

**Facultad de Filología
Departamento de
Literatura Española e Hispanoamericana**



**VNiVERSIDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Tesis doctoral

**Entre el papel y la pantalla.
Recursos y estructuras relacionales en la última narrativa
transatlántica**

Roberto Velasco Benito
Directora: María Ángeles Pérez López

2019

Facultad de Filología.
Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.
Programa de Doctorado en Español: Investigación Avanzada en
Lengua y Literatura.
Universidad de Salamanca.
Tesis doctoral: «Entre el papel y la pantalla. Recursos y estructuras
relacionales en la última narrativa transatlántica».
Autor: Roberto Velasco Benito.
Directora: María Ángeles Pérez López.
Año: 2019.

VºBº La directora

VºBº El doctorando

María Ángeles Pérez López

Roberto Velasco Benito

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
• De la luz de las pantallas al deslumbramiento narrativo. Estado de la cuestión.....	5
• Desanudando la red. Estructura y resumen.....	11
1. TRANSFORMACIONES SOCIOCULTURALES CONTEMPORÁNEAS.....	18
CAPÍTULO I. DEL HOMBRE NUEVO AL NUEVO ARTE. GLOBALIZACIÓN, CAPITALISMO ARTÍSTICO Y NUEVAS TIC.....	23
• La estetización de las masas. De la <i>sociedad del espectáculo</i> al <i>capitalismo artístico</i>	29
• De la disolución del canon a la heterogeneidad y la hibridez de las nuevas ofertas creativas.....	44
CAPÍTULO II. ¿UN ARTE DE VANGUARDIA? EL PELIGRO DEL TÉRMINO	59
• Aproximación al concepto.....	63
• Su carácter poliédrico.....	69
• Convergencia de técnicas vanguardistas con el arte del presente.....	81
CAPÍTULO III. UN NUEVO PARADIGMA ARTÍSTICO Y SOCIAL: LA ESTÉTICA RELACIONAL Y LA ALTERMODERNIDAD.....	110
• Radicante y errante.....	121
• Postproducción.....	123
• Semionauta.....	129
• Estética relacional.....	132
2. NARRATIVA RELACIONAL. HACIA UN NUEVO PARADIGMA.....	135
CAPÍTULO I. EL “USUARIO” DE LA NARRATIVA RELACIONAL.....	167
• ¿Desaparición del autor o nacimiento del “gestor narrativo”?.....	177
• El “lecto(espectado)r” activo.....	196
CAPÍTULO II. RECURSOS Y ESTRUCTURAS DE LA NARRATIVA RELACIONAL.....	211
• La simbiosis imagen-texto.....	214
• Del intertexto al desplazamiento del tono narrativo.....	233
• La propensión al fragmentarismo y la velocidad.....	243
• El sobreexceso de información y el descentramiento de los discursos.....	250
• Códigos y mensajes “hipervinculados”.....	257
3. NARRATIVA RELACIONAL TRANSATLÁNTICA.....	265
• <i>Guerra ambiental</i> (2002). Javier Montero.....	315

• <i>La gente de papel</i> [2005] (2007). Salvador Plascencia	369
• <i>80M84RD3R0</i> [2005] (2008-2010). César Gutiérrez.....	409
Conclusiones.....	459
Bibliografía citada	474

Dedicado a todas aquellas personas
que, con su ayuda y paciencia,
han formado parte de esta experiencia.

INTRODUCCIÓN

Es inevitable, es la lluvia y el pan y la sal, algo absolutamente indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore, [...] porque un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre.

(Julio Cortázar, *Rayuela*, Cap. 17)

- **De la luz de las pantallas al deslumbramiento narrativo. Estado de la cuestión**

El comienzo del tercer milenio ha inaugurado en los países desarrollados nuevas fórmulas para comprender y relacionarse con la realidad debido a diferentes innovaciones técnicas y socioculturales. La más evidente se encuentra en el implemento y desarrollo de Internet. Su operatividad e influencia sobre los sujetos actuales se han entrelazado de forma gordiana con la globalización y las nuevas fórmulas del capitalismo, suponiendo unos “condicionantes de época” indiscutibles, según afirma Eloy Fernández Porta (2007: 180-181). No en vano, de su simbiosis resultan unas *prótesis culturales* «constituidas por sistemas de signos y símbolos que transforman el modo de pensar de los humanos», como apostilla Fernando Broncano (2009: 21).

