedule.cfm?meeting=2003AM

VILCHES, Javier (2009), “*Mester de cibervía*”, *Legal today*, 08/04/2009
<http://www.legaltoday.com/blogs/nuevas-tecnologias/blog-de-snack-tech-lex/mester-de-cibervia>

CONTENIDOS GENERALES

ARJONA, Daniel (2008), “Vicente Luis Mora. Hoy la narrativa más precisa es la fragmentario”, *El Cultural*, 10/04/2008
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/22856/Vicente_Luis_Mora/

AZANCOT, Nuria (2006), “Guillermo Carnero y Vicente Luis Mora”, *El Cultural*, 12/701/2006
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/16286/Guillermo_Carnero_y_Vicente_Luis_Mora/

BROWN, Savonarola (2010), “La serie infinita de Fibonacci: una conversación con Vicente Luis Mora”, *Culturamas*, 10/11/2010
<http://www.culturamas.es/blog/2010/11/10/la-serie-infinita-de-fibonacci-una-conversacion-con-vicente-luis-mora/>

GULLÓN, Germán (2007), “Los venenos del a crítica”, *El Cultural*, 26/04/2007
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/20338/Los_venenos_de_la_critica/

OLIVERO MUÑOZ, Cecilio (2009), “Entrevista al crítico literario y poeta Vicente Luis Mora”, *Nevando en la Guinea 2009-2010*

http://nevandoenlaguinea.files.wordpress.com/2010/09/entrevistas_2009.pdf

PIQUERO, JOSÉ Luis (2010), “Vicente Luis Mora o/y hablar por hablar”, *La Guarida de Caín*, 23/07/2010
<http://minombre.es/joseluispiquero/2010/07/23/vicente-luis-mora-oy-hablar-por-hablar/comment-page-1/>

QUINTANA, Emilio (2008), “Chris MacCabe y la nueva poesía futurista”, *Blogs Nodos ELE*, 08/11/2008
<http://www.nodosele.com/blog/2008/11/08/chris-mccabe-y-la-nueva-poesia-futurista/>

YBARRA, Rodolfo (2009), “Entrevista a Vicente Luis Mora”, *Proyecto patrimonio*, 11/10/2009 <http://letras.s5.com/ry111009.html>

Recursos audiovisuales

Canal L, Alba Cromm, 2010
<http://www.mefedia.com/watch/30964021>

- Entrevista a Vicente Luis Mora, Lluçia Ramis y Claudia Apablaza, 2010 <http://www.mefedia.com/watch/31026628>

Casa Amèrica Catalunya, Conferencia sobre e-literatura, 2010
<http://www.youtube.com/watch?v=Hyo0PJJLcg4>

Conferencia de Vicente Luis Mora sobre nueva narrativa, 2010
<http://www.youtube.com/watch?v=PxPXagkdP0k>

[3] ELOY FERNÁNDEZ PORTA

LIBROS

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2011), *€@O\$. La superproducción de los afectos*. Barcelona: Anagrama

- (2008), *Homo sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama

- (2007), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice
- (2001), *Caras B. De la música de las esferas*. Madrid: Debate
- (1996), *Los minutos de la basura*. Barcelona: Montesinos

OTRAS PUBLICACIONES

Capítulos de libros, ediciones y prólogos

-Capítulos de libros

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2008), “Strash System. Bukowski en Hollywood y afuera” en Patxi Irurzun y Vicente Muñoz Álvarez (coords.) *Resaca/Hank Over*. Barcelona: Caballo de Troya (pp. 253-268)

- (2008), “Odio™”, en Ana S. Pareja (ed.) *Odio Barcelona*. Barcelona: Melusina (pp. 163-189)
- (2007), “El Eco del Pantano” en Julio Ortega y Juan Francisco Ferré (eds.), *Mutantes: Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice (pp. 112-128)
- (2007), “Serpentario sin salida” en Vicente Muñoz Álvarez y David González (Eds.), *Tripulantes: Nuevas aventuras de Vinalia Trippers*. Zaragoza: Eclipsados (pp. 30-31)
- (2003), “La Constitución de 1978”, *Lateral*, nº 107, Noviembre 2003 (pp. 12-13)

<http://www.circulolateral.com/revista/revista/indice/107.htm>

- (2002), “Bestiario de amor o no” en Jordi Carrión (ed.), *Amor Global (y otras infamias)*. Barcelona: Laia (pp. 53-72)
- (2001), “La naturaleza: sus métodos, sus cosas”, *The Barcelona Review*, nº 25, Julio – Agosto 2001
http://www.barcelonareview.com/25/s_eftp.htm

-Ediciones y prólogos

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2010), Prólogo: “The Ultra-Violence” en Miguel Ángel Martín, *Total Overfuck*, Madrid: reino de Cordelia (pp. 9-17)

- (2008) (coord.) “Dossier. Real Time: Poéticas de la tecnología y el consumo”, *Quimera*, nº 298, Septiembre 2008 (pp. 37-44)
- (2005), Prólogo: “Nota liminar” en Diego Doncel, *En ningún paraíso*. Madrid: Visor
- con Vicente Muñoz Álvarez (2004) (eds.), *Golpes: Ficciones de la crueldad social*. Barcelona: DVD
- (2003), “Dossier. Literatura Norteamericana. Más allá del posmodernismo”, *Quimera*, nº 237, Diciembre 2003 (pp. 10-50)
- (1996), “Dossier. Nueva Narrativa Española”, *Quimera*, nº 145, Marzo 1996 (pp. 34-48)

Artículos

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2011), “La compañía de finanzas amistosas: Burroughs/Heart/Beat” en Ignacio Escuin y Vicente Muñoz Álvarez (eds.), *Beatitud: Visiones del a Beat Generation*. Alcalá de Henares: Baladí (pp. 315-338)

- (2011), “Del sentimiento industrial. Reseña de la novela de Julià Guillamon *La moràvia*”, *Cultura/s*, nº 423 (pág. 11)
- (2010), “Tomar cuerpo”, *El País*, 21/08/2010
http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/TOMAR/CUE/RPO/elpepirdv/20100821elpepirdv_10/Tes
- (2010), Serie bimensual en *SalonKritik*
- (2010), “Serie: Medianenas & Milhombres”, *Cultura/s*, Septiembre-Diciembre

- (2009), “Entrevistas con escritores repulsivos”, *Quimera*, nº 302, Enero 2009 (pp. 46-48)
- (2008), “Tres paisajes. Trash deluxe”, *Quimera*, nº 299, Octubre 2008
- (2008), “Mi amor del siniestro total. Sobre J. G. Ballard”, *Público*, 24/07/2008
- (2008), “El espejo iluminado. En la muerte de David Foster Wallace”, *Público*, 17/09/2008
- (2008), “La amistad como gestión de los datos. Miguel Ángel Martín y la economía ciberpunk de las relaciones”, *Quimera*, nº 293, Abril 2008 (pp. 61-63)
- (2008), “Terrorinfo: la fritanga absoluta o el realismo como bounty frito”, *Quimera*, nº 292, Marzo 2008
- (2008), “Terrorinfo: Por la teoría conspiratoria”, *Quimera*, nº 291, Febrero 2008
- (2008), “Terrorinfo: El arte de la normopatía o el narcicismo sin yo”, *Quimera*, nº 290, Enero 2008 (pág. 11)
- (2007), “Terrorinfo: Por la participación de”, *Quimera*, nº 289, Diciembre 2007
- (2007), “Terrorinfo: Tu cultura, ¿es basura?”, *Quimera*, nº 284-285, Julio 2007
- (2006), “Terrorinfo”, *Quimera*, nº 277, Diciembre 2006
- (2006), “La gran red. Conversación con Julián Ríos”, en VV. AA., *Nuevas tendencias narrativas: los desafíos del siglo XXI*. Málaga: Ámbito Cultural
- (2005), “We are not alone / No estamos Solonz” en Jordi Costa (ed.), *Todd Solondz. En los suburbios de la felicidad*. Gijón: festival Internacional de Cine de Gijón (pp. 90-100)
- (2005), “El fantasma futurista en la máquina ciberpunk. *Quemando cromo* y la genealogía del futuro” en Jordi

Sánchez Navarro (ed.) *Realidad Virtual. Visiones sobre el ciberespacio*. Barcelona: Devenir (pp. 89-112)

- (2004), “Golpe por golpe. Más acá del simulacro”, *Lateral*, nº 114, Junio 2004 (pág. 7)
- (2001), “La más canónica enemistad. Aristófanes contra Eurípides”, *Encubierta*, nº3

Sobre el autor y su obra

€@OS

APABLAZA, Claudia (2011), “Entrevista a Eloy Fernández Porta”, *60 Watts*, 26/03/2011

<http://60watts.net/2011/03/entrevista-elay-fernandez-porta/>

BOERSNER, Juliana (2010), “Eloy Fernández Porta gana el Premio Anagrama de Ensayo”, *Papel en Blanco*, 16/04/2010

<http://www.papelenblanco.com/ensayo/elay-fernandez-porta-gana-el-premio-anagrama-de-ensayo>

EFE (2010), “Eloy Fernández Porta obtiene el XXXVIII Premio Anagrama de Ensayo”, *Abc*, 15/04/2010

http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-04-2010/abc/Cultura/%27eros-la-superproduccion-de-los-afectos%27-de-elay-fernandez-porta-gana-el-xxxviii-premio-anagrama-de-ensayo_14057505563.html#

ESPIGADO, Miguel (2010), “Eros, ¿el fin del pensamiento español?”, *Quimera*, nº 325, Diciembre 2010

JULIBERT, Elisenda (2011), “Eloy Fernández Porta: €@OS”, *Qué Leer*, nº 167

<http://www.que-leer.com/9645/elay-fernandez-porta-%E2%80%9Ce%C2%AE%E2%80%9D.html>

LLANOS, Pedro (2010), “Eros de Eloy Fernández Porta”, *Revista Opción ITAM*, 20/09/2010

<http://opcionitam.wordpress.com/2010/09/20/eros-de-elay-fernandez-porta/>

MARTÍNEZ, Antonio (2010), “Eloy Fernández Porta, ¿filósofo?”, *Bajo el sol de medianoche*, 16/06/2010
<http://blogs.cope.es/bajoelsoldemedianoche/2010/06/16/elay-fernandez-porta-%C2%BFilosofo/>

ORTIZ, Enrique (2010), “Eros, de Eloy Fernández Porta (I): Una cita, 13/10/2010
<http://elblogdeenriqueortiz.blogspot.com/2010/10/eros-de-elay-fernandez-porta-i-una-cita.html>

PARRA, Sergio (2010), “Eros. La superproducción de los afectos”, *Papel en Blanco*, 27/12/2010
<http://www.papelenblanco.com/divulgacion/eros-la-superproduccion-de-los-afectos-de-elay-fernandez-porta>

SARABIA, Bernabé (2010), “Eros. La superproducción de los afectos”, *El Cultural*, 28/05/2010
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/27292/Eros_La_superproduccion_de_los_afectos

Homo sampler

CASTILLO, Alejandro (2010), “Eloy Fernández Porta, entrevista”, *Lateral Magazine*, 31, 10/2010
<http://lateralmagazine.wordpress.com/2010/10/31/elay-fernandez-porta-el-publico-pop-no-puede-ser-concebido-como-una-masa-manipulable-e-indiferenciada/>

ESPIGADO, Miguel (2009), “¿Qué hay de nuevo, viejo?”, *Quimera*, nº 302, Enero 2009 (pp. 74-75)

HUMANES BESPÍN, Iván (2008), “Entrevistas: Eloy Fernández Porta con Iván Humanes Bespín”, *Literaturas*, 08/12/2008
<http://www.literaturas.com/v010/sec0812/entrevistas/entrevistas-02.html>

MACGREGOR, Joseph B. (2008), “Entrevista a Eloy Fernández Porta”, *Anika entre libros*
<http://libros2.ciberanika.com/desktopdefault.aspx?pagina=~/paginas/entrevistas/entre363.aspx>

MORA, Vicente Luis (2009), “Publicidad cavernícola y UrRock”, *Diario de Lecturas*, 06/03/2009
<http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2009/03/publicidad-cavernicola-y-urrock.html>

MUÑOZ, Pablo (2008), “El homo sampler que hay en nosotros”, *El Rincón de Alvy Singer*, 03/11/2008
<http://elrinconalvysinger.blogspot.com/2008/11/el-homo-sampler-que-hay-en-nosotros.html>

NUEZ, Iván de la (2008), “Homo sampler”, *Iván de la Nuez*, 28/10/2008
<http://www.ivandelanuez.org/?p=152>

PÉREZ, Pepo (2009), “Homo sampler”, *Con C de Arte*, 18/01/2009
<http://concedearte.blogspot.com/2009/01/homo-sampler.html>

ROBLES, Rafael (2009), “Homo sampler”, *Rafael Robles*, 07/01/2009
<http://www.rafaelrobles.com/?p=1494>

SENSATO, Raúl (2008), “Homo sampler, de Eloy Fernández Porta”, *No recomendable*, 27/10/2008
<http://minchinelacom/blog/2008/10/27/homo-sampler-de-eloy-fernandez-porta/>

Afterpop

CASTAÑO, Andrés (2007), “El hombre de la era After-Pop”, *D-Palma*
<http://www.d-palma.com/articulo.asp?ids=195&ida=480&lang=es>

ESPIGADO, Miguel (2008), “Afterpop y la muerte del intelectual”, *Afterpost*, 13/01/2008
<http://afterpost.wordpress.com/2008/01/13/afterpop-y-la-muerte-del-intelectual/>

GALIANO, Pedro (2007), “Eloy Fernández Porta: Afterpop (la literatura de la implosión mediática)”, *El ojo crítico*, 30/08/2007
http://www.elojocritico.net/index.php?option=com_content&task=view&id=458&Itemid=37

HUMANES BESPÍN, Iván (2007), “Entrevistas: Eloy Fernández Porta”, *Literaturas*, 07/07/2007
<http://www.literaturas.com/v010/sec0707/entrevistas/entrevistas-02.html>

JUAN-CANTAVELLA, Robert (2007), “Afterpop”, *The Barcelona Review*, nº 59, 10/07/2007
http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1196416932.jpg

KUNZ, Marco (2008), “Ni hamburguesa ni magdalena. En torno a Afterpop. La literatura de la implosión mediática, de Eloy Fernández Porta”, *Quimera*, nº 290, Enero 2008 (pp. 32-36)

MORA, Vicente Luis (2007), “Afterpop”, *Diario de lecturas*, 31/05/2007
<http://vicenteluis mora.blogspot.com/2007/05/afterpop-eloy-fernandez-porta-afterpop.html>

MUÑOZ, Pablo (2007), “Diez No logos sobre la literatura y pop (VII), *El rincón de Alvy Singer*, 13/02/2007
http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1196420365.jpg

ORTIZ, Enrique (2007), “Eloy Fernández Porta (vía Alvy Singer)”, *El Blog de Enrique Ortiz*, 19/06/2007
<http://elblogdeenriqueortiz.blogspot.com/2007/06/eloy-fernandez-porta.html>

ORTIZ, Francisco J. (2007), “Afterpop: estética sin prejuicios”, *Abandonada toda esperanza*, 13/04/2007
<http://abandonadtodaesperanza.blogspot.com/2007/04/afterpop-esttica-sin-prejuicios.html>

ROCAMORA, Jesús (2011), “Ruido, poesía y afterpop”, *Público*, 07/05/2011
<http://www.publico.es/culturas/374906/ruido-poesia-y-afterpop>