Estas alteraciones del *sensorium* se perciben fácilmente en diferentes áreas de nuestra vida. Así ocurre en el área cultural y artística. Son muchos los creadores que conscientemente pretenden «dar cuenta de tales desplazamientos (y la insuficiencia que para pensarlos afecta a las formas preexistentes)», según indica José Luis Brea (2002: 142). Pero son muchos más quienes, de manera involuntaria, manifiestan estas transformaciones en sus obras, evidenciando cómo sus itinerarios de creación responden ya a estos cambios operados en la *psiqué*, como defiende Christine Henseler (2011: 12-17). Sea por una u otra causa, lo cierto es que se pueden constatar nuevos modelos de creación.

Su vigencia se puede rastrear también en el género narrativo. En concreto, en multitud de obras creadas a partir de 1990 —año de inicio de la difusión masiva de Internet en Occidente, de la implantación del poscapitalismo (Mason, 2015) o capitalismo financiero en la mayoría de los países del orbe y de la consiguiente concienciación del desarrollo de una cultura global desde las diversas clases sociales. Más aún en aquellas ficciones creadas a partir del año 2001, fecha que inaugura, según algunos teóricos (Molinuevo, 2006: 25; Žižek, 2008: 297; Bourriaud, 2009: 11), una nueva etapa sociocultural marcada por la dependencia de lo tecnológico y lo digital, el

cuestionamiento de una globalización pacífica (se toma como referencia el ataque yihadista a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001) y el *capitalismo artístico* (Lipovetsky; Serroy, 2013).

Sus primeros ejemplos se hallan en la narrativa anglosajona, especialmente de Estados Unidos, cuna de los fenómenos socioculturales que los catalizan. *Infinite Jest* (1996), de David Foster Wallace, y *House of leaves* (2000), de Mark Z. Danielewski, son seguramente dos de las obras más conocidas. No obstante, el propio fenómeno de la globalización y la interconexión digital provocaron que estas transformaciones rápidamente rebasaran estas demarcaciones geográficas y lingüísticas expandiéndose por el mundo. Así se pueden encontrar ejemplos de narradores en español que, desde los albores del tercer milenio, se adhirieron a los nuevos modelos de creación.¹ No es difícil, como indican Jesús Montoya y Ángel Esteban, constatar que diversas manifestaciones narrativas del ámbito trasatlántico pretenden

actualizar aspectos temáticos y formales de la narración literaria en papel, tratando de reflejar o dar cuenta del impacto de la globalización y las formas de hibridación de los medios de masas y la tecnología de la comunicación con la conciencia subjetiva en ecologías culturales del presente. (2014: 10)

Muchos de sus autores se pueden reconocer al haber sido englobados bajo diferentes denominaciones perfectamente reconocibles: “Nocilla”, “Mutantes” o “Afterpop” en España; el “Crack” en México; los “mutantes” colombianos, la “joven guardia” argentina, el “petit boom” de Perú, etc..² Unos grupos que evidencian determinadas fórmulas escriturales renovadoras para el género ampliamente examinadas por la crítica. Sin embargo, sus perspectivas de análisis han partido habitualmente de las características localistas o personales de sus miembros, impidiendo que los resultados extraídos sirvan para dar cuenta de un fenómeno mucho más amplio, con imbricaciones

¹ Así se encuentran varios y destacables ejemplos, como *Guerra ambiental* (2002), de Javier Montero; *Cero absoluto* (2005), de Javier Fernández; la trilogía *Nocilla Project* (2006-2009), de Agustín Fernández Mallo; *La gente de papel* [2005] (2007), de Salvador Plascencia; la trilogía 80M84RD3R0 (2008-2010), de César Gutiérrez; *Últimas 2 horas y 58 minutos* (2008), de Miguel Ángel Maya; *Intente usar otras palabras* (2009), de Germán Sierra; *Alba Cromm* (2010), de Vicente Luis Mora; o *Menos joven* (2012), de Rubén Martín Giráldez.

² Jesús Montoya y Ángel Esteban clarifican que

El “Crack” mexicano, la narrativa de “McOndo”, los “apocalípticos” chilenos, el “grupo Nocilla” español, los “mutantes” colombianos, el *petit boom* peruano, los “novísimos” cubanos, la “joven guardia” argentina, son etiquetas que agrupan de manera asistemática a los autores que en España e Hispanoamérica, desde la década del noventa, han tratado de actualizar aspectos temáticos y formales de la narración literaria en papel, tratando de reflejar o dar cuenta del impacto de la globalización y las formas de hibridación de los medios de masas y la tecnología de la comunicación con la conciencia subjetiva en ecologías culturales del presente. (2014: 10)

más profundas, y en el que destacan individualidades creativas apenas conocidas e investigadas. Es decir, se trata de enfoques críticos que constriñen las perspectivas de estudio de estas nuevas narrativas.

Ante esta situación, observando que se trata de fórmulas escriturales que trascienden los ámbitos nacionales, al responder a los nuevos demarcadores de la sociocultura contemporánea, se plantea la posibilidad de delinear un paradigma más amplio. Uno que las examine considerando cómo los fenómenos globales que les sirven de catalizadores puedan servir también de eje para explicar sus características. Todo ello teniendo en cuenta que se trata de textualidades altamente híbridas, apoyadas sobre características típicas de la narrativa posmoderna (la disolución del canon, el hibridismo de los temas y materiales utilizados, la “desaparición” o “muerte” del autor y el auge del lector, los múltiples narradores, etc.) y, por ello, muy difíciles de encuadrar en arquetipos. Aún así, pese a la heterogeneidad de sus recursos, se vislumbra una unidad que permitiría identificar y examinar estos discursos a través de los cerrados patrones del mercado, «la uniformidad que la sociedad global está imponiendo, y la monitorización que traen consigo la tecnología (las TIC) y las redes sociales», como indica Javier Aparicio Maydeu (2015: 346).

Seguramente la incidencia de las TIC sea el aspecto que deja una impronta más evidente en estas nuevas tendencias y promociones. De este modo se puede hablar de narrativas intersticiales, entre el papel y la pantalla, conformadas por autores participantes y conocedores de los entresijos de la “sociedad red” y de su “espacio de flujos”, siguiendo la terminología de Manuel Castells (2006a: 41). Así lo evidencian a través de la nueva codificación de sus obras en torno a una doble vertiente.

Por un lado, en tanto que alteran la temática y los contenidos característicos y tradicionales de una zona o dominio lingüístico; ahora sustituidos o ampliados por las nuevas mitologías y valores de un mundo globalizado y poscapitalista (Mason, 2015) con los que se entra en contacto o, mejor dicho, con los que se convive por la interacción continua con las pantallas.³ Un fenómeno al que puede aludirse a través del acrónimo

³ Es decir, todo aquello que en cierta manera enunció McLuhan (1962) a través de su noción de *aldea global*, pero que ahora se amplifica y resignifica a través del mundo de las pantallas de los *mass media*, conformando precisamente lo que Castells denominó “Galaxia McLuhan” (1997: 399). Aquella definida por la ubicación local de unos individuos, de unos nodos, que se conectan a una red —esta sí— global: «no estamos viviendo en una aldea global, sino en chalecos individuales, producidos a escala global y distribuidos localmente» (Castells, 1997: 374). Una reformulación también compartida por Javier Echeverría (1994; 1999) —«Telépolis es una nueva forma de ciudad, y no simplemente una aldea global, porque ha modificado la estructura doméstica en las aldeas, en los pueblos y en las ciudades, sin excluir de su dominio de influencia a los viajeros e incluso a los nómadas» (Echeverría, 1994:186)— o Gabriel Zaid

glocal —global + local— de Paul Virilio (1995). Especialmente relevante resulta todo lo tomado a través de la red, que, como señala Dolores Romero, «es un espacio global que admite lo local, con lo que surge la glocalización transcibercultural» (2011:59). Es decir, que permite que se produzcan manifestaciones locales que se consumen a nivel global y viceversa. Escenarios virtuales, digitales, televisivos, ficticios o “espectacularizados”; personas *extimizadas*,⁴ según la nomenclatura de Jacques Lacan (1958) y Jacques-Alain Miller (1986); frikis,⁵ famosos, personajes de series, películas o videojuegos más reales, aparentemente, que los de carne y hueso; tradiciones, símbolos o elementos folklóricos de los rincones más recónditos del planeta, etc. que se consumen diariamente en los diversos puntos de la tierra a través de los *mass media* y que han pasado a formar parte del entramado narrativo de estas nuevas creaciones.

Por otro lado, aunque estrechamente relacionado con lo anterior, se encuentra el fenómeno que conforma la urdimbre estructural y formal de las diferentes narraciones que se adhieren a este fenómeno y, por ello, al que más esfuerzos y espacio se le dedicará en este estudio: la transformación del propio código de la obra narrativa. El contacto entre los usuarios —autores o lectores— y los medios de comunicación provoca también una habituación no solo a los contenidos, sino a las nuevas interfaces, itinerarios de acceso o recursos formales y estructurales a través de los cuales acceder y catalogar esa información. Así se produce, en buena medida, la constatación de la divisa de McLuhan “el medio es el mensaje” — pese a los interrogantes y críticas que, como se verá, se le pueden atribuir a esta afirmación—. De este modo, algunos de los nuevos narradores contemporáneos, acostumbrados a estos nuevos códigos de comunicación, los han asumido —de forma premeditada o no— como base escritural de sus obras, incluso para aquellas creadas y difundidas *offline*. De ahí que se encuentren ficciones compuestas por una simbiosis imagen-texto, emuladoras de la escritura hipertextual de los mecanismos digitales a través del hipervínculo, o que incorporan la velocidad, el fragmentarismo o la brevedad que implica el uso de estos recursos.