SENSATO, Raúl (2007), “Lecturas obligadas: Afterpop”, *No recomendable*, 04/08/2007
<http://minchinel.com/blog/2007/08/04/lecturas-obligadas-afterpop/>

S. PAREJA, Ana (2007), “Eloy Fernández Porta. Especial el duende: críticamente. Críticos coolhunters”, *El duende de Madrid*, nº 73, Abril-Mayo 2007
http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1196417404.jpg

TERÁN, Pedro (2007), “Más Letras”, *Memoria histórica de las personas humanas*, 18/04/2007
<http://pedroteran.blogspot.com/2007/04/ms-letras.html>

CONTENIDOS GENERALES

CELAYA, Javier (2006), “Entrevista a Eloy Fernández Porta”, *Dosdoce*, 25/01/2006 <http://www.dosdoce.com/articulo/entrevistas/3028/eloy-fernandez-porta/>

COSTA, Jordi (2007), “Montaña rusa”, *Cultura/s*, 21/03/2007
http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1196421171.jpg

GUTIÉRREZ RUÍZ, Magda (2007), “Entrevista (mínima): Eloy Fernández Porta”, *Quimera*, nº 281, Abril 2007

JARA, Patricia (2011), “Afterpop: la literatura como consumo, publicidad y moda”, *La Tercera*, 19/06/2011
<http://diario.latercera.com/2011/06/19/01/contenido/cultura-entretencion/30-73405-9-afterpop-la-literatura-como-consumo-publicidad-y-moda.shtml>

MERCADER, Aina (2007), “Catalans en castellà”, *Avui*, 10/04/2007
http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1196420919.jpg

MOSEGUÍ, Carlota (2011), “De lo beat en la actualidad”, *The girl you lost to cocaine*, 11/04/2011
<http://carlotamosegui.wordpress.com/tag/eloy-fernandez-porta/>

PUJOL, Ruben (2011), “Eloy Fernández Porta: de la teoría afterpop a la acción”, *Barcelonés*, 24/03/2011
<http://www.barcelones.com/vista/eloy-fernandez-porta-de-la-teoria-afterpop-a-la-accion/2011/03/>

SERRANO, Irene (2011), “Eloy Fernández Porta sobre la literatura en directo”, *Tinta electrónica (para letras digitales)*, 26/06/2011
<http://www.ireneserrano.com/eloy-fernandez-porta-sobre-la-literatura-en-directo/>

VALENCIA, Roberto (2010), “Dípticos: la cultura de masas en el s. XXI: manual de instrucciones. José Luis Pardo y Eloy Fernández Porta en conversación”, *Quimera*, nº 320-321, Julio 2010

Recursos audiovisuales

Actuaciones como performer de *spoken words* en Youtube y Vimeo

Nacho Media, EROS. Parte 1, 2010

<http://www.youtube.com/watch?v=J2BeKoyk4Jo>

- Eros. Parte 2, 2010

<http://www.youtube.com/watch?v=YG2T1nFM-XI>

- Personajes: Eloy Fernández Porta, 2010

<http://vimeo.com/10780607>

CCCB, El pop también se lee, 2008

<http://www.youtube.com/watch?v=hhfMTAKCBqI>

Master Periodismo, Arturo Sánchez, 2009

http://www.youtube.com/watch?v=LLUN_K3PN-8

Biblicor, La Central, Conversaciones con Eloy Fernández Porta, 2010

<http://vimeo.com/18262953>

Conocer al autor, 2010

<http://www.conoceralautor.com/entrevistas/ver/MTI3OQ==>

[4] JORGE CARRIÓN

LIBROS

CARRIÓN, Jorge (2011), *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae

- (2010), *Los muertos*. Barcelona: Mondadori

- (2009), *Crónica de viaje*. Barcelona: Edición de autor

- (2009), *Viaje contra espacio*. Juan Goytisolo y WG. Sebald. Madrid: Iberoamericana

- (2008), *La piel de la boca*. Buenos Aires: Libros del Zorzal
- (2008), *Australia. Un viaje*. Córdoba: Berenice
- (2007), *GR-83*. Barcelona: Edición de autor
- (2006), *La brújula*. Córdoba: Berenice
- (2001), *Ene*. Barcelona: Laia

PROYECTOS EN LA RED

Página web del autor: www.jorgecarrion.com

Los Muertos, Jorge Carrión, 2010

- 1/4 Bienvenidos <http://www.vimeo.com/8737710>
- 2/4 Revelados <http://www.vimeo.com/8952872>
- 3/4 Toni juega sucio
<http://www.youtube.com/watch?v=TSyIeGDFR-E>
- 4/4 Houdinis del siglo XXI
<http://www.youtube.com/watch?v=m6qyp47SKNQ>

GR-83 project

<http://video.google.com/videoplay?docid=7268952017178185173>

OTRAS PUBLICACIONES

Capítulos de libros, ediciones y prólogos

CARRIÓN, Jorge (2009) (ed.), *Madrid / Barcelona. Literatura y ciudad (1995-2010)*. Madrid: Iberoamericana

- (2008) (ed.), *Tràveling circular*. Mataró: Patronat Municipal de Cultura
- (2008) (ed.), *El lugar de Piglia*. Crítica sin ficción. Barcelona: Candaya
- (2007) (ed.) en Jorge Carrión y Manuel Guerrero (eds.), *Narradors contemporanis*. Mataró: ACM

- (2002) (ed.), *Amor global (y otras infamias)*. Barcelona: Laia

Recursos en red

Perfil en Facebook <https://www.facebook.com/jordi.carrion1>

Artículos

CARRIÓN, Jorge (2011), “La cuenta atrás (IX). Performance y travestismo”, *Quimera*, nº 328, Marzo 2011

<http://jorgecarrion.com/2011/03/27/la-cuenta-atras-ix/>

- (2011), “La cuenta atrás (X). Remake”, *Quimera*, nº 327, Febrero 2011
- (2011), “De CCCB LAB”, *Jorge Carrión*, 04/02/2011
<http://jorgecarrion.com/2011/02/04/de-cccb-lab/>
- (2011), “*Mad men* como fenómeno”, *Jorge Carrión*, 16/01/2011
<http://jorgecarrion.com/2011/01/16/mad-men-como-fenomeno/>
- (2011), “La cuenta atrás (XI), *Jorge Carrión*, 11/01/2011
<http://jorgecarrion.com/2011/01/11/la-cuenta-atras-xi/>
- (2010), “Sobre Facebook (II)”, *Jorge Carrión*, 02/06/2010
<http://jorgecarrion.com/2010/06/02/sobre-facebook-ii/>
- (2010), “Sobre Facebook (I)”, *Jorge Carrión*, 31/05/2010
<http://jorgecarrion.com/2010/05/31/sobre-facebook-i/>
- (2010), “MADRID / BARCELONA”, *Jorge Carrión*, 27/05/2010
<http://jorgecarrion.com/2010/05/27/madrid-barcelona/>
- (2009), “Teoriafobia. Hipótesis sobre la literatura española estrictamente contemporánea”, *Quimera*, nº 313, Diciembre 2009 (pp.42-46)
<http://jorgecarrion.com/2010/05/23/teoriafobia/>

- (2009), “Novela *Española*: La cursiva y su contexto” en Jorge Carrión (coord.) “Dossier. Novela Española de la década”, *Quimera*, nº 313, Diciembre 2009 (pp.26-27)
- (2010), “La sexta de Lost”, *Jorge Carrión*, 07/02/2010
<http://jorgecarrion.com/2010/02/07/la-sexta-de-lost/>
- (2010), “Postales del Futuro”, *Cultura/s*, 03/02/2010
<http://jorgecarrion.com/2010/02/03/postales-del-futuro/>
- (2009), “Aire nuestro y Nocilla Lab”, Jorge Carrión, 25/10/2009
<http://jorgecarrion.com/2009/10/25/aire-nuestro-y-nocilla-lab/>
- (2009), “Entre lo uno y lo diverso (para una nueva crítica de la literatura de viajes en nuestra lengua)”, *Quimera*, nº 311, Octubre 2009 (pág. 23)
- (2009), “Lo bueno, lo feo y lo doble. Sobre *El Dorado*, de Robert Juan-Cantavella”, *Quimera*, nº 303, Febrero 2009
- (2009), “Gustavo Guerrero: “Hay que saltar de lo nacional a lo post-nacional en el estudio de nuestras letras”, *Quimera*, nº 302, Enero 2009 (pp. 22-26)
- (2008), “De *mcondo* a *afterpop*”, *ABCD*, nº 995, 13/12/2008
<http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=10912&sec=32&num=881>
- (2008), “La supervivencia del supergénero. El cómic de superhéroes en el cambio de siglo”, *Quimera*, nº 301, Diciembre 2008 (pp.57-61)
- (2008), “La literatura en expansión”, *Quimera*, nº 294, Mayo 2008
- (2008), “La apuesta por la crítica”, *Quimera*, nº 291, Febrero 2008
- (2007), “Comentario”, *El rincón del distraído*. Blog de *El País*, 29/06/2007

http://blogs.elpais.com/el_rincon_del_distraido/2007/06/el-entierro-de-.html

- (2007), “I+D, una generación para el siglo XXI”, *Cultura/s. La vanguardia*, 21/03/2007
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20070321/53397183064/i-d-una-generacion-para-el-siglo-xxi.html>
- (2006), “Entrevista a Eduardo Subirats”, *Lateral*, nº 133, Enero 2006
- (2005), “Javier Cercas”, *Lateral*, nº 126, Junio 2005
- (2005), “Sebald. Antes y después de Sebald”, *Lateral*, nº 129, Septiembre 2005

Recursos en red

Perfil en Facebook <https://www.facebook.com/jordi.carrion1?sk=info>

Sobre el autor y su obra

Los muertos

CARDONA, Laura (2010), “Despiadado mundo sin reglas”, *La Nación*, 21/08/2010 <http://www.lanacion.com.ar/1295504>

CARREÑO, Óscar (2010), “Algunas cuestiones sobre *Los muertos*”, *Quimera*, nº 325, Diciembre 2010

DEBAT, Laureano (2010), “El futuro ya es un clásico”, *Radar libros*, 01/08/2010
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3930-2010-08-04.html>

ESPIGADO, Miguel (2010), “*Los muertos*, de Jorge Carrión”, *Afterpost*, 20/03/2010 <http://afterpost.wordpress.com/2010/03/20/los-muertos-de-jorge-carrion/>

FLORES, Alejandro (2011), “Los muertos, de Jorge Carrión, una novela afterpop”, *El Economista*, 31/01/2011

<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/01/31/muertos-jorge-carrion-novela-afterpop>

GOYTISOLO, Juan (2010), “Utopía cibernética”, *Babelia*, 13/03/2010
http://www.elpais.com/articulo/portada/Utopia/cibernetica/elpepuculbab/20100313elpbabpor_9/Tes

LEÓN, Carolina (2010), “Entrevista a Jorge Carrión. Nueva dimensión”, *Notodo*, 15/04/2010
http://www.notodo.com/libros/novela/1438_jorge_carrin_nueva_dimensi_n.html

MONTI, François (2010), “Un pari sur l’avenir de la mort”, *Fric Frac Club*, 03/03/2010 <http://www.fricfracclub.com/spip/spip.php?article563>

MORA, Vicente Luis (2009), “Los muertos, de Jorge Carrión”, *Quimera*, nº 317, Abril 2010

MUÑOZ, José A. (2010), “Jorge Carrión y *Los muertos*. (Interview in Progress)”, *Revista de letras*, 28/03/2010
<http://www.revistadeletras.net/jorge-carrion-y-los-muertos-interview-in-progress/>

MUÑOZ, Pablo (2010), “Historia natural de la desaparición”, *El rincón de Alvy Singer*, 07/07/2010
<http://elrinconalvysinger.blogspot.com/2010/04/historia-natural-de-la-desaparicion.html>

OLIVARES BARO, Carlos (2011), “Novedades editoriales”, *La Razón* (México), 12/04/2011 <http://razon.com.mx/spip.php?article72541>

ORTEGA, Julio (20), “Los mejores libros del año, 1”, *El boomeran(g)*, 28/12/2010
<http://www.elboomeran.com/blog-post/483/10192/julio-ortega/los-mejores-libros-del-ano-1/>

POZUELO YVANCOS, José María (2010), “Notas a pie de pantalla”, *ABCD*, 20/02/2010 (pág. 22)
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2010/02/20/022.html>

RODRÍGUEZ, Antonio J. (2010), “Veinte pistas para (intentar) entender *Los muertos*, de Mario Alvarez y George Carrington”, *Ibrahim B.*, 18/02/2010 <http://ibrahim-berlin.blogspot.com/2010/02/veinte-pistas-para-intentar-entender-la.html>

Crónica de viaje

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009), “Carrión, Mora, Flacón, 3 poemarios + (Joe Crepúsculo)”, <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2009/10/09/carrion-mora-falcon-3-poemarios-joe-crepusculo/>

MIÑANA, Luisa (2010), “Pantalla de papel ó Google plunge (sobre *Crónica de Viaje* de Jorge Carrión)”, *Narrativas*, nº 16, Enero-Marzo de 2010 (pp. 3-8) <http://carlosmanzano.net/narrativas/narrativas16.pdf>

GR-83

-

CONTENIDOS GENERALES

ESPIGADO, Miguel (2009), “Entrevista a Jorge Carrión”, *Deriva*, 26/10/2008 <http://www.deriva.org/entrevistas/entrevistas.php?ID=77>

JLB (2010), “El viaje de la escritura como aprendizaje: Jorge Carrión”, *Conaculta*, nº 1267 http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=6880

NÉSPOLO, Matías (2009), “Entre sátira y no ficción”, *El Mundo*, 22/04/2009 <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/04/21/barcelona/1240316055.html>

Recursos audiovisuales

Asuntos Propios, RTVE, sobre Teleshakespeare, 2011 <http://www.rtve.es/alacarta/audios/asuntos-propios/asuntos-propios-jordi-carrion-analiza-fenomeno-series-television/1051060/>

- Los muertos, 2010
http://www.ivoox.com/jorge-carrion-su-ultima-novela-afterpop-asuntos-audios-mp3_rf_350640_1.html

Canal L, Los muertos, 2010
<http://www.mefedia.com/watch/29755537>

[5] GERMÁN SIERRA

LIBROS

SIERRA, Germán (2009), *Intente usar otras palabras*. Barcelona: Mondadori

- (2004), *Alto voltaje*. Barcelona: Mondadori
- (2000), *Efectos secundarios*. Madrid: Debate
- (1999), *La felicidad no da el dinero*. Madrid: Debate
- (1996), *El espacio aparentemente perdido*. Madrid: Debate

PROYECTOS EN LA RED

Página web del autor: <http://homepage.mac.com/germansierra/>

OTRAS PUBLICACIONES

Capítulos de libros, ediciones y prólogos

SIERRA, Germán (2005), “Cervantes roleaded” en Juan Francisco Ferré (ed.), *El Quijote. Instrucciones de uso*. Málaga: Ediciones de aquí (pp. 113-125)
<http://homepage.mac.com/germansierra/C-reloaded.pdf>

Artículos

SIERRA, Germán (2008-), Sección “Wireless”, *Quimera* (pág. 10)⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ Algunos artículos de la sección “Wireless” de *Quimera* pueden consultarse en su web a través de este enlace: <http://homepage.mac.com/germansierra/wireless.html>

- (2009), “La broma continúa”, en Juan Francisco Ferré y Juan Trejo (coords.), *Dossier. DFW. Fin de la broma*, en *Quimera*, nº 302, Enero 2009 (pág. 49)
- (2008), “La novela en la era de la base de datos (diálogo con Lev Manovich)”, *Congreso Mutaciones. Tendencias y Efectivos de la Narrativa Contemporánea*, Málaga. Mayo de 2008 (paper) <http://homepage.mac.com/germansierra/manovich.html>
- (2007), “Texto & Tecno”, *Congreso Neo3*, Barcelona. Marzo de 2007 (paper) <http://homepage.mac.com/germansierra/textotecno.html>
- (2005), “Los ciborgianos y la nueva metanarrativa”, *Anthropos*, nº 208 (pp. 111-114) <http://homepage.mac.com/germansierra/ciborgianos.html>
- (2004), “Veinte años larvarios”, *The Barcelona Review*, nº 45, Noviembre-Diciembre 2004 http://www.barcelonareview.com/45/s_ls.htm
- (2003), “En búsqueda de las formas narrativas de la cultura contemporánea”, *Letras libres*, Marzo 2003 <http://www.letraslibres.com/index.php?num=18&sec=3&art=8669>
- (2003), “Materializar el realismo: de cómo la interferencia recíproca entre ciencia, tecnología y literatura está dando lugar a nuevos estilos de narrativa fantástica”, *Congreso. Lo fantástico en el espejo*. Basilea (paper) <http://homepage.mac.com/germansierra/realism.html>
- (2003), “Ciencia y ficciones: apuntes para una estética literaria posthumana”, *Congreso. Ámbito cultural El Corte Inglés*. Málaga (paper) <http://homepage.mac.com/germansierra/malaga.html>
- (2003), “Meterse en ríos”, *Letras Libres*, Noviembre 2003 <https://www.letraslibres.com/index.php?num=26&sec=6&art=9191>
- (2001), “Droga y literatura”, *Germán Sierra* (en prensa)

<http://homepage.mac.com/germansierra/droga.html>

- (2000), “Patólogo interior: enfermedad y vacuna en los orígenes del narrador contemporáneo”, *Germán Sierra* (en prensa)
<http://homepage.mac.com/germansierra/patologo.html>
- (1999), “Los intelectuales de la cuarta cultura”, *Revista de letras*, 1999
<http://homepage.mac.com/germansierra/cuarta.html>

Sobre el autor y su obra

Intente usar otras palabras

AMORES, José Luis (2010), “*Intente usar otras palabras*, de Germán Sierra”, *Revista de letras*, 03/10/2010
<http://www.revistadeletras.net/intente-usar-otras-palabras-de-german-sierra/>

AVILÉS, Javier (2010), “Pereza y fragmentación. Intente usar otras palabras, de Germán Sierra”, *Hermano Cerdo*, Abril 2010
<http://hermanocerdo.anarchyweb.org/index.php/2010/04/intente-usar-otras-palabras-de-german-sierra/>

AYALA-DIP, Ernesto J. (2009), “Intente usar otras palabras”, *Babelia*, 19/09/2009
http://www.elpais.com/articulo/portada/Intente/usar/otras/palabras/elpepu culbab/20090919elpbabpor_24/Tes

CALLES, Jara (2009), “Intente usar otras palabras, de Germán Sierra”, *Afterpost*, 20/09/2009
<http://afterpost.wordpress.com/2009/09/20/intente-usar-otras-palabras-de-german-sierra/>

CORROTO, Paula (2009), “Una novela hecha para el telespectador”, *Público*, 26/05/2009
<http://www.publico.es/culturas/227920/una-novela-hecha-para-el-telespectador>

E. PRESS (2009), “Germán sierra publica la novela *Intente usar otras palabras*”, *El Correo Gallego*, 23/05/2009

<http://www.elcorreogallego.es/gente-y-comunicacion/ecg/german-sierra-publica-novela-intente-usar-otras-palabras/idEdicion-2009-05-23/idNoticia-429754/>

ESPIGADO, Miguel (2009), “Sexo, pensamiento y cintas de video”, *Quimera*, nº 310, Septiembre 2009 (pp. 74-75)

FERNÁNDEZ, A. (2009), “Todos estamos determinados por las marcas que usamos”, *ABC*, 07/06/2009
<http://www.abc.es/20090607/galicia-galicia/todos-estamos-determinados-marcas-20090607.html>

FERNÁNDEZ, Xurxo (2009), “Los amores de Ángela B”, *El Correo Gallego*, 08/06/2009
<http://www.elcorreogallego.es/gente-y-comunicacion/ecg/rosa-vientos-amores-angela-b/idEdicion-2009-06-08/idNoticia-435182/>

GÁMEZ, Carlos (2009), “Germán Sierra: el científico que escribía cibernovelas y cibercuentos”, *La ansiedad de las cucarachas*, 17/09/2009
http://salonkritik.net/09-10/2009/09/german_sierra_el_cientifico_qu.php

GIRALDEZ, José Miguel (2009), “Cuando la televisión devora a sus hijos”, *El Correo Gallego*, 07/06/2009
<http://www.elcorreogallego.es/indexSuplementos.php?idMenu=15&idNoticia=434325&idEdicion=1272>

IGLESIAS, Óscar (2009), “La posmodernidad llegó muy tarde a España”, *El País*, 30/06/2009
<http://homepage.mac.com/germansierra/epg30-6-09.pdf>

MÁRQUEZ, Juan Carlos (2009), “Apuntes para una reseña de *Intente usar otras palabras*, de Germán Sierra”, *El lamento de Portnoy*, 09/06/2009
<http://ellamentodeportnoy.blogspot.com/2009/06/apuntes-para-una-resena-de-intente-usar.html>

MÉNDEZ, Roberto G. (2009), “Germán Sierra, científico y escritor”, *El Correo Gallego*, 12/06/2009
<http://www.elcorreogallego.es/gente-y-comunicacion/ecg/boca-es-sociedad-actual-existe-necesidad-ser-permanentemente-observado/idEdicion-2009-06-12/idNoticia-436773/>

MOLINA, Sr. (2009), “Intente usar otras palabras – Germán Sierra”, *Solo de Libros*, 10/06/2009
<http://www.solodelibros.es/10/06/2009/intente-usar-otras-palabras-german-sierra/>

MONTI, François (2009), “Un monde en recherche”, *Fric Frac Club*, 26/10/2009 <http://www.fricfracclub.com/spip/spip.php?article447>

MORA, Vicente Luis (2009), “Videorreseña (con caballos) de la última novela de Germán Sierra”, *Diario de lecturas*, 30/06/2009
<http://vicenteluis mora.blogspot.com/2009/06/videoresena-con-caballos-de-la-ultima.html>

OLIVEIRA, V. (2009), “Seres mediatizados”, *Galicia Hoxe*, 03/06/2009
http://www.galiciahoxe.com/index_2.php?idMenu=86&idNoticia=433440

- (2009), “El siglo del ruido”, *Galicia Hoxe*, 03/06/2009
<http://homepage.mac.com/germansierra/seresmediatizados.html>

PEINADO, Juan Carlos (2009), “Nuevas palabras de segunda mano”, *Revista de libros*, nº 153, Septiembre 2009
http://revistadelibros.com/articulo_completo.php?art=4439

PINO, Concha (2009), “Entrevista. Germán Sierra: *Hay tanto spam en la vida real como en Internet*”, *La voz de Galicia*, 03/06/2009
http://www.lavozdegalicia.es/santiago/2009/06/03/0003_7760252.htm

SEISDEDOS, Íker (2009), “10 preguntas a Germán Sierra”, *El País Semanal*, 07/06/2009
<http://homepage.mac.com/germansierra/eps609.html>

UCHA, Olaia (2009), “Entrevista. Germán Sierra: *La estética es importante, pero no se puede separar del contenido*”, *De luns a venres*, 03/06/2009 <http://lv.galiciae.com/nova/32607.html>

CONTENIDOS GENERALES

ANDRÉS, Jesús (2011), “Narrativa de la imagen en España (IV): Autores y obras. Rodrigo Fresán, Juan Francisco Ferré y Germán Sierra”, *Ceci n'est pas un cahier*, 18/01/2011

<http://cecinestpasuncahier.blogspot.com/2011/01/narrativa-de-la-imagen-en-espana-iv.html>

CORROTO, Paula (2009), “Una novela hecha para el telespectador”, *Público*, 26/05/2009

<http://www.publico.es/culturas/227920/una-novela-hecha-para-el-telespectador/version-imprimible>

HERMANO CERDO (2010), “Las lecturas de 2010: Germán Sierra”, *Hermano Cerdo*, Diciembre 2010

<http://hermanocerdo.anarchyweb.org/index.php/2010/12/las-lecturas-de-2010-german-sierra/>

JUAN-CANTAVELLA, Robert (2004), “La *Ficción-ciencia* de Germán Sierra”, *Lateral*, nº 117, Septiembre 2004

<http://www.circulolateral.com/revista/revista/foco/117gsierra.htm>

MONTI, François (2010), “Toute cultura est technologique”, *Fric Frac Club*, 07/06/2010 <http://www.fricfracclub.com/spip/spip.php?article590>

R.G. (2004), “*Alto voltaje*, reúne 14 relatos de Germán Sierra sobre rarezas cotidianas”, *El País*, 13/06/2004

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Alto/voltaje/reune/relatos/German/Sierra/rarezas/cotidianas/elpepicul/20040613elpepicul_9/Tes

Recursos audiovisuales

Coroso TV, *Intente usar otras palabras*, 2009

<http://www.youtube.com/watch?v=Mzi8AtZRkFU>

[6] MANUEL VILAS

LIBROS

VILAS, Manuel (2011), *MV Reloaded*. Barcelona: Tropo

- (2010), *Amor. Poesía reunida (1988-2010)*. Madrid: Visor

- (2009), *Aire Nuestro*. Madrid: Alfaguara

- (2008), *Calor*. Madrid: Visor
- (2008), *España*. Barcelona: DVD
- (2006), *El rumor de las llamas*. Olifante
- (2005), *Resurrección*. Madrid: Visor
- (2004), *Magia*. Barcelona: DVD
- (2002), *Zeta*. Barcelona: DVD
- (2000), *El cielo*. Barcelona: DVD
- (1999), *La región intermedia*. Zaragoza: Prames
- (1996), *Dos años felices*. Aragón: Mira Ediciones

PROYECTOS EN LA RED

Blog del autor: www.manuelvilas.blogspot.com

OTRAS PUBLICACIONES

Capítulos de libros, ediciones y prólogos

VILAS, Manuel (2009), “Prólogo: El cubismo de Miguel Serrano” en Miguel Serrano Larraz, *Órbita*. Barcelona: Candaya (pp. 5-12)

- (2008), “Redondo Beach” en Patxi Irurzun y Vicente Muñoz Álvarez (coords.) *Resaca/Hank Over*. Barcelona: Caballo de Troya (pp. 203-208)

Recursos en red

Perfil en Facebook

<https://www.facebook.com/profile.php?id=1425977082>

Artículos

VILAS, Manuel (2011), “Generación blog”, *ABC*, 25/03/2011

<http://www.abc.es/20110326/cultura/abci-culturalcover-201103251024.html>

- (2011), Sección “Gran Turismo”, *Quimera* (pág. 11)
- (2010), Columna de opinión en *El heraldo de Aragón*⁴⁸⁸
- con Agustín Fernández Mallo (2010), Sección “Decálogos”, *Quimera*
- (2009), “You were always on my mind”, en Juan Francisco Ferré y Juan Trejo (cords.), *Dossier. DFW. Fin de la broma*, en *Quimera*, nº 302, Enero 2009 (pp. 38-39)
- (2004), “Bukowski en España”, *ABC*, 04/08/2004 (pág. 44)
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2004/08/04/044.html>

Sobre el autor y su obra

España

BENÉITEZ, Rosa (2008), “Autorretrato: *España* de Manuel Vilas”, *Afterpost*, 22/03/2008 <http://afterpost.wordpress.com/2008/03/22/autorretrato-espana-manuel-vilas/>

CARBONELL, Joaquín (2008), “Palabra de honor. Manuel Vilas: “España me parece un país estupendo”, *El Periódico de Aragón*, 22/02/2008
<http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=389253>

CASTRO, Antón (2008), “España, nueva novela de Manuel Vilas”, *Antón Castro*, 17/04/2008
<http://antoncastro.blogia.com/2008/013102-espana-nueva-novela-de-manuel-vilas.php>

⁴⁸⁸ Los artículos publicados en esta columna pueen consultarse en su blog:
<http://manuelvilas.blogspot.com/>

FERRÉ, Juan Francisco (2008), “La España de Manuel Vilas”, *El blog de Juan Francisco Ferré*, 31/10/2008
<http://juanfranciscoferre.wordpress.com/2008/10/31/la-espana-de-manuel-vilas/>

HUMANES BESPÍN, Iván (2009), “Manuel Vilas, España”, *Comunidad inconfesable*, nº 23-24, Marzo-Abril 2009
<http://www.comunidadinconfesable.com/2009/11/manuel-vila-espana/>

MORA, Vicente Luis (2009), “España, Manuel Vilas”, *Quimera*, nº 295, Junio 2008

PAZ SOLÁN, Edmundo (2008), “La España de Manuel Vilas”, *Río Fugitivo*, 09/05/2008
<http://www.elboomeran.com/blog-post/117/3944/edmundo-paz-soldan/la-espana-de-manuel-vilas/>

Calor

DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2008), “Calor”, *El Cultural*, 06/02/2009
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/24720/Calor

ESPIGADO, Miguel (2008), “Escribir con el cuerpo. Sobre *Calor*, de Manuel Vilas”, *Quimera*, nº 303, Febrero 2008 (pp. 15-17)

GARCÍA JAMBRINA, Luis (2008), “Agente provocador”, *ABCD*, 17/05/2008 (pág. 22)

LÓPEZ CARBALLO, Pablo (2008), “El ritmo del calor en Andorra: Manuel Vilas”, *Afterpost*, 28/05/2008
<http://afterpost.wordpress.com/2008/05/28/el-ritmo-del-calor-en-andorra-manuel-vilas/>

MEDEL, Elena (2008), “Libro del desasosiego”, *Poesía Digital*, Año 5
<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=critica&id=150>

MOGA, Eduardo (2009), “Calor, de Manuel Vilas”, *Letras libres*, Febrero 2009 <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13609>

SUAREZ PLÁCIDO, Rafael (2011), “Calor, de Manuel Vilas”, *El descubrimiento del Bósforo*, 10/06/2011
<http://minombre.es/rafasuarez/archives/1474>

Aire Nuestro

ACÍN, Ramón (2010), “Conocer la realidad, no huir de ella”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 717, Marzo 2010
<http://manuelvilas.blogspot.com/2010/04/ramon-acin-escribe-sobre-aire-nuestro.html>

AMORES, José Luis (2010), “Aspirando Aire nuestro, de Manuel Vilas”, *Revista de Letras*, 01/11/2010
<http://www.revistadeletras.net/aspirando-aire-nuestro-de-manuel-vilas/>

ARANCIBIA, Mercedes (2010), “Aire nuestro, de Manuel Vilas, es capaz de sacarnos de la abulia literaria”, *Periodistas en Español*, 29/12/2010
<http://www.periodistas-es.org/culturales/aire-nuestro-de-manuel-vilas-es-capaz-de-sacarnos-de-la-abulia-literaria>

CABALLERO, Marta (2009), “Manuel Vilas: *Aire nuestro* no es una novela sobre televisión, es una televisión”, *El Cultural*, 11/11/2009
http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/505552/Manuel_Vilas-_Aire_Nuestro_no_es_una_novela_sobre_television_es_una_television