—«la verdadera cultura universal no es la utópica Aldea Global en torno a un solo micrófono; es la babélica multitud de aldeas, todas centros del mundo» (2010:28)—.

⁴ Es decir, aquellos que confunden la dimensión de lo público con lo privado, convirtiendo en espectáculo sus propios sentimientos.

⁵ Según la RAE: «persona pintoresca y extravagante» y «persona que practica de forma desmesurada y obsesiva una afición» (RAE, 2016: web). De manera popular se usa como adjetivo peyorativo con el cual referirse a los famosos de “baja calidad”, sin gusto, que realizan cualquier tipo de acción o mantienen actitudes extravagantes con tal de mantenerse en las pantallas.

No obstante, esta doble influencia de las TIC no solo opera en la “superficie” de la creación narrativa, sino que produce transformaciones más profundas. Por ejemplo, incide directamente sobre los roles que intervienen en el proceso narrativo, especialmente en el autor y el lector. Ambos, como usuarios de la red 2.0,⁶ se han convertido en *prosumidores*, siguiendo el acrónimo de Alvin Toffler (1979) con el que señala cómo los productores de información son a la vez consumidores de ella y viceversa. Por eso, a la hora de ejercer los procesos de creación o lectura, despliegan sobre la página esta doble naturaleza. Así se convierten tanto en recolectores como en reconstructores de signos e itinerarios culturales diversos al verse transformados en *semionautas*, como señala Bourriaud (2009: 187), en traductores e intérpretes de la gran cantidad de información global con la que interactúan desde su perspectiva personal y local y que redactan o leen en estas obras.⁷

Estos cambios operados por las nuevas TIC se han fortalecido igualmente por el otro vector propagador de la globalización: el capitalismo, sobre todo tras su evolución hacia lo que Lipovetsky y Serroy han denominado *capitalismo estético* (2013). El mercado, jugando con el individualismo del sujeto actual, sus pretendidas ansias de emancipación respecto a la uniformidad global, y los deseos de aquellos que quieren adherirse a los nuevos estilos mundiales para no desfasarse, ha propagado con éxito la idea de que no hay mejor camino que “construirse” una identidad propia a partir de la moda, el arte, el folklore o cualquier otro tipo de actividad artística o cultural (paradójicamente tomada de diversos espacios, tiempos y tradiciones) que, obviamente, han sido constituidos como nichos de negocio por el sector económico actual (Featherstone, 1982; 1991; 2000; 2010; Harvey, 1990; Cortina, 2002; Rodríguez Díaz, 2012; Lipovetsky; Serroy, [2013] 2015).

Todos los productos han pasado a regirse por criterios artísticos y de seducción y atracción sensorial —en detrimento de su funcionalidad— dirigidos hacia los potenciales consumidores. Por ello, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy hablan de un «sistema que produce a gran escala bienes y servicios con fines comerciales, pero con un componente

⁶ Aquella en la que se puede descargar y subir información, de tal modo que los usuarios no son solo receptores pasivos, sino también potenciales emisores.

⁷ José Luis García Barrientos ya señalaba hace dos décadas que estos fenómenos responden a una crisis de la literariedad que parte de que el rasgo literario no reside únicamente en el texto, sino en la semiótica del mismo. Lo cual plantea un proceso mucho más amplio y complejo basado en la relación entre los creadores y los receptores, el mundo de los símbolos y los sentidos y la ostensión e inferencia de los textos. De tal forma que, según García Barrientos, se hace necesario abordar esta situación narrativa desde diferentes perspectivas: sociológica, filosófica, estética y, obviamente, desde la teoría de la literatura (García Barrientos, 1996: 28-33). De este modo se intentará llevar a cabo a lo largo del presente estudio.

estético-emocional que utiliza la creatividad artística para estimular el consumo comercial y entretener a las masas» (Lipovetsky; Serroy, [2013] 2015: 55). Al mismo tiempo, como señalan, no solo «la economía es atraída cada vez más por las producciones culturales» y estéticas, sino que el propio sistema «produce en masa y de manera creciente productos de alta tecnología que permiten el consumo estético» y artístico (Lipovetsky; Serroy, [2013] 2015: 54).