CALVO, Javier (2009), “Aire Nuestro de Manuel Vilas”, *Quimera*, nº 313, Diciembre 2009 (pp. 92-95)

EFE (2009), “Aire nuestro, la lucha de Manuel Vilas contra la televisión basura”, *El economista*, 10/11/2009
<http://ecodiario.economista.es/libros/noticias/1684878/11/09/Aire-nuestro-la-lucha-de-Manuel-Vilas-contr-la-television-basura.html>

GIL BONMARTÍ, María José (2009), “Aire Nuestro. Los libros que nos cuentan”, *Kiliedro*
http://www.kiliedro.com/index.php?option=com_content&task=view&id=471

LOZANO, Carmen (2009), “Manuel Vilas une la literatura y el mundo audiovisual en *Aire Nuestro*”, *Diario Córdoba*, 18/11/2009
<http://www.diariocordoba.com/noticias/noticia.asp?pkid=522564>

PRADOS, Israel (2010), “Zapeo de varia lección”, *Revista de Libros*, nº 162, Junio 2010
http://www.revistadelibros.com/articulo_completo.php?art=4699

PRON, Patricio (2010), “Manuel Vilas no toma prisioneros”, *Blog de Patricio Pron*, 14/06/2010
<http://www.elboomeran.com/blog-post/539/9157/patricio-pron/manuel-vilas-no-toma-prisioneros/>

RODRÍGUEZ J., Antonio (2009), “El Primer Álbum: Déjà vu”, *Quimera*, nº 313, Diciembre 2009 (pp. 96-97)

RUIZ GARZÓN, Ricard (2009), “Manuel Vilas: Aire Nuestro”, *Qué Leer*, 2009
<http://www.que-leer.com/5295/manuel-vilas-%E2%80%9Caire-nuestro%E2%80%9D.html>

SENABRE, Ricardo (2010), “Aire Nuestro”, *El Cultural*, 15/01/2010
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/26464/Aire_nuestro

SR. MOLINA (2010), “Aire Nuestro, Manuel Vilas”, *Solo de libros*, 04/01/2010 <http://www.solodelibros.es/04/01/2010/aire-nuestro-manuel-vilas/>

VALLÉS, Elena (2010), “Manuel Vilas: la energía creadora de nuestro tiempo ha residido en el rock, no en los libros”, *Diario de Mallorca*, 26/06/2010
<http://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2010/06/26/manuel-vilas-energia-creadora-tiempo-residido-rock-libros/582076.html>

CONTENIDOS GENERALES

CARRIÓN, Jorge (2008), “Entrevista (mínima) Manuel Vilas”, *Quimera*, nº 294, Mayo 2008

COROMINAS, Jordi (2008), “Entrevista: Manuel Vilas”, *Literaturas*, Noviembre 2008
<http://www.literaturas.com/v010/sec0811/entrevistas/entrevistas-03.html>

LUQUE, Alejandro (2009), “Manuel Vilas: una novela normal es como ir a misa”, *El Correo de Andalucía*, 18/11/2009
<http://www.elcorreoweb.es/cultura/075352/manuel/vilas/poesia/aire/nuestro?orden=VALORACION&aleatorio=0.5>

Recursos audiovisuales

Canal L, entrevista con Agustín Fernández Mallo y Álvaro Colomer, 2010 <http://www.youtube.com/watch?v=cUStG3Kq94A>

CCEBA: Aproximación a la obra de Manuel Vilas, 2009
<http://www.ustream.tv/recorded/2064643>

Festival Versátil.es, 2010
<http://www.youtube.com/watch?v=KZZey6BtS5o>

Instituto Cervantes, Estocolmo 2010
<http://www.youtube.com/watch?v=Xc7NUPRNXww>

Página2, entrevista con Manuel Vilas, 2010
<http://www.youtube.com/watch?v=PIJ0wh9IPD8>

-Entrevista con Manuel Vilas y Marta Reyero, 2009
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/television/pagina/653576/>

[7] ÓSCAR GUAL

LIBROS

GUAL, Óscar y Robert Juan-Cantavella (2011), *El corazón de Julia*. Barcelona: Alfabia

- (2010), *Fabulosos monos marinos*. Barcelona: DVD
- (2008), *Cut and Roll*. Barcelona: DVD

PROYECTOS EN LA RED

GUAL, ÓSCAR (2010 -), *Fabulosos Monos Marinos. El diario espirituoso de los Monos Marinos* (BLOG PERSONAL)
<http://fabulososmonosmarinos.blogspot.com/>

- (2008), *Cut and Roll*
<http://www.youtube.com/watch?v=Xyqv-MdOuik>
- (2008), *Odio Barcelona*

<http://www.youtube.com/watch?v=YjGNWO3ZoU4>

- Con Robert Juan-Cantavella (2007), *La Nave* (1ª parte)
http://www.youtube.com/watch?v=xwOj_N5jNbk
(ficción audiovisual)
 - o (2ª parte)
<http://www.youtube.com/watch?v=5O2j6FT3bsk>
 - o (3ª parte)
<http://www.youtube.com/watch?v=3hzlk-LBtTA>
 - o (4ª y última)
<http://www.youtube.com/watch?v=1gmAmbMTWo8>
- Con Robert Juan-Cantavella (2007), *El próximo lunes*
<http://www.youtube.com/watch?v=I-ugL6HohQ>
(cortometraje)
 - o (2007) *El próximo lunes, 2007* (versión virtual)
<http://www.youtube.com/watch?v=jYWPedfvY10>

OTRAS PUBLICACIONES

Capítulos de libros

GUAL, Óscar (2011), “Chuchos”, *Mi madre es un pez*. Barcelona: Libros del Silencio (en prensa)

- (2009), “Bel Canto” en Ismael Llopis Navarro. *No tendrás casa en la puta vida*. Barcelona: Melusina
- (2008), “Formulario de Entrada” en Ana S. Pareja (ed.), *Odio Barcelona*. Barcelona: Melusina (pp. 61-76)
- (2008), “Grizzly God”, *Número 0*, primer semestre 2008

Recursos en red

Perfil en Facebook

<https://www.facebook.com/profile.php?id=1283618742>

Artículos

GUAL, Óscar (2011), “La Verdadera Nueva Generación de Superhéroes”, *Quimera* nº 332, Julio 2011

- (2010), Columna de opinión en *Diario de Levante*⁴⁸⁹
- (2008), “Otro (D)etective más. Un relato de Óscar Gual”, *Quimera*, nº 295, Junio 2008
- (2006), “El niño Jesús”, *The Barcelona Review*, nº 56, Diciembre 2006
http://www.barcelonareview.com/56/s_dd.htm

Sobre el autor y sus obras

Cut and Roll

CALLES, Jara (2011), “Interferencias entre *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino y la novela *Cut and Roll* de Óscar Gual: la disolución como operación creativa y medio de representación de la representación fílmica” en Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà (eds.) *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona: Laertes (pp. 211-217)

- (2008), “Cut and Roll, Óscar Gual”, *Afterpost*, 22/06/2008
<http://afterpost.wordpress.com/2008/07/22/cut-and-roll-oscar-gual/>

DORIA, Sergi (2008), “El juego de la asfixia”, *ABCD*, 15/11/2008
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/11/15/016.html>

FERRÉ, Juan Francisco (2009), “El nuevo realismo”, *La vuelta al mundo*, 04/04/2009 <http://juanfranciscoferre.blogspot.com/2009/04/el-nuevo-realismo.html>

JUAN-CANTAVELLA, Robert (2008), “Venderle el cuerpo al diablo”, *The Barcelona Review*, nº 63

⁴⁸⁹ Los artículos publicados en este diario pueden consultarse en su blog:
<http://fabulososmonosmarinos.blogspot.com/>

http://www.barcelonareview.com/56/s_dd.htm

MEDEL, Elena (2008), “Óscar Gual se estrena con el rock del Ctrl + v”, *Calle20*, 27/06/2008

<http://www.20minutos.es/noticia/393636/0/oscar/gual/cut/and/roll/>

MORA, Vicente Luis (2008), “Cut and Roll, Óscar Gual”, *Quimera*, nº 299, Octubre 2008 (pp. 78-79)

RODRÍGUEZ, Antonio J. (2008), “Cut & Roll, de Óscar Gual”, *Berliner Haus*, 05/10/2008 <http://berliner-haus.blogspot.com/2008/10/cut-roll-de-scar-gual.html>

SANTOS, Care (2008), “Cut and Roll”, *El Cultural*, 31/07/2008
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/23732/Cut_and_roll

SR. MOLINA (2008), “Cut and Roll – Óscar Gual”, *Solo de Libros*, 09/07/2008 <http://www.solodelibros.es/09/07/2008/cut-and-roll-oscar-gual/>

Fabulosos Monos Marinos

ABELLA, Anna (2010), “La nueva narrativa de Óscar Gual reflexiona sobre la identidad”, *El Periódico*, 29/09/2010

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20100929/nueva-narrativa-oscar-gual-reflexiona-sobre-identidad/504308.shtml>

AMORES, José Luis (2010), “Festival Gual”, *Revista de Letras*, 23/12/2010

<http://www.revistadeletras.net/festival-gual/>

BARRUECO, José Ángel (2010), “Tres propuestas mutantes”, *Culturamas*, 20/10/2010 <http://www.culturamas.es/blog/2010/10/20/tres-propuestas-mutantes/>

- (2010), “Fabulosos monos marinos, de Óscar Gual”, *Escrito en el Viento*, 15/10/2010
<http://thekankel.blogspot.com/2010/10/fabulosos-monos-marinos-de-oscar-gual.html>

CALLES, Jara (2010), “Fabulosos monos marinos de Óscar Gual y el travelling óptico”, *Afterpost*, 20/10/2010
<http://afterpost.wordpress.com/2010/10/20/fabulosos-monos-marinos-de-oscar-gual-y-el-travelling-optico/>

COLOMER, Álvaro (2011), “Resurge Región”, *Cultura/s*, 16/02/2011
<http://1.bp.blogspot.com/-PHKp48bUXps/TVvvAYoyvOI/AAAAAAAAAHQ/dfx--fJPla4/s1600/001.jpg>

CRESPO, Mario (2011), “Fabulosos monos marinos, de Óscar Gual”, *El viento que agita la cebada*, 08/02/2011
<http://mariocrespo.blogspot.com/2011/02/fabulosos-monos-marinos-de-oscar-gual.html>

DEVESA, Pilar G. (2011), “Óscar Gual. Entrevista: *Un escritor del siglo XXI es un discjockey del conocimiento*”, *L. informatiu*, Abril 2011
<http://www.linformatiu.com/nc/oci-i-cultura/detalle/articulo/oscar-gual-un-escritor-del-siglo-xxi-es-un-discjockey-del-conocimiento>

FALOMIR, Elisabeth (2010), “Fabulosos Monos Marinos-Óscar Gual”, *El Placer de la lectura*, 29/05/2010
<http://www.elplacerdelalectura.com/2010/04/fabulosos-monos-marinos-oscar-gual.html>

FERNÁNDEZ, Laura (2010), “Monos marinos en la ciudad-novela de Sierpe”, *El Mundo*, 30/09/2010
http://1.bp.blogspot.com/_ZA8qS8AuI5A/TK3el38mrPI/AAAAAAAAA-Cs/CxacAV0PE58/s1600/tend_P%C3%A1gina_1.jpg

GÁMEZ, Carlos (2010), “Todos somos monos marinos (Fabulosos monos marinos, Óscar Gual, DVD Ediciones)”, *Pero Libros*, 11/07/2010
<http://perolibros.com/todos-somos-monos-marinos-fabulosos-monos-marinos-oscar-gual-dvd-ediciones/>

- (2010), “En busca de los monos marino[sic]: entrevista con Óscar Gual”, *La ansiedad de las cucarachas*, 03/08/2010
<http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.com/2010/08/en-busca-de-los-monos-marino-entrevista.html>

GARCÍA TIRADO, Santiago (2011), “Continuum Carnaval: conversaciones con dios sobre los monos marinos”, *Periódico Irreverentes*, 01/03/2011
<http://www.periodicoirreverentes.com/2011/03/continuum-carnaval-conversaciones-con.html>

JUAN-CANTAVELLA, Robert (2010), “¿El fin del mundo? Sobre *Fabulosos monos marinos* de Óscar Gual”, *Quimera*, nº 320-321, Julio 2010 (pp. 66-71)

LEÓN, Carolina (2011), “Soba-S”, *Estado crítico*, 12/01/2011
<http://criticoestado.blogspot.com/2011/01/sopa-s.html>

REFOYO, David (2010), “Fabulosos monos marinos”, *Una ciudad llamada perdición*, 15/11/2010
<http://perdicioncity.blogspot.com/2010/11/fabulosos-monos-marinos.html>

ROMERO GIL, Lola (2011), “Fabulosos monos marinos, novela de muchas realidades”, *Suit101*, 16/05/2011
<http://www.suite101.net/content/fabulosos-monos-marinos-novela-de-muchas-realidades-a53053>

SANZ VILLANUEVA, Santos (2010), “Un mundo nada humano”, *Mercurio*, Noviembre 2010 (pág. 27) http://2.bp.blogspot.com/-3BiVIy_ySyc/TYIygTuY82I/AAAAAAAAAHg/134yDklSIpQ/s1600/page0001.bmp

SOTO IVARS, Juan (2010), “Fabulosos monos marinos”, *Culturamas*, 04/12/2010 <http://www.culturamas.es/blog/2010/12/04/fabulosos-monos-marinos/>

SR. MOLINA (2011), “Fabulosos monos marinos”, *Solo de Libros*, 28/01/2011 <http://www.solodelibros.es/28/01/2011/fabulosos-monos-marinos-oscar-gual/>

CONTENIDOS GENERALES

AMORES, José Luis (2011), “Óscar Gual en *El juego de la vida*”, *Revista de letras*, 08/03/2011 <http://www.revistadeletras.net/oscar-gual-en-el-juego-de-la-vida/>

ESCARGOT, Trebor y DR. Gonzo (2008), “Entrevista a Óscar Gual, autor de la novela *Cut and Roll*, publicada por DVD Ediciones”, *DVD Ediciones*, 05/05/2008

http://www.dvdediciones.com/novedades_cutandroll.html

ESCARGOT, Trebor (2010), “Las drogas que no existen todavía”, *Primera Línea*, 07/10/2010

<http://www.primeralinea.es/Canalleopl/Las-drogas-que-no-10-2010-81772.html>

GÁMEZ, Carlos (2011), “Mi editorial del año”, *Pero Libros*, 16/01/2011

<http://perolibros.com/mi-editorial-del-ano/>

- (2011), “Entrevista a Óscar Gual por Carlos Gámez vía Mail”, *DVD Ediciones*, 03/01/2011

http://www.dvdediciones.com/cronicas_entrevista_oscar_gual.html

GRAS, Eric (2011), “Nuevas voces literarias que surgen de Castellón”, *Periódico Mediterráneo*, 24/04/2011

http://3.bp.blogspot.com/-AY_Tq-QgOCs/TbboYkToVjI/AAAAAAAAAHo/TonNT4pV2Z0/s1600/11%2B04%2B24%2BEI%2BPeri%25C3%25B3dico%2BMediterr%25C3%25A1neo.jpg

ROVECCHIO, Laeticia (2011), “Entrevista a Óscar Gual”, *Pliego suelto*, nº 12, Enero, 2011 (pp. 31-37)

http://issuu.com/pliego_suelto/docs/revista_12_pliego_suelto_enero_2011

SORIANO, N. (2011), “El placer de pasar página”, *El día del Tentáculo*, 24/04/2011

http://1.bp.blogspot.com/--CRx_jJUaN4/TbbokmfWdAI/AAAAAAAAAHw/OpRmy6jr5Gg/s1600/Levante%2B240411%2B26-04-2011%2B12-28-14.jpg