La incidencia de este fenómeno sobre las artes radica en su enriquecimiento por la producción exponencial y la asimilación de multitud de discursos y recursos con los que dinamizar y ofertar nuevos bienes de consumo. Al mismo tiempo, la entrada de las artes en el binomio oferta/demanda ha propiciado la atomización de producciones artísticas en tantas tendencias y propuestas como potenciales consumidores. Ambas circunstancias han provocado una creciente experimentación e innovación en el proceso creador que se engarza perfectamente con esa incorporación de nuevos recursos estilísticos y temas procedentes de las TIC. Un proceso en el que se ha visto igualmente involucrada la nueva narrativa transatlántica. De tal forma que incluso muchos de los teóricos actuales no han dudado en calificar la hornada de obras resultantes como “vanguardistas” (Bourriaud, 1998: 10-12. 14-15. 54-55; 2009: 15; Molinuevo, 2006: 20; Mora, 2009: web; Brea, 2002: 15-16. 37. 93-94. 130-134; Goldsmith, en Lago, 2014: 11), si bien, como se analizará en el cuerpo del estudio, este calificativo resulta, cuanto menos, arriesgado al mismo tiempo que sesgado.

Cabe pensar, por tanto, que, si las obras de las nuevas promociones de narradores se encuentran mediadas en tal grado de profundidad por la incidencia de estos fenómenos globales, puede plantearse la pertinencia de analizarlas a través de un paradigma que los establezca como base y permita examinar la trascendencia de sus recursos en torno a ellos. Son varios los autores de solvencia que han propuesto teorías en este sentido para el conjunto de los productos culturales. Así, por ejemplo, se puede señalar la *hipermodernidad* de Gilles Lipovetsky (1983; 1992; 2006; 2013), con el que describe un mundo donde las nuevas TIC, el neocapitalismo y el *hiperindividualismo* han trastocado la noción de cultura, haciéndola derivar hacia un discurso plural e híbrido en el que el mercado, el hedonismo y lo estético constituyen el centro de la sociedad. Algo similar han procurado Rosa María Rodríguez Magda, con su noción de *transmodernidad*⁸ (1989;

⁸ Esta autora aglutina el pensamiento de otros autores, como Frederic Jameson con *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991), Bauman y *La modernidad líquida* (2000) o Žižek y *Bienvenidos al desierto de lo real* (2002). Así defiende la existencia de un gran relato

1997; 2004), y Gonzalo Navajas (1996), con el cercano concepto de *neomodernidad*. Sin embargo, existe un autor contemporáneo que aún el pensamiento de todos estos críticos y los trasciende al evidenciar cómo los últimos fenómenos socioculturales no solo alteran los temas y recursos formales de las nuevas creaciones, sino que indica cómo esto es, a su vez, el resultado de las transformaciones operadas por estos fenómenos en la función de los roles que intervienen directamente en el intercambio artístico: el creador, el espectador y el crítico. Me refiero al crítico y esteta francés Nicolas Bourriaud.

Este autor indica que los nuevos condicionantes socioculturales y técnicos señalados han inaugurado una nueva etapa, la *Altermodernidad* (Bourriaud, 1998; 2001; 2009), y una nueva estética, la *relacional*. Esta denominación alude a cómo las nuevas creaciones artísticas son codificadas y decodificadas poniendo en relación multitud de discursos y formatos procedentes de diferentes épocas, lugares, géneros, dispositivos, etc. que ahora conviven y se entremezclan. Ello se debe a la naturaleza errante del sujeto actual, acostumbrado al contacto con las diversas tradiciones y discursos globales gracias a la mediación de la terna globalización/TIC/capitalismo, por lo que crea o interpreta el sentido de una obra transformado en *semionauta*. Es decir, capaz de conjugar o vincular diferentes itinerarios y discursos culturales para construir o extraer el sentido de una manifestación artística *relacional* y *post-producida*.

La solvencia del paradigma *relacional* de este crítico, ampliamente seguido en Europa Central y países latinoamericanos como México, Argentina o Brasil, plantea la posibilidad de utilizar su sistema y su nomenclatura para analizar aquellas producciones narrativas transatlánticas que evidencian aquellos procesos y recursos creativos señalados. Con ello no solo se conseguiría establecer un arquetipo que dé cuenta de manera panorámica de los procesos creativos que entran en juego en los procesos de creación y lectura de este tipo de narrativa, sino que se permitiría establecer un corpus de características con las que identificar y acercarse a este tipo de producciones.

- **Desanudando la red. Estructura y resumen**

—contradiendo los postulados de Lyotard (1979)— que ha llegado al hombre actual de forma inesperada a través de las nuevas TIC: la globalización. Para ella, este hecho supone un nuevo paradigma que se apoya en la transmisión de información y la transculturalidad en tiempo real que trasciende las limitaciones espaciales.

El presente estudio pretende analizar la narrativa transatlántica contemporánea publicada en papel que responde a la incidencia de la globalización, las TIC y el poscapitalismo sobre los sujetos contemporáneos. En concreto, tratará de examinar sus aspectos formales y estructurales más destacables y examinarlos a partir de las transformaciones que estos demarcadores provocan sobre el *sensorium* del autor y el lector. Para ello, se asumirá la *estética relacional* de Nicolas Bourriaud, un paradigma teórico sistematizado y refrendado por múltiples críticos de renombre. Su teoría y sus conceptos se implementarán y aplicarán a estos nuevos discursos de tal manera que se puede establecer una teoría válida a partir del cual comprenderlos mejor.

Para llevar a cabo estos objetivos, la investigación se estructura en torno a tres grandes bloques a través de los cuales se organizan y desarrollan los contenidos tratados:

1. Transformaciones socioculturales contemporáneas
2. Narrativa relacional. Hacia un nuevo paradigma
3. Narrativa relacional transatlántica

Estos se complementan unos a otros siguiendo una perspectiva que va de lo general a lo particular. Tras indicar la influencia de las circunstancias socioculturales actuales en el arte contemporáneo y las características que este asume, esta teoría se aplica y se amplía en lo referido a aquellas obras narrativas publicadas en formato papel que suponen un ejemplo de la renovación del género. Todo ello se focaliza y ejemplifica, por último, con algunas obras de la última narrativa transatlántica.

De este modo, se crea una tesis con dos grandes vertientes: por un lado, la teórica, referida a las nuevas formas de arte occidentales, aunque, especialmente, a una parte de las nuevas tendencias narrativas. Por otro, la práctica, en cuanto que las disertaciones anteriores se emplean para contextualizar un determinado tipo de narrativa y ejemplificar las características de algunas obras de lo que podría denominarse “narrativa relacional transatlántica”.

Realizando un breve resumen, el estudio parte de nociones como *sociedad del espectáculo* (Debord, 1967), *sociedad de la información* (Castells, 1996), globalización, *sociedad tecnológica* o *capitalismo artístico* (Lipovetsky; Serroy, 2013). Denominaciones todas que ahondan en el maridaje entre diferentes elementos —las

nuevas TIC, los flujos de información mundiales, la estética y el mercado— que constituyen la idiosincrasia del presente.

Uno de los núcleos catalizadores de la identidad sociocultural contemporánea arranca del capitalismo. A través de él se ha favorecido la globalización, el nacimiento y expansión de las TIC y el crecimiento de las clases medias. Su gran operatividad y funcionalidad se apoya en la mercantilización del ego y el ocio de los sujetos, pues les propone multitud de productos estéticos a través de los que codificarse de manera innovadora e idiosincrásica para diferenciarse del resto o para establecer todo tipo de relaciones con los otros (Lipovetsky; Serroy, [2013] 2015: 55). Así establece un aparente estado de libertad fundamentado en la heterogeneidad de una oferta estéticamente atractiva, pero en el que únicamente se pretende la salvaguarda del sistema y las ganancias del establishment.

Junto a este fenómeno se ha desarrollado de forma sincrética lo que se ha denominado la *sociedad tecnológica*. Aquella donde las personas conviven casi de manera simbiótica con toda clase de elementos técnicos, como indica Miguel A. V. Ferreira: «electrodomésticos de todo tipo, automóviles, tarjetas electrónicas, cajeros automáticos, teléfonos móviles, ...». De tal manera que el hombre actual ya no se entiende si no es a través de ellos (Ferreira, 2008: 235). Como efecto, se ha perfeccionado la *sociedad de la información* (Bell, 1973) o *era de la información* (Castells, 1996), donde los individuos interaccionan con datos, símbolos, textualidades, imágenes, etc. de cualquier rincón del planeta sin moverse de casa gracias a las posibilidades de los *mass media* y la globalización. Especial relevancia poseen en ambos procesos las posibilidades del Internet 2.0, donde el usuario puede descargar todo tipo de información *glocalizada* —según la nomenclatura de Virilio— al mismo tiempo que producirla y alojarla, poniéndola a disposición del resto del orbe.