Recursos audiovisuales

Radio Carmona. Entrevista junto a David Refoyo en *¿Quieres hacer el favor de leer esto por favor?*, programa 69, 28/02/2011

<http://blip.tv/quieres-hacer-el-favor-de-leer-esto-por-favor/69-seres-humanos-en-un-laboratorio-28-02-2011-4846201>

Conoce al autor, 2008

<http://www.conoceralautor.com/libros/ver/NjM3>

[8] JAVIER FERNÁNDEZ

LIBROS

FERNÁNDEZ, Javier (2007), *La grieta*. Córdoba: Berenice

- (2005), *Cero absoluto*. Córdoba: Berenice
- (2000), *Casa abierta*. Sevilla: La Carbonería
- (1994), *Paseo*. Córdoba: Plurabelle

PROYECTOS EN LA RED

FERNÁNDEZ, Javier (2005), *Proyecto Cero Absoluto*

<http://proyectoceroabsoluto.blogspot.com/>

OTRAS PUBLICACIONES

Artículos

FERNÁNDEZ, Javier (2010), “Cremoterapia e investigación. La ciencia según Lem”, *Quimera*, nº 323, Octubre 2010

- (2010), “Hombre sin miedo”, *Quimera*, nº 316, Marzo 2010
- (2007), “Introducción: ¿Por dónde se va a Ballard?”, *Quimera*, nº 282, Mayo 2007
- (2006), “Stanislaw Lem: Líquido mercurio”, *Quimera*, nº 271, Mayo 2006

Sobre el autor y su obra

Cero absoluto

CARLETTI, Eduardo J. (2005), “Cero absoluto de Javier Fernández, un resumen de tendencias”, *Axxón*, 28/11/2005
<http://axxon.com.ar/not/156/c-1560341.htm>

CARRIÓN, Jorge (2006), “Temor al caos/miedo a lo nuevo”, *Lateral*, n° 133, Enero 2006
http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/lateral_133/21_foco.htm

GÁMEZ, Carlos (2010), “Una novela de culto”, *Salonkritik*, 25/06/2010
http://salonkritik.net/09-10/2010/06/una_novela_de_culto_1.php

ILLARREGUI GÁRATE, Ignacio (2006), “Cero Absoluto”, *Nacho.Cyberdark*
<http://nacho.cyberdark.net/Contenido/Narrativa/ResegnasCF2/ResegnaCeroabsoluto.htm>

MORA, Vicente Luis (2006), “Javier Fernández y Cero Absoluto”, *Diario de lecturas*, 08/12/2005
<http://www.vicenteluis Mora.bitacorras.com/archivos/2005/12/08/javier-fernandez-y-cero-absoluto>

MOLINUEVO, José Luis (2007), “Cero Absoluto”, *Pensamiento en imágenes*, 25/08/2007
<http://jose Luis molinuevo.blogspot.com/2007/08/cero-absoluto.html>

MUÑOZ, Pablo (2008), “Tres Recomendaciones, Tres (2/3)”, *El rincón de Alvy Singer*, 14/05/2008
<http://elrinconalvysinger.blogspot.com/2008/05/tres-recomendaciones-tres-23.html>

ROMERO, Javier (2005), “Cero Absoluto”, *StarDust*
<http://www.stardustcf.com/libroindiv.asp?libro=499>

SANTOS, Care (2005), “Cero absoluto”, *El Cultural*, 10/11/2005
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/15842/Cero_absoluto

SÚÑER IGLESIAS, Francisco José (2006), “Cero Absoluto”, *Ciencia-Ficción*, 12/09/2006
<http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op01075.htm>

La grieta

MATEO PÉREZ, Manuel (2008), “Escribir sin grietas”, *El Mundo*, 15/05/2008
http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1210863046.jpg

MUÑOZ, Miguel Ángel (2008), “La grieta-Javier Fernández”, *El síndrome Chejov*, 29/05/2008
<http://elsindromechejov.blogspot.com/2008/05/la-grieta-javier-fernandez.html>

LÓPEZ CARBALLO, Pablo (2008), “El lugar de la narrativa: La grieta de Javier Fernández”, *Afterpost*, 02/02/2008
<http://afterpost.wordpress.com/2008/02/02/el-lugar-de-lo-narrativo-la-grieta-de-j-fernandez/>

[9] JAVIER MORENO (hautor)

LIBROS

MORENO, Javier (2011), *Alma*. Barcelona: Lengua de Trapo

- (2009), *Atractores extraños*. La Coruña: InÉditor
- (2009), *Acabado en diamante*. Barcelona: La Garúa
- (2009), *Renacimiento*. Barcelona: Icaria
- (2008), *Click*. Barcelona: Candaya
- (2007), *La Hermogeniada*. Barcelona: Aladeriva
- (2006), *Cortes publicitarios*. Madrid: Devenir

- (1999), *Buscando batería*. Madrid: Bartleby

PROYECTOS EN LA RED

MORENO, Javier (2009-2010), *Proyecto Ódradek*
<http://proyectooodradek.blogspot.com/>

Blog *Peripatetismos2.0* <http://peripatetismos2.blogspot.com/>

- *Peripatetismos1.0* <http://blogs.ya.com/hautor/> 1ª ETAPA

OTRAS PUBLICACIONES

Recursos en red

Perfil en *Las afinidades electivas* (2007)
<http://lasafinidadeselectivas.blogspot.com/2007/06/javier-moreno.html>

Perfil en Facebook
<https://www.facebook.com/profile.php?id=1599497793&sk=wall>

Myspace: Buscando Batería <http://www.myspace.com/buscandobateria>

Artículos

MORENO, Javier (2011), “*El hacedor (de Borges), Remake*, de Agustín Fernández Mallo”, *Revista de Letras*, 04/03/2011
<http://www.revistadeletras.net/el-hacedor-de-borges-remake-de-agustin-fernandez-mallo/>

- (2011), “Capitalismo y literatura. Notas para un ensayo sobre la religión de(l) libro”, *Quimera*, nº 328, Marzo 2011
- (2010), “Fabulosos monos marinos, de Óscar Gual”, *Revista de Letras*, 16/10&2010
<http://www.revistadeletras.net/fabulosos-monos-marinos-de-oscar-gual/>

- (2009), “Postpoesía, de Agustín Fernández Mallo”, *Deriva*, 26/06/2009
<http://www.deriva.org/articulos/articulos.php?ID=466&PHPS ESSID=117d7c9d9978e2336c2b663ba65213b0>
- (2009), “1970. La imagen y su (de)semejanza”, *Quimera*, nº 311, Octubre 2009
- (2009), “Estado del tiempo (91)”, *Balada del elefante azul*, 26/05/2009 <http://blueelephant.blogspot.com/2009/05/estado-del-tiempo-91.html>
- (2008), Ponencia: “Érase una vez, o la metáfora como principio cosmológico”, *Neo3: Literatura expandida. Congreso de nuevas corrientes literarias y artísticas*. Barcelona. Octubre 2008 (paper)
- (2008), “Idea de una crítica universal en sentido cosmopolita”, *Quimera*, nº 286, Septiembre 2007
- (2008), “España, de Manuel Vilas”, *Deriva*, 08/04/2008
<http://deriva.org/articulos/articulos.php?ID=402>
- (2008), “Carne de píxel”, *Deriva*, 28/04/2008
<http://www.deriva.org/articulos/articulos.php?ID=406&palabra=carne>
- (2008), “Creta Lateral Travelling, de Agustín Fernández Mallo”, *Deriva*, 19/12/2008
<http://www.deriva.org/articulos/articulos.php?ID=447>
- (2007), “Nocilla Dream, de Agustín Fernández Mallo”, *Deriva*, 07/01/2007
<http://www.deriva.org/articulos/articulos.php?ID=298>
- (2007), “Circular 07/Las afueras, de Vicente Luis Mora”, *Deriva*, 26/09/2007
<http://deriva.org/articulos/articulos.php?ID=360>
- (2006), “Joan Fontaine Odisea de Agustín Fernández Mallo”, *Deriva*, 20/02/2006
<http://www.deriva.org/articulos/articulos.php?ID=178>

Sobre el autor y su obra

Cortes publicitarios

CURIESES, Óscar (2006), “Cortes publicitarios de Javier Moreno”, *Deriva*, 13/12/2006 <http://deriva.org/articulos/articulos.php?ID=293>

DEL POZO, Marta (2011), “La Tierra Prometida de los *Cortes publicitarios* de Javier Moreno: salvación y reencantamiento de la imagen contemporánea”, *Sin Frontera*, Año V, nº 5, Primavera 2011 <http://ufsinfronteradotcom.files.wordpress.com/2011/04/la-tierra-prometida-moreno.pdf>

MORA, Vicente Luis (2007), “Una poética de lo que viene”, *Quimera*, nº 278, Enero 2007 (pág. 77)

SÁENZ DE ZAITEGUI, A. (2007), “Cortes publicitarios”, *El Cultural*, 18/01/2007 http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/19556/Cortes_publicitarios

Alma

BAQUERO, Miguel (2011), “Alma”, *Culturamas*, 08/07/2011 <http://www.culturamas.es/blog/2011/07/08/alma/>

BARRUECO, José Ángel (2011), “Alma, de Javier Moreno”, *Globedia*, 08/06/2011 <http://es.globedia.com/alma-javier-moreno>

LÓPEZ, José Óscar (2011), “Ficción y verdad: Alma de Javier Moreno”, *Paperblog*, 13/05/2011 <http://es.paperblog.com/ficcion-y-verdad-alma-de-javier-moreno-545326/>

PEÓN, Carlos (2011), “Alma, de Javier Moreno”, *La medicina de Tongoy*, 07/07/2011 <http://lamedicinadetongoy.blogspot.com/2011/07/alma-de-javier-moreno.html>

PÉREZ, Luis Francisco (2011), “Alma, de Javier Moreno”, *Juego de las decapitaciones*, 12/07/2011 <http://juegodelasdecapitaciones.blogspot.com/2011/07/alma-de-javier-moreno.html>

VEREDAS, Recaredo (2011), “Alma”, *ABC*, 15/06/2011
<http://www.abc.es/20110615/cultura-libros/abci-alma-libros-vino-rosas-201106150949.html>

CONTENIDOS GENERALES

ARJONA, Daniel (2009), “Apuestas literarias para tiempos difíciles”, *El Cultural*, 08/01/2009 (pp. 9-11)

JIMÉNEZ, Diego (2008), “Javier Moreno: Reivindico el pequeño heroísmo de inventarnos”, *Revista de Letras*, 23/10/2008
<http://www.revistadeletras.net/javier-moreno/>

RODRÍGUEZ, Antonio J. (2008), “Javier Moreno: la escritura como tabla rasa abierta a todo”, *El Día*, 26/10/2008 (pág. 35)
<http://www.candaya.com/clickeldia.pdf>

SAINZ BORGÓ, Karina (2008), “Entrevista (mínima) Javier Moreno”, *Quimera*, nº 300, Noviembre 2008 (pp.8-9)

VALLÉS, Nuño (2008), “Perderse buscando la belleza”, *El Confidencial*, 01/11/2008
http://www.elconfidencial.com/cache/2008/11/01/libros_54_perderse_buscando_belleza.html

[10] MERCEDES DÍAZ VILLARÍAS

LIBROS

DÍAZ VILLARÍAS, Mercedes (2011), *Caramelos*. Zaragoza: Eclipsados

- (2004), *Mi nombre es rojo*. Córdoba: Plurabelle
- (2004), *Enviada especial*. Albacete: Barcarola
- (2002), *Finlandia*. Albacete: Diputación de Albacete

PROYECTOS EN LA RED

Blog *Pulse pause* (PROYECTO DE CREACIÓN, 2009)
<http://pulsepause.blogspot.com/>

Blog *Cabeza de perro* (PROYECTO CANCIONES EN BRAILLE, 2008)
<http://ememinuscula.blogspot.com/>

Blog *Special Envoy*
<http://specialenvoy.blogspot.com/>

OTRAS PUBLICACIONES

Capítulos de libros, ediciones y prólogos

DÍAZ VILLARÍAS, Mercedes (2011), Prólogo a David Refoyo, *Odio*. Córdoba: La Bella Varsovia (pp. 7-8)

- (2008) (ed.), *Canciones en Braille*. Edición digital: Lulú.com

Recursos en red

Perfil en Facebook
<https://www.facebook.com/profile.php?id=557052789>

Portfolio en Domestika
<http://www.domestika.org/portfolios/ememinuscula>

Artículos

DÍAZ VILLARÍAS, Mercedes y Javier García Rodríguez (2010), “La contradicción como deformación del orden” en Juan Agustín Mancebo Roca (ed.), *Terry William: el desafío de la imaginación*. Madrid: T&B (pp. 13-26)

- Con Javier García Rodríguez (2009), “Border Lines / Border Lies: algunos ejemplos en la nueva narrativa española”, *Ínsula*, nº 754 (pp. 26-31)

Sobre el autor y su obra

BARRUECO, José Ángel (2008), “Nota de prensa Canciones en Braille”, *Escrito en el viento*, 26/03/2008
<http://thekankel.blogspot.com/2008/03/nota-de-prensa-canciones-en-braille.html>

- (2008), “Proyecto CEB”, *La Opinión de Zamora*, 25/04/2008
http://www.laopiniondezamora.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008042500_12_272009_Opinion-Proyecto

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2008), “Escritores y colgados [New kids on the blog]”, *Clarín*, 01/01/2008
<http://www.revistaclarin.com/363/escritores-y-colgados-new-kids-on-the-blog/>

CONTENIDOS GENERALES

JIMÉNEZ, Ana Isabel (2002), “Entrevista a Mercedes Díaz Villarías”, *[Castilla-La Mancha]*, nº 161
http://pagina.jccm.es/revista/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=1179&Itemid=1428

LORENZO, Lía Z. (2008), “Mercedes Díaz asegura que si «detrás de una marca no hay una realidad, no funcionará», *El Norte de Castilla*, 11/12/2008
<http://www.elnortedecastilla.es/20081211/vida/mercedes-diaz-asegura-detras-20081211.html>

[11] HENRY PIERROT (pseudónimo literario de Yago Ferreiro)

LIBROS

PIERROT, Henry (2005), *Poética para cosmonautas*. León: Ediciones Leteo <http://cosmonautas.clubleteo.com/poetica.pdf>

- (2009), *Poética para cosmonautas*. Madrid: Riot Cinema Collective (2ª edición, 2005)
<http://www.elcosmonauta.es/poetica.pdf>

PROYECTOS EN LA RED

Web de la 1ª edición en Club Leteo

http://www.clubleteo.com/poetica-para-cosmonautas/archivos/1956/10/poatica_para_co.php

Web de la 2ª edición en Riot Cinema Collective

<http://www.elcosmonauta.es/poetica.pdf>

OTRAS PUBLICACIONES

Sobre el autor y su obra

Poética para cosmonautas

CALLES, Jara (2010), “Poética para cosmonautas de Henry Pierrot. Don't you want to live a minute long?*”, *Afterpost*, 28/02/2010

<http://afterpost.wordpress.com/2010/02/28/poetica-para-cosmonautas-de-henry-pierrot-don%C2%B4t-you-want-to-live-a-minute-long/>