A partir de esta co-habitalidad con lo tecnológico, lo digital, la centralidad de la estética y sus variantes, los flujos de información constantes y globalizados, etc. se han provocado cambios en el *sensorium* humano que reconfiguran «nuestras pautas de conducta y nuestros modos de pensar y entender el mundo y a nosotros mismos» (Ferreira, 2008: 235). De esta forma, para muchos teóricos (Lipovetsky, 1983, 1992, 2004; Rodríguez Magda, 1989, 1997, 2004; Bauman, 2000; Jameson, 1991; Bourriaud, 1998, 2001, 2009; Žižek, 1998), los sistemas axiológicos socioculturales expuestos al inicio de la posmodernidad (Baudrillard, 1970; Lyotard, 1979; Vattimo, 1983, 1985; Fukuyama,

1992) han perdido su vigencia y se hacen necesarias nuevas propuestas que categoricen nuestro tiempo y, también, las manifestaciones culturales que en él se producen.

En este sentido, muchos teóricos actuales confirman que este proceso de innovación técnica y sociocultural ha redundado en un arte experimental. Para algunos autores —Bourriaud (1998), José Luis Brea (2002; 2007), José Luis Molinuevo (2006), Vicente Luis Mora (2006), etc.— las nuevas manifestaciones artísticas y sus innovaciones pueden relacionarse con el concepto de vanguardia, pero ¿resulta pertinente tal afirmación? En el apartado segundo se indaga en esta cuestión a través de una doble perspectiva. Por un lado, la de aquellos teóricos, como Octavio Paz (1974) o Vicente Luis Mora (2006), que la consideran un *continuum* a lo largo de la historia del arte. Por otro, la postura tradicional, encabezada por el pensamiento de Hans Magnus Enzensberger (1963) y Peter Bürger (1974), que reducen la operatividad de la vanguardia a los ismos del primer tercio del siglo XX, ya que le otorgan una serie de semas definidores —trascendencia futura, carácter bélico, sentido grupal, etc.— que no observan en otros momentos de la historia del arte.

Es cierto que, analizando con detenimiento ambas visiones, pueden encontrarse diferentes puntos de conexión entre el arte del presente y la noción de vanguardia. Sin embargo, su complejidad, la casi fosilización del término y los nuevos determinantes del presente invitan a buscar otros paradigmas a través de los que definir y explicar buena parte de las creaciones del presente.

Uno de los más ajustados a las nociones analizadas en este estudio es el propuesto por Nicolas Bourriaud. Como se ha indicado en el *Estado de la cuestión*, este autor señala que los nuevos condicionantes socioculturales y técnicos han inaugurado una nueva etapa, la *Altermodernidad* (Bourriaud, 1998; 2001; 2009), y una nueva estética, la *relacional*. Ambos fenómenos se encontrarían demarcados especialmente por la interculturalidad, los *mass media* y la globalización. En lo referido al arte, Bourriaud analiza la repercusión que todos estos fenómenos poseen a la hora de producir y entender las creaciones contemporáneas, codificadas ahora ya de acuerdo con un nuevo imaginario colectivo de mitos nacidos en series, películas, música o deportes, y al uso de estructuras y recursos innovadores, que conviven y se entremezclan con toda clase de discursos de diversos lugares y épocas. Así habla de un sujeto acostumbrado a la errancia, al contacto con las diversas tradiciones y discursos globales, que crea o interpreta el sentido de una obra transformado en *semionauta*. Es decir, capaz de conjugar o vincular diferentes itinerarios

y discursos culturales para construir o extraer el sentido de una manifestación artística *relacional* y *post-producida*.

Toda esta teoría se aplica en el segundo bloque del estudio a una de las manifestaciones culturales más consumidas por los occidentales, la literatura, particularmente en su concreción narrativa. Un género atomizado en multitud de tendencias y subtipos entre los que se encuentra una —si es que puede catalogarse como un fenómeno homogéneo— intersticial, que se mueve entre dos formatos, el papel y la pantalla, debido al proceso de transición entre la cultura de la *Galaxia Gutenberg* (McLuhan, 1962) y la *Galaxia McLuhan* (Castells, 1996); entre dos realidades, la que podríamos denominar tradicional o “tangible” —sin entrar ahora en disquisiciones filosóficas más profundas— y la virtual; entre dos espacios, el local y el global —lo *glocal* (Virilio, 1995)—; entre dos épocas, la posmodernidad y la *altermodernidad*; y, en definitiva, entre dos formas de representación, la finisecular y la del siglo XXI.⁹

Precisamente por esto, el primer capítulo de este bloque intermedio pretende hacer confluir la clasificación de las principales características de esta tendencia narrativa con las que determina la *estética relacional*. Todo ello sirve para indicar la simbiosis y la influencia mutua entre los condicionantes socioculturales y técnicos, los sujetos que intervienen en el proceso narrativo y la propia codificación de estas obras.

Una vez sistematizado este marco teórico, se ahondará en las innovaciones estructurales y formales más recurrentes de este tipo de narrativa. Para ello se comenzará analizando las repercusiones de la idiosincrasia del presente en los roles que interaccionan en el proceso de creación, transmisión y recepción de estas ficciones: el autor, cuya voz desaparece más que nunca bajo los intertextos, las referencias globales, las imágenes, etc. convirtiéndose en un gestor de información; el lector, transformado ahora en partícipe y co-creador de la obra en cuanto que debe indagar y extraer sentidos propios, por ejemplo, a través del análisis de las imágenes; los críticos, que se han visto sobrepasados por el potencial de este tipo de narrativa y luchan a contrarreloj por crear perspectivas de análisis válidas; y los editores que ven subvertidos los criterios clásicos de impresión y

⁹ Aunque la humanidad se encuentre seducida y habituada a la interacción continua con los recursos y la cultura global y tecnológica emanada de las nuevas TIC, no ha conseguido desapegarse del todo de la cultura de lo impreso y lo analógico debido al escaso desarrollo de lo que Daniel Escandell denomina la *ciudadanía digital* (2012: 47) —es decir, la reconfiguración mental producida por el continuo acceso y la amplia utilización de todos los recursos de la red—. Esto deriva en un mantenimiento en la circunscripción claramente local de los sujetos que se desvanece parcialmente a través de la inmersión en la red o el universo digital —estos sí globales—, en una escasa codificación como habitantes de la utopía altermoderna de Bourriaud, y en un escaso desarrollo de la literatura digital *stricto sensu*.

maquetación a través de las características de estas obras (imágenes, diferentes tintas, fuentes o tamaños).

Todo ello surge y produce a un mismo tiempo una serie de codificaciones formales y estructurales particulares, tal y como se analiza en el tercer capítulo de este bloque. Estos son: la utilización de la imagen-texto como discurso (Sartori, 1998; Rodríguez de la Flor, 2009; Molinuevo, 2010; Rancièrè, 2010), la convivencia de interdiscursos e intertextos (Ascott, 2000; Bourriaud, 2001: 13; Fernández Porta, 2007; Ferré, 2007: 17; Tortosa, 2008b: 260; Fernández Mallo, 2009: 77; Rodríguez de la Flor y Escandell, 2014: 23-24; Aparicio Maydeu, 2015: 26-27), la propensión al fragmentarismo (Noguerol, 2008a: 30; Tortosa 2008b: 262; Bourriaud, 2009: 119; Lipovetsky y Serroy, 2013: 352; Rodríguez de la Flor y Escandell, 2014: 219-221; Aparicio Maydeu, 2015: 135) o la abolición de los límites entre la realidad y la ficción (Ferré, 2007: 17; Noguerol, 2008a: 31; Rodríguez de la Flor y Escandell, 2014: 12).

Por último, el tercer bloque de este trabajo se fundamenta en la aplicación práctica de todo el material anterior al contexto transatlántico. Se pretende con ello mostrar la inclusión de una parte de la narrativa de este dominio lingüístico dentro de esta corriente innovadora, pero también evidenciar la funcionalidad de toda la teoría de este trabajo de investigación a través de su operatividad en una serie de ejemplos. Para ello se analiza la adecuación de algunas de las últimas singularidades, tendencias y promociones de la narrativa en español a ambos lados del océano con las nociones expresadas en las dos partes anteriores. Esta vinculación se expresará especialmente examinando con detenimiento cinco obras pertinentes en este sentido: *Guerra ambiental* (2002) del español Javier Montero, *La gente de papel* [2005] (2007) del mexicano-estadounidense Salvador Plascencia, y la trilogía 80M84RD3R0 del peruano César Gutiérrez compuesta por *Bombardero: Ground Zero* [2005] (2008), *Bombardero: Estamos en el aire* (2009) y *Bombardero: Himno aéreo* (2010).

Se trata de títulos y autores escasamente conocidos pero de calidad, que sirven para fundamentar, complementar y ampliar las miras —temporales, espaciales y teóricas— de los múltiples estudios sobre otros que gozan de mayor visibilidad, como puede ser la trilogía *Nocilla Project* (2006-2009)¹⁰ de Agustín Fernández Mallo o *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora. En todas ellas se pueden encontrar con facilidad las características e implicaciones señaladas en este estudio, de tal manera que se pueden considerar

¹⁰ Esta trilogía se compone de *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009b).

fácilmente prototipos de la *narrativa relacional*. Además, el hecho de triangular un espacio geográfico que abarca prácticamente todo el espacio transatlántico permite demostrar cómo los países que lo conforman se encuentran imbuidos en un mismo proceso de renovación escritural. También destaca en ellas su temprana fecha