FANJUL, Cristina (2009), “Poética para cosmonautas™ surgió por una declaración de amor”, *Diario de León*, 13/05/2009

<http://www.diariodeleon.es/noticias/noticia.asp?pkid=453216>

FERNÁNDEZ, José (2011), “Poética para cosmonautas”, *Mediateca*, 02/07/2011 <http://mediateca.jose-fernandez.com.es/items/show/26>

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009), “Poética para cosmonautas”, *El hombre que salió de la tarta*, 14/11/2009

<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2009/11/14/poetica-para-cosmonautas/>

GARCÍA SAGARIO, Gabriel (2009), “Poética para cosmonautas”, *Zemiorka*, 18/04/2009 <http://zemiorka.blogspot.com/2009/04/poetica-para-cosmonautas.html>

OLMOS, Alberto (2010), Prólogo: “Ío” a Henry Pierrot, *Poética para cosmonautas*. Madrid: Riot Cinema Collective

- (2010), “Poética para cosmonautas”, *Hikimori*, 05/01/2010

<http://hkkmr.blogspot.com/2010/01/poetica-para-cosmonautas.html>

PINTO SÁNCHEZ, Francisco Javier (2009), Nota preliminar a Henry Pierrot, *Poética para cosmonautas*. Madrid: Riot Cinema Collective

CONTENIDOS GENERALES

Kings of convenience <http://www.kingsofconvenience.com/>
Sebastien Tellier <http://www.myspace.com/sebastientellier>
Nacho Vegas <http://www.limbostarr.com/nachovegas.html>
Remate <http://www.rematemusic.com/>
Portishead <http://www.portishead.co.uk/>
Pink Floyd <http://www.pinkfloyd.com/>
Edith Piaf http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89dith_Piaf

Recursos audiovisuales

Blog del cosmonauta (obra derivada)
<http://blogdelcosmonauta.blogspot.com/2009/04/obra-derivada-poetica-para-cosmonautas.html>

Blog de la película *El Cosmonauta* (obra derivada)
<http://elcosmonauta.es/blog/poetica-para-cosmonautas.html>

Cortometraje por Javier y Nacho Abad (obra derivada)
<http://www.youtube.com/watch?v=PCKKmXigFkg>

Perfil de la obra en Facebook
<https://www.facebook.com/pages/Po%C3%A9tica-para-Cosmonautas/136508826393562>

Riot Cinema Collective, “historia de un libro, poética para cosmonautas”, 2010 <http://vimeo.com/groups/obraderivada/videos/9706807>

Twitter/El Cosmonauta
<http://twitter.com/#!/ccspain/statuses/26285041967>

[12] RAÚL QUIRÓS MOLINA

LIBROS

QUIRÓS MOLINA, Raúl (2010), *Un hombre cae de un edificio*. Autoedición

- (2008), *El día que me enamoré de mi BMW*. Madrid: Vitruvio

PROYECTOS EN LA RED

QUIRÓS MOLINA, Raúl (2010), *Un hombre cae de un edificio*
<http://unhombrecaedeunedificio.com/> (PÁGINA DE LA OBRA)
<http://unhombrecaedeunedificio.com/blog/> (BLOG DEL PROYECTO)

- (2007), *Yo iba para algo en la vida* (BLOG PERSONAL)
<http://yoibaparaalgoenlavid.es/blog/>

OTRAS PUBLICACIONES

Artículos QUIRÓS MOLINA, Raúl (2011), “¿De dónde ha salido toda esa gente? En VV.AA., *Redacciones*. Valladolid: Caslon (pp. 93-118)

- (2011), “Diario de Londres, por Raúl Quirós (III): Las manos sucias y la Ley Sinde”, *Revista de Letras*, 19/01/2011
<http://www.revistadeletras.net/diario-de-londres-por-raul-quiros-iii-las-manos-sucias-y-la-ley-sinde/>

Sobre el autor y su obra

BHOR, Stanislaus (2011), “Un hombre cae de un edificio, de Raúl Quirós Molina”, *Hermano Cerdo*, Febrero 2011
<http://hermanocerdo.anarchyweb.org/index.php/2011/02/un-hombre-cae-de-un-edificio-de-raul-quiros-molina/>

CALLES, Jara (2009), “El día que me enamoré de mi BMW, de Raúl Quirós Molina”, *Afterpost*, 30/01/2009

<http://afterpost.wordpress.com/2009/01/30/el-dia-que-me-enamore-de-mi-bmw-raul-quiros-molina/>

MORA, Vicente Luis (2008), “Fragmenta 2”, *Diario de lecturas*, 21/12/2008 <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2008/12/fragmenta-2.html>

OLMOS, Alberto (2011), “Los chicos están bien (5)”, *Lector mal-herido*, 14/03/2011
<http://lector-malherido.blogspot.com/2011/03/los-chicos-estan-bien.html?spref=fb&zx=e65d0501d1507aba>

[13] PEIO H. RIAÑO

LIBROS

H.RIAÑO, Peio (2008), *Todo lleva carne*. Barcelona: Caballo de Troya

OTRAS PUBLICACIONES

Recursos en la red

Jefe de Culturas del Diario *Público*. Sección:
<http://www.publico.es/culturas>

Perfil en Facebook
<https://www.facebook.com/pages/Peio-H-Ria%C3%B1o/321260173235>

Artículos

H.RIAÑO, Peio (2011), “Borges reinventa a Fernández Mallo”, *Público*, 18/02/2011
<http://www.publico.es/culturas/361939/borges-reinventa-a-fernandez-mallo>

- (2011), “Primeras lecturas de 2011: grandes nombres para un año difícil”, *Público*, 06/01/2011

<http://www.publico.es/culturas/354886/primeras-lecturas-de-2011-grandes-nombres-para-un-ano-dificil>

- (2010), “El primer experimento literario sin Nocilla”, *Público*, 10/04/2010
<http://www.publico.es/culturas/305247/el-primer-experimento-literario-sin-nocilla>
- (2009), “La última Nocilla”, *Público*, 12/08/2009 (pp. 17-19)
<http://www.alfaguara.santillana.es/blogs/upload/ficheros/nocilla-lab-publico.pdf>
- (2009), “La literatura se reinicia”, *Público*, 27/11/2009
<http://www.publico.es/culturas/273309/la-literatura-se-reinicia>
- (2008), “Llámalo nocilla”, *Público*, 12/03/2008
<http://www.publico.es/culturas/59286/llamalo-nocilla>

Sobre el autor y su obra

CABRERA, Elena (2008), “La tecla furiosa de Peio Riaño”, *ADN*, 02/10/2008 <http://www.adn.es/cultura/20081001/NWS-2389-peio-riano-todo-lleva-carne.html>

CALLES, Jara (2008), “Pensamientos en formato jpg. *Todo lleva carne*; Peio H. Riaño”, *Afterpost*, 01/12/2008
<http://afterpost.wordpress.com/2008/12/01/todo-lleva-carne-peio-h-riano/>

ESPIGADO, Miguel (2009), “Todo lleva carne, de Peio H. Riaño”, *Quimera*, nº 308-309, Julio 2009

SANZ, Marta (2008), “Todo lleva carne. Peio H. Riaño”, *La Tormenta en un vaso*, 25/11/2008
<http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2008/11/todo-lleva-carne-peio-h-riao.html>

CONTENIDOS GENERALES

MACÍAS, Juan Manuel (2008), “Entrevista. Peio H. Riaño publica *Todo lleva carne*”, *DVD*, 16/11/2008

http://www.dvdediciones.com/firmas_peioh.html

RODRÍGUEZ, Antonio J. (2008), “Entrevista a Peio H. Riaño”, *Deriva*, 26/12/2008 <http://www.deriva.org/entrevistas/entrevistas.php?ID=78>

[14] SOFÍA RHEI (Sofía González Calvo)

LIBROS

RHEI, Sofía (2011), *Leyendas de los objetos mágicos*. Madrid: Anaya (en prensa)

- (2011), *Flores de sombra*. Madrid: Alfabeta
- (2010), *Alicia Volátil*. Sevilla: El Cangrejo Pistolero
- (2007), *Química*. Almería: El Gaviero
- (2006), *Versiones*. Madrid: Ediciones del Primor
- (2005), *Las flores de alcohol*. Córdoba: La Bella Varsovia

PROYECTOS EN LA RED

Myspace de Alicia Volátil, 2010
<http://www.myspace.com/aliciavolatil>

OTRAS PUBLICACIONES

Capítulos de libros, ediciones y prólogos

RHEI, Sofía (2010), Introducción a la obra, en Jesús Munárriz y Chús Arellano (coords.), *Sextinas*. Madrid: Hiperión

- (2010), “La tristeza fértil” en Jesús Aguado (coord.), *No sabe andar despacio. Jóvenes poetas sobre Miguel Hernández*. Málaga: Diputación provincial de Málaga

- (2009), Prólogo a Javier Blasco (coord.), *Primeras prosas. Obras completas de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Visor

Recursos en red

Perfil en Facebook <https://www.facebook.com/sofia.rhei>

Sobre el autor y su obra

CERVINO, Constanza (2010), “Alicia en su tercera dimensión”, *Expansión*, 10/04/2010

<http://www.expansion.com/2010/04/10/entorno/1270921112.html>

HERRERA PERALTA, Sara (2010), “También mis ojos/Alicia Volátil”, *El futuro en forma de huracán*, 06/09/2010

<http://elfuturotieneformadehuracan.blogspot.com/2010/09/tambien-mis-ojos-alicia-volatil.html>

Recursos audiovisuales

Presentación de Alicia Volátil, 2010

<http://www.youtube.com/watch?v=4hQNnqn7Vas>

Perfopoesía, Ofelia (Alicia Volátil), 2010

<http://www.youtube.com/watch?v=NIC1VNZSKJY>

1.2. Fuentes específicas sobre los autores

AYALA-DIP, J. Ernesto (2010) “Ilusionismo novelesco”. *Babelia*, 29/05/2010

http://www.elpais.com/articulo/portada/Ilusionismo/novelesco/elpepuculbab/20100529elpbabpor_15/Tes

AZANCOT, Nuria (2007), “La generación Nocilla y el afterpop piden paso”, *El Cultural*, 19/07/2007

http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/21006/La_generacion_Nocilla_y_el_afterpop_piden_paso/

BABYLON TEAM (2010), "Can a generation come out of the garbage?", *Babylon Magazine*, nº 13 (pp. 47-53)
<http://www.slideshare.net/dperezperez/babylon-magazine-13-can-a-generation-come-out-of-the-garbage>

CABALLERO, Marta (2010), "Fernández Porta: Para criticar a la generación Nocilla hay que haberla leído", *El cultural*, 15/04/2010
http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/405/Fernandez_Porta_Para_criticar_a_la_generacion_Nocilla_hay_que_haberla_leido

CALLES, Jara (2010), "Ensayo español en el siglo XXI. Del ensayo de ocasión a la manufactura", *Boca de sapo*, nº 7, año XI, Segunda época, Agosto 2010 (pp. 28-33)

CALVO, Javier (2010), "Vamos hacia atrás: Javier Calvo y la Generación Nocilla", *El blog de Javier Calvo*, 19/01/2010
<http://elblogdejaviercalvo.blogspot.com/2010/01/vamos-hacia-atras-javier-calvo-y-la.html> (BLOG PERSONAL)

- (2007), "La historia de la nocilla", *La Vanguardia*, 12/09/2007
<http://www.lavanguardia.es/cultura/noticias/20070912/53397180493/la-historia-de-la-nocilla-napoleon-francisco-casavella-jorge-herralde-rodrigo-fresan-ray-loriga-alfa.html>

CEBRIÁN, Mercedes (2009), *Cul-de-sac*. Barcelona: Alpha Decay

- (2009), "Cosas que quiero, que detesto, que sé (a modo de poética)", *Quimera*, nº 310, Septiembre 2009 (pp. 62-63)

ESPIGADO, Miguel (2009), "El principio de algo", en Jorge Carrión (coord.) *Dossier. Novela Española de la década*. *Quimera*, nº 313, Diciembre 2009 (pp. 34-36)

FANJUL, Sergio C. (2010), "Aullidos de transgresión contemporánea". *Babelia*, 28/08/2010
http://www.elpais.com/articulo/portada/Aullidos/transgresion/contemporanea/elpeculbab/20100828elpbabpor_10/Tes

FERRÉ, Juan Francisco (2007), Prólogo: "La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación" en Julio

Ortega y Juan Francisco Ferré (comp.) *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice

FRANCO, Jean (2008), “Narrativas de la globalización”, *Quimera*, nº 300, Noviembre 2008 (pp.19-22)

GARCÍA, P. (2007), “Jóvenes narradores andaluces niegan la existencia de una nueva generación”, *ABC*, 27/06/2007 (pág. 72)
<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/2007/06/27/072.html>

GARCÍA JAÉN, Braulio (2010) “La literatura transversal, de McOndo a Nocilla”, *Público* 08/08/2010 <http://www.publico.es/culturas/331314/la-literatura-transversal-de-mcondo-a-nocilla>

GELI, Carles (2010), “José-Carlos Mainer: La historia de la literatura española se ha parcelado demasiado” *Babelia*, 27/03/2010
http://www.elpais.com/articulo/portada/historia/literatura/espanola/ha/parcelado/demasiado/elpepuculbab/20100327elpbabpor_14/Tes

GIL, Antonio (2011), “Nuevas cartografías de la ciudad en la nueva narrativa española del s. XXI. Las afueras en el *Proyecto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo y *Circular 07* de Vicente Luis Mora” en Antonio Apolinário Lourenço y Osvaldo Manuel Silvestre (coords.), *Literatura, espaço, cartografias*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa (pp. 305-318)

- (2010), “Hacia una postnovela postnacional” en Julio Ortega (ed.), *Nuevos Hispanismos*. Madrid: Iberoamericana
- (2009), “Postnovela *versus* la vieja historia de la nueva narrativa” en Jorge Carrión (coord.) *Dossier. Novela Española de la década*. *Quimera*, nº 313, Diciembre 2009 (pp. 31-34)
- (2008), “Firma invitada: *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Selección y prólogos de Julio Ortega y Juan Francisco Ferré. Por Antonio Gil González”, *Diario de lecturas*, Febrero 2008
<http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2008/02/mutantes-firma-digital-invitada-antonio.html>

GRACIA, Jordi (2009), “Balance repentino”, en Jorge Carrión (coord.) *Dossier. Novela Española de la década. Quimera*, nº 313, Diciembre 2009 (pág. 37)

HENSELER, Christine (2010), “*Spanish Mutanti Fictioneers: Of Mutants, Mutant Fiction and Media Mutations*”, *Ciber Letras*, nº 24, Diciembre 2010
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/henseler.html>

HEVIA, Elena (2007), “Autores del siglo XXI. Relevo en la literatura española. Fernández Mallo y Menéndez Salmón se convierten en los grandes autores emergentes de la cita Atlas Literario Español”, *El Periódico*, 29/06/2007
<http://generacionnocilla.blogspot.com/2007/07/la-primera-vez-que-alguien-dijo.html>

- (2007), “Los jóvenes escritores se zambullen en la cultura pop”, *La voz de Asturias*, 10/04/2007
http://www.editorialberenice.com/img/0_dossier_1196420877.jpg

I.S. (2008), “Inventario de mutantes”, *El País*, 07/03/2008 (pág. 53)
http://blogs.alfaguara.com/blogs/upload/ficheros/elhombre_mutantes.pdf

KUNZ, Marco (2009), “Una década de novelas españolas: 2000-2009” en Jorge Carrión (coord.) *Dossier. Novela Española de la década. Quimera*, nº 313, Diciembre 2009 (pp. 46-49)

MANRIQUE SABOGAL, W. y Javier Rodríguez Marcos (2010) “Narradores sin límites”. *Babelia*, 30/01/2010
http://www.elpais.com/articulo/portada/Narradores/limites/elpepuculbab/20100130elpbabpor_3/Tes

- (2010), “Escritores del español y no de un país”, *El País*, 29/01/2010
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Escritores/espanol/pais/elpepucul/20100129elpepucul_1/Tes

ORTEGA, Julio (2007), Prólogo: “De las mutaciones y el horizonte de lo nuevo” en Julio Ortega y Juan Francisco Ferré (comp.) *Mutantes. Nueva narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice

ORTEGA, Julio y Juan Francisco Ferré (comp.) (2007), *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice

POZUELO YVANCOS, José María (2009), “Novela sin etiquetas” en Jorge Carrión (coord.) *Dossier. Novela Española de la década. Quimera*, nº 313, Diciembre 2009 (pp. 29-31)

RODRÍGUEZ MARCOS, J. (2011), “De la posguerra a la generación X”, *Babelia*, 26/03/2011

http://www.elpais.com/articulo/portada/posguerra/generacion/X/elpepuculbab/20110326elpbabpor_3/Tes

- Con Javier y Winston Manrique Sabogal (2010), “Narradores sin límites”, *Babelia*, 30/01/2010

http://www.elpais.com/articulo/portada/Narradores/limites/elpepuculbab/20100130elpbabpor_3/Tes

- (2010), “La Guerra Civil aún no ha terminado”, *Babelia*, 30/01/2010

http://www.elpais.com/articulo/portada/Guerra/Civil/ha/terminado/elpepuculbab/20100130elpbabpor_4/Tes

RODRÍGUEZ Z., Jaime (2008), “Generación Encontrada. El Mundo Nocilla”, *El Comercio*, 26/10/2008

<http://elcomercio.pe/edicionimpresa/html/2008-10-26/generacion-encontrada.html>

ROJO, José Andrés (2007), “Hacia una literatura híbrida”, *El País*, 30/06/2007

http://www.elpais.com/articulo/cultura/literatura/hibrida/elpepicul/20070630elpepicul_2/Tes

- (2007), “El entierro de la crítica”, *El rincón del distraído. El País* [BLOG] 29/06/ 2007

http://blogs.elpais.com/el_rincon_del_distraido/2007/06/el-entierro-de-.html

TORRES BLANDINA, Alberto et. al. (2008), *Hotel° Postmoderno*. La Coruña: InÉditor

VERDÚ, Vicente (2007), “Reglas para la supervivencia de la novela”, *Babelia*, 17/11/2007

http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Reglas/supervivencia/novela/elpepuculbab/20071117elpbabnar_13/Tes

VIÑA, Aurora (2008), “Generación Nocilla”, *ABCD*, nº 995, 12/07/2008
<http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=10055&sec=38&num=858>

YANKE, Rebeca (2010), “El entusiasmo creativo aúna ciencias y letras”,
El Mundo, 20/01/2010
<http://www.ua.es/dossierprensa/2010/01/20/8.html>

1.3. Fuentes de carácter general

ACÍN, Ramón (2011), “La edición a vuela pluma: ¿Qué veinte años no son nada?” en Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (coord.) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid: Iberoamericana (pp. 35-43)

AGENCIAS (2009), “La gran hermana Jade Goody muere a los 27 años”, *El País*, 22/03/2009
http://www.elpais.com/articulo/gente/tv/gran/hermana/Jade/Goody/muer e/27/anos/elpepugen/20090322elpepuage_1/Tes

ALONSO, Rodrigo (2004), “El espacio expandido”, *Art.es*, nº 6-7, Noviembre 2004/ Febrero 2005
http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/espacio_expandido.php

ALSINA, Pau (2007), *Arte, ciencia y tecnología*. Barcelona: UOC

ANDERSON, Perry (2000), *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama (1ª edición, 1998)

AUGÈ, Marc (2008), *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa (1ª edición, 2003)

- (2007), *Para una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa
- (2005), *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa

BARON, Denis (2008), *La chair mutante. Fabrique d'un posthumain*. Paris: Dis voir

BAUMAN, Zygmunt (2007), *Tiempos líquidos*. Barcelona: Tusquets

BÉGOUT, Bruce (2008), *Lugar común*. Barcelona: Anagrama

BELL, Daniel (1989), *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza (1ª edición, 1977)

BOND, Mincy and Raphie Frank (2005), "Todd Solondz. Filmmaker", *Gothamist*, 4/13/2005
http://gothamist.com/2005/04/13/todd_solondz_filmmaker.php

BORRÀS, Laura (2005) (ed.), *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona: UOC

BOURRIAUD, Nicolas (2009), *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

- (2007), *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- (2006), *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

BREA, José Luis (2010), *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal

- (2008), "Telepatía colectiva 2.0: pequeña teoría de las multitudes interconectadas (2007)", *Salonkritik*, 07/07/2009 http://salonkritik.net/08-09/2009/07/telepatia_colectiva_20_teoría.php
- (2007), *Cultura-RAM*. Barcelona: Gedisa

BROCKMAN, John (2000) (Ed.), *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*. Barcelona: Tusquets

CALLES, Jara (2009), "Romanticismo (negro) todavía: la [de]construcción de una tradición que tiene todo el pasado por delante", *Art.es*, nº 33, Julio 2009 (pág. 111)

CASCIARI, Hernán (2005), “El *blog* en la literatura. Un acercamiento estructural a la blogonovela”, *Telos*, nº 65, Octubre-Diciembre 2005, Segunda Época
<http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articulocuadernno.asp?idarticulo=5&rev=65.htm#top>

CASTELLS, Manuel (2006) (ed.), *La sociedad red*. Madrid: Alianza

COLINA MARTÍN, Sergio (2009), “Entrevista a Bernardo Carvalho: ya nadie sabe lo que quiere decir post-moderno”, *Quimera*, nº 310, Septiembre 2009 (pp. 52-55)

COMAS, Ángel (2005), *Enciclopedia del “Neo Noir” norteamericano. De Hitchcock a Tarantino*. Madrid: T&B

CONDE, Juan Luis (2006) “Notas sobre la creación poética” en José Luis Pardo (coord.) *Los rascacielos de marfil*. Madrid: Lengua de trapo (pp. 53-71)

CORDÓN-GARCÍA, José Antonio (2010), “El final del libro y el principio de la lectura: los libros electrónicos y el fenómeno iPad”, *Grupo ThinkEPI*, 29/12/2010
<http://www.thinkepi.net/el-final-del-libro-y-el-principio-de-la-lectura-los-libros-electronicos-y-el-fenomeno-ipad>

CONSTENLA, Tereixa (2011) “A un paso del duelo final”, *El País* 13/01/2011
http://www.elpais.com/articulo/cultura/paso/duelo/final/elpepicul/20110113elpepicul_3/Tes

DARLEY, Andrew (2002), *Cultura visual digital*. Barcelona: Paidós

DELEUZE, Gilles y Felix Guattari (2008), *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos (1ª edición, 1977)

- (1998), *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama (1ª edición, 1996)
- Con Felix Guattari (1994), *Mil mesetas; capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos

DERY, Mark (1998), *Velocidad de escape*. Madrid: Siruela (1ª edición 1995)

DIDI-HUBERMAN, Georges (2004), *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós

DOSSIER DE PRENSA (2008), *Sí, pero no lo soy*
http://www.claraperezdistribucion.com/en_gira/siperono/dossier_siperono.pdf

DUEÑAS, María (2010), *El tiempo entre costuras*. Madrid: Planeta (1ª edición, 2009)

- (2010), *El tiempo entre costuras* (BLOG DE LA AUTORA) <http://eltiempoentrecosturas.blogspot.com/>

ESTEBAN, Rafael (2010), “Alfredo Sanzol”, *El Cultural*, 17/09/2010
http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/27804/Alfredo_Sanzol

ESPIGADO, Miguel (2008), “La huída del cubo blanco”, *Literaturas*, Año IX, Enero 2009
<http://www.literaturas.com/v010/sec0901/colaboracion/colaboracion.htm>

FUKUYAMA, Francis (2000), *La gran ruptura*. Barcelona: Ediciones B

GALINDOCOHEN, Mau (2010), “@maugc”, *Twitter*, 25/02/2010
<http://twitter.com/maugc/status/9626334519> (PERFIL TWITTER)

GÓMEZ CRUZ, Edgar (2007), *Las metáforas de internet*. Barcelona: UOC

GONZÁLEZ QUIRÓS, José Luis (2003), *Repensar la cultura*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias

HARVEY, David (2008), *La condición de la posmodernidad*. Madrid: Amorrortu Editores (1ª edición, 1998)

HAYLES, Katherine (2004), “La condición de la virtualidad” en Domingo Sánchez-Mesa (coord.), *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco (pp. 37-72)

HERNÁNDEZ, María Jesús (2008), “La nueva novela de Lorenzo Silva traslada la Santa Inquisición al siglo XXI”, *El Mundo*, 21/11/2008
<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/18/cultura/1227014863.html>

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (2008), “Copia, postproducciones y otras estéticas del guardar-como”, *Contrastes*, nº 13 (pp. 75-93)

- (2003) (ed.), *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

HOUELLEBECQ, Michel (2005), *El mundo como supermercado*. Barcelona: Anagrama (1ª edición, 2000)

JAMESON, Fredric (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós

- (1984), “Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism”, *New Left Review*, nº I/146, July-August 1984
<http://www.newleftreview.org/?view=726>

KOCH, Tommaso (2011), “El *afterpop* ya tiene su comic”, *El País*, 04/04/2011
http://www.elpais.com/articulo/cultura/afterpop/tiene/comic/elpepucul/20110331elpepucul_13/Tes

KOOLHAAS, Rem (2007), *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili

- (2006), *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili (1ª edición, 1997)

LALANNE, J-M y S. Kaganski (2010), “Jean-Luc Godard”, *El Cultural*, 03/12/2010
http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/28261/Jaen-Luc_Godard

LARA, Tíscar (2011), Conferencia: “Aprender desde los márgenes. *Mobile learning* para una sociedad red”, *Curso: Universidad 2.0: reiniciando el modelo de aprendizaje en la Educación Superior* en *TEDxUIMP*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 019/05/2011
<http://tiscar.com/2011/06/06/aprender-desde-los-margenes-tedxuimp/>

LÉVY, Pierre (2007) *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*. Barcelona: Anthropos

LIPOVETSKY, Gilles (2007), *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama (1ª edición, 1986)

LÓPEZ-VEGA, Martín (2003), “Los números de las letras. Crisis, traducciones, idiomas...”, *El Cultural*, 17/04/2003

http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/6855/Los_numeros_de_las_letras

- (2002), “Fuera del sistema”, *El Cultural*, 17/10/2002
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/5596/Fuera_del_sistema/

LYOTARD, Jean-François (2004), *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra (1ª edición, 1984)

MAFFESOLI, Michel (2009), *Iconologías*. Barcelona: Península

MAÑAS, José Ángel (1999), *Sonko95*. Barcelona. Destino

MARCOS, Jesús Miguel (2009), “Músicos que escriben como poetas”, *Público*, 13/05/2009

<http://www.publico.es/culturas/225378/musicos-que-escriben-como-poetas>

MARÍAS, Javier (2008), “Una región ocultamente furibunda”, *El País*, 14/12/2008

http://www.elpais.com/articulo/portada/region/ocultamente/furibunda/elpepusoceph/20081214elpepspor_2/Tes

MARZO, Jorge Luis y Tere Badia (2006), “Las políticas culturales en el estado español (1985-2005)”, *Soy menos*

http://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf

- (1995) (ed.), “El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80”, *Toma de partido. Desplazamientos*. Barcelona: Libros de la QUAM, nº 6 (pp. 126-161)

MOLINUEVO, José Luis (2011), *Guía de complejos*. Salamanca: Archipiélagos

- (2010), *Retorno a la imagen*. Salamanca: Archipiélagos

- (2009), *Magnífica miseria. Dialéctica del romanticismo*. Murcia: CENDEAC
- (2007), Conferencia: “De las utopías digitales a las utopías limitadas”, *I Conferencia internacional “Ciberciudadanía y Derechos digitales. Gobierno electrónico y Nuevos derechos humanos”* (FIAP)
(Disponible on line: <http://www.box.net/shared/u406zs1com>)
- (2006), *La vida en tiempo real*. Madrid: Biblioteca Nueva
- (2004), *Humanismo y Nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza

MOYANO, Marisa (2005), “Los conceptos de "Nación" y los discursos fundacionales de la literatura nacional: La paradoja instituyente y la historia de una carencia”, *Especulo* n°30, Julio-Octubre de 2005, Año X
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/cnacion.html>

NAJJAR, Michael (2009), Conferencia: “Guerra de imágenes: la estética de la visibilidad selectiva”, *Curso Extraordinario: Tiempo suspendido. Narración y puesta en escena en las artes visuales contemporáneas*, Universidad de Salamanca 20/11/2009

NAVAJAS, Gonzalo (2002), *La narrativa española en la era global. Imagen / Comunicación / Ficción*. Barcelona: EUB-Octaedro

- (1996), *Más allá de la posmodernidad*. Barcelona: EUB
- (1993), “Una estética para después del posmodernismo. La nostalgia asertiva y la reciente novela española”, *Revista de Occidente*, n° 143, Abril 1993 (pp. 105-130)
- (1992), “Una literatura de la ante-modernidad. *Mazurca para dos muertos* de Camilo José Cela,” *Explicación de textos literarios*, vol. XX-2, 1992. Special Issue (pp. 14-26)

ORTEGA Y GASSET (2005), *En torno a Galileo*. Madrid: Biblioteca Nueva (1ª edición, 1933)

- (1988), *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe (1ª edición, 1938)

PAZ, Octavio (2003), *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza (1ª edición, 1989)

PÉREZ BOWIE, José Antonio (2010) (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

- (2008), *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- (2003), *La adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria

PERNIOLA, Mario (2008), *Los situacionistas*. Madrid: Antonio Machado Libros

- (2008), *Del sentir*. Valencia: Pre-Textos

PONS, Álvaro (2011), “Los mejores libros de la primavera 2011: Cómic y Novela Gráfica”, *Papeles perdidos*, 29/03/2011
<http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2011/03/los-mejores-libros-de-la-primavera-2011-c%C3%B3mic-y-novela-gr%C3%A1fica.html>

PRETA, Lorena (1994) (comp.), *Imágenes de la ciencia*. Madrid: Alianza

PRIETO ACEVEDO, Carlos e Inti Meza Villarino (2007), “La música es una sustancia peligrosa. Entrevista a José Luis Pardo”, *666 Ismo Crítico* 97/12/2007
<http://666ismocritico.wordpress.com/2007/12/07/la-musica-es-una-sustancia-peligrosa-entrevista-a-jose-luis-pardo/>

REDACCIÓN (2011), “El acuerdo del Senado enciende los ánimos en todos los sectores”, *El País*, 25/01/2011
http://www.elpais.com/articulo/cultura/acuerdo/Senado/enciende/animos/todos/sectores/elpepicul/20110125elpepicul_2/Tes

- (2011), “Alex de la Iglesia: *Esta ley no es la solución para nadie*” *El País*, 24/01/2011

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Alex/Iglesia/ley/solucion/nadie/elpepucul/20110124elpepucul_10/Tes

- (2011), “Los libros que han marcado el paso hacia el nuevo milenio” *El País*, 22/01/2011
http://www.elpais.com/articulo/portada/libros/han/marcado/paso/nuevo/milenio/elpepuculbab/20110122elpbabpor_7/Tes

ROBERSON, Bill (2010), “Amazon: eBooks outsell hardcovers for first time”, *Katu News*, 20/07/2010

<http://www.katu.com/news/tech/98867509.html>

RÓDENAS, Domingo y Jordi Gracia (2011), Vol. 7. *Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010*, en José-Carlos Mainer (dir.), *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica

RODRÍGUEZ, Sergio (2008), “Cuando todos caen en las redes sociales”, *El Mundo*, 7/12/2998 (También en la web de Tíscar Lara):

<http://tiscar.com/wp-content/uploads/2008/12/elmundo-redessociales-7-12-08.pdf>

RODRÍGUEZ-GAONA, Martín (2007), “Firma Invitada. En torno a la posmodernidad y la muerte del posmodernismo”, *Diario de Lecturas*, 6/10/2007

<http://vicenteluismora.blogspot.com/2007/10/firma-digital-invitada-martn-rodriguez.html>

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (2007), “Transmodernidad; la globalización como totalidad transmoderna”, *Revista Observaciones Filosóficas*, nº 4, 2007

<http://www.observacionesfilosoficas.net/latransmodernidadlaglo.html>

- (1989), *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos

SALDAÑA, Alfredo (2009), *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*. Valladolid: Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid

SÁNCHEZ-MESA, Domingo (2008), “Los estudios literarios y las Humanidades en la cibercultura”, A. Sanz (comp.), *Teoría literaria española con voz propia*. Madrid: Arco

- (2004) (coord.), *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco
- (2004), “Los vigilantes de la metamorfosis. El reto de los estudios literarios ante las nuevas formas y medios de comunicación digital” en Domingo Sánchez Mesa (ed.) *Literatura y Cibercultura*. Madrid: Arco (pp. 11-34)
- (2000), “Espacios mediáticos en la era de la velocidad: la cibercultura”, en M^a Ángeles Grande Rosales y M.J. Sánchez Montes (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Granada, pp. 95-102

SANCHO, Xavi (2011), “La empanada retro”, *El País*, 24/06/2011
http://www.elpais.com/articulo/portada/empanada/retro/elpepisupep3/20110624elptenpor_1/Tes

SANTAMARÍA, Alberto (2010), “No me mola tu teatrillo”, *Alberto Santamaría*, 24/05/2010
<http://albertosantamaria.blogspot.com/2010/05/no-me-mola-tu-teatrillo.html>

- (2008), *El poema envenenado*. Valencia: Pre-Textos
- (2008), “Poéticas y contrapoéticas. Los nuevos márgenes estéticos de la poesía española reciente” en Ricardo Piñero Moral (coord.), *Aciertos de metáfora. Materiales de arte y estética 4*. Salamanca: Ediciones Luso-Españolas (pp. 109-173)
- (2005), *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

SARLO, Beatriz (2007), “Literatura y política”, *Criterio*, nº 2327, Junio 2007 <http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/literatura-y-politica/>

SAVAL, José V. (2011), “El mundo editorial hispánico del siglo XXI”, en Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (coord.), *Contornos de la narrativa española (2000-2010)*, Madrid: Iberoamericana (pp. 199-206)

SCHWARZBÖCK, Silvia (2009), “David Lynch, posgodardiano”, *Otra parte. Revista de letras y artes*, nº 17, otoño-invierno 2009 (pp. 56-59)

SCOTT-BROWN, Denise (2007), *Aprendiendo del pop*. Barcelona: Gustavo Gili (1ª edición, 1971)

SENABRE, Ricardo (2011), “La nueva taxidermia”, *El Cultural*, 28/01/2011
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/28582/La_nueva_taxidermia

SERRES, Michel (1994), *El nacimiento de la Física en el Texto de Lucrecio*. Valencia: Pre-Textos

- (1991), *El paso del noroeste*. Madrid: Debate

SILVA, Lorenzo (2008), Entrevista en *Página2* de RTVE
<http://pagina2.rtve.es/reproductor.php?v=entrevista46.flv>

SIM, Stuart (2004), *Lyotard y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa

SONTAG, Susan (1996), “The decay of cinema”, *New York Times*, 25/02/1996
<http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>

SOKAL, Alan (1996), “Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”, *Social Text*, vol. 46/47, Spring/summer 1996 (pp. 217-252)

SULLÀ, Enric (1996) (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Mondadori

TRIBE, Mark y Reena Jana (2006), *Arte y nuevas tecnologías*. Barcelona: Taschen

TUBELLA, Imma (2006), “Televisión, Internet y elaboración de la identidad”, en Manuel Castells (ed.), *La sociedad red*. Madrid: Alianza (pp. 465-483).

VARELA, Juan (2010), “La propiedad ya ni importa”, *Público*, 26/12/2010
<http://www.publico.es/culturas/353409/la-propiedad-ya-no-importa>

VENTURI, Robert y Steven Izenour y Denise Scott Brown (2000), *Aprendiendo de las vegas*. Barcelona: Gustavo Gili

VERDÚ, Vicente (2008), *No ficción*. Barcelona: Anagrama

VILARIÑO PICOS, M^a Teresa y Anxo Abuín González (2006), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco

- (2001), “Verdad y perspectiva: una lectura orteguiana de la cibercultura”, *KHispanística* XX, 19, Université de Bourgogne (pp. 361-371)

VIRILIO, Paul (2005), *Lo que viene*. Madrid: Arena libros

- (2005), *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra (1^a edición, 1997)
- (2003), *Amanecer crepuscular*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

ZIZEK, Slavoj y Jorge Alemán (2008), *Arte, ideología y capitalismo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes

- (2006), *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

1.4. Espacios y recursos *on line*

[1] Revistas Literarias

Addison de Witt <http://criticadepoesia.blogspot.com/>

Afterpost <http://afterpost.wordpress.com/>

Aux Magazine <http://www.auxmagazine.com/>

Babylon Magazine <http://www.magazinebabylon.com/>

Bat City Review <http://www.batcityreview.la.utexas.edu/>

El lamento de Portnoy <http://ellamentodeportnoy.blogspot.com/>

Estado Crítico <http://criticoestado.blogspot.com/>

Fric Fran Club <http://www.fricfracclub.com/spip/>

La tormenta en un vaso: <http://www.latormentaenunvaso.blogspot.com/>

Literatura en red. Instituto Cervantes
<http://literaturacervantes.wordpress.com/>

Revista Analecta Literaria <http://actaliteraria.blogspot.com/>

Revista Anika entre libros <http://www.ciberanika.com/>

Revista Boca de sapo <http://www.bocadesapo.com.ar/>

Revista Boronía <http://boronia.es/>

Revista Culturamas <http://www.culturamas.es/>

Revista de Letras <http://www.revistadeletras.net/>

Revista Deriva <http://www.deriva.org/inicio/inicio.php>

Revista Dylarama <http://dylarama.es/>

Revista El coloquio de los perros <http://www.elcoloquiodelosperros.net/>

Revista Eñe <http://www.revistaparaleer.com/>

Revista Espéculo <http://www.ucm.es/info/especulo/>

Revista Estado Mental <http://www.elestadomental.com/>

Revista Formentor
<http://conversesformentor.com/programa/index.php?i=es&s=program>

Revista Hache <http://revistahache.blogspot.com/>

Revista Hermano Cerdo <http://hermanocerdo.anarchyweb.org/>

Revista Heterogénea <http://heterogeneapoesia.blogspot.com/>

Revista Hotel Kafka <http://hotelkafka.com/>

Revista Kiliedro de cultura contemporánea <http://www.kiliedro.com/>

Revista Koult <http://www.koult.es/>

Revista La Bolsa de pipas <http://www.labolsadepipas.com/>

Revista La casa transparente <http://www.lacasatransparente.net/>

Revista *Las razones del aviador* <http://lasrazonesdelaviador.blogspot.com/>

Revista *Lateralvision* <http://lateralvision.blogspot.com/>

Revista *Literaturas* <http://literaturas.info/index.php>

Revista *Litoral* <http://www.edicioneslitoral.com/>

Revista *Mamajuana* <http://mamajuanadigital.com/>

Revista *Neo2* <http://www.neo2.es/magazine/>

Revista *Oniria* (CERRADA)

Revista *Orsai* <http://orsai.es/>

Revista *Papel en blanco* <http://www.papelenblanco.com/>

Revista *Pliego Suelto* <http://www.pliegosuelto.es/>

Revista *Poesía Digital* <http://www.poesiadigital.es/>

Revista *Presspectiva* <http://presspectiva.net/>

Revista *Quimera* <http://www.revistaquimera.com/index2.php>

Revista *Razones* <http://www.revistarazones.com/>

Revista *Sólo de libros* <http://www.solodelibros.es/>

Revista *Zona de Obras* <http://www.zonadeobras.com/>

Revista *330 ml.* <http://revista330ml.blogspot.com/>

Revista *7de7* <http://www.7de7.net/dinamicas/portada.php>

Ready Steady Book for Literature <http://www.readysteadybook.com/>

Río Grande Review <http://riograndereview.com/fall-2010/rgr-online/>

Salonkritik <http://salonkritik.net/>

The Barcelona Review <http://www.barcelonareview.com/cas/index.html>

[2] Blogs

Agustín Fernández Mallo <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/>

Alberto Olmos (Lector Mal-herido) <http://lector-malherido.blogspot.com/?zx=d96500cc6aa1fd38>

Alberto Santamaría <http://albertosantamaria.blogspot.com/>

Andrés Neuman <http://andresneuman.blogspot.com/>

Antonio J. Rodríguez <http://ibrahim-berlin.blogspot.com/>
[-http://berliner-haus.blogspot.com/](http://berliner-haus.blogspot.com/)

Carlos Gámez <http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.com/>

Claudia Apablaza <http://claudiaapablaza.blogspot.com/>

David Refoyo <http://perdicioncity.blogspot.com/>

David Torres http://www.hotelkafka.com/blogs/david_torres/

Dilinger <http://diariodedilinger.blogspot.com/>

Doménico Chiappe http://domenicochiappe.com/pg_d_1.html

Germán Sierra <http://homepage.mac.com/germansierra/>

Iván de la Nuez <http://www.ivandelanuez.org/>

Ivan Thays <http://ivanthays.com.pe/>

Jara Calles <http://jaracalles.blogspot.com/>

Javier Calvo <http://elblogdejaviercalvo.blogspot.com/>

Javier Fernández <http://crashcomics.blogspot.com/>

Javier Moreno (Hautor) <http://peripatetismos2.blogspot.com/>
[-http://blogs.ya.com/hautor/](http://blogs.ya.com/hautor/)

Jordi Doce <http://jordidoce.blogspot.com/>

Jordi Roldán <http://habitacioarles.blogspot.com/>

Jorge Carrión <http://www.jorgecarrion.com/blog/>

José Ángel Barrueco <http://thekankel.blogspot.com/>

José Ángel Cilleruelo <http://elvisirdeabisinia.blogspot.com/>

José Daniel Espejo <http://josedanielespejo.blogspot.com/>

José Luis Amores <http://bolmangani.blogspot.com/>
José Luis Molinuevo <http://joseluismolinuevo.blogspot.com/>
Juan Carlos Márquez <http://juancarlosmarquez.blogspot.com/>
Juan Francisco Ferré <http://juanfranciscoferre.blogspot.com/>
Juan Freire <http://nomada.blogs.com/jfreire/>
Julieta Lionetti <http://librosenlanube.blogspot.com/>
Julio Ortega <http://www.elboomeran.com/blog/483/blog-de-julio-ortega/>
Luis García Jambrina
<http://www.territorioebook.net/jambrina/principal/index.php>
Luna Miguel <http://lunamiguel.blogspot.com/>
Manuel Rico <http://manuelrico.blogspot.com/>
Manuel Vilas <http://manuelvilas.blogspot.com/>
Marcos Canteli <http://dandolavoz.blogspot.com/>
Mercedes Díaz Villarías <http://ememinuscula.blogspot.com/>
Miguel Á. Hernández-Navarro <http://nohalugar.blogspot.com/>
Miguel Ángel Muñoz <http://elsindromechejov.blogspot.com/>
Minchinela <http://minchinela.com/blog/>
Oche <http://elblogdeoque.wordpress.com/>
Pablo Muñoz (Alvy Singer) <http://elrinconalvysinger.blogspot.com/>
Patricio Pron <http://www.elboomeran.com/blog/539/blog-de-patricio-pron/>
Raúl Quirós Molina <http://yoibaparaalgoenlavidas.es/blog/>
Rubén Martín <http://uncuerpoextrano.blogspot.com/>
Rubén Marín G. <http://cuadernocelinegrado.blogspot.com/>
Sergi Bellver <http://sergibellver.blogspot.com/>
-<http://alasdealbatros.blogspot.com/>

Vicente Luis Mora <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/>

- <http://www.vicenteluis Mora.bitacor as.com/>

[3] Espacios en torno a ciencia / tecnología / sociedad

CENDEAC <http://www.cendeac.net/es/>

Dosdoce (Javier Celaya) <http://www.dosdoce.com/>

El Mundo Today <http://www.elmundotoday.com/>

Esponjiforme <http://www.esponjiforme.com/>

MediaLab Prado <http://medialab-prado.es/inclusiva-net>

Menéame <http://www.meneame.net/>

Microsiervos <http://www.microsiervos.com/>

Mi+d, un lugar para la ciencia y la tecnología:
<http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/default.asp>

MUSAC <http://musac.es/>

Papel continuo <http://www.papelcontinuo.net/>

Red de investigación sobre Metaficción en el ámbito hispano
<http://redmetaficc ion.blogspot.com/>

[4] Canales

Avión de papel TV <http://www.aviondepapel.tv/>

Canal L <http://www.canal-l.com/>

CCEBA <http://www.ustream.tv/recorded/8252238>

Celda TV, canal de expresión cultural <http://www.celdatv.com/cgi-bin/zdoc30/index.pl?s=1>

Cervantes TV <http://cervantestv.es/>

Cultura digital <http://www.adiosgutenberg.com/>

Literaturas TV <http://literaturas.info/tv.php>

Militeraturas, red social de literatura y contenidos
<http://militeraturas.ning.com/>

Miradas2 <http://www.rtve.es/alacarta/videos/television/miradas/611138/>

Youtube <http://www.youtube.com/>

Vimeo <http://vimeo.com/>

[5] Proyectos

Best New Poets <http://www.bestnewpoets.org/>

Hermeneia <http://www.hermeneia.net/>

Hotel Postmoderno <http://hotelpostmoderno.blogspot.com/>

Itinerarios del sonido (proyecto Residencia de Estudiantes)
<http://www.itinerariosdelsound.org/>

Las afinidades electivas <http://lasafinidadeselectivas.blogspot.com/>

Morthotel <http://www.morthotel.com/>

Motorhueso <http://www.motorhueso.net/>

Telepoesis. Rui Torres <http://www.telepoesis.net/>

[6] Festivales

Cosmopoética <http://www.cosmopoetica.es/index.php>

Festival Eñe <http://www.revistaparaleer.com/festival-ene>

Kosmópolis <http://www.cccb.org/kosmopolis/es/?cache>

Neo 3 http://www.bcn.cat/cultura/neo3/bios_cast.htm

7] Plataformas de consulta de datos

Diccionario de la Real Academia Española <http://rae.es/rae.html>

Diccionario de Términos Clave de ELE, Centro Virtual Cervantes
http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/default.htm

Google <http://www.google.es/>

Wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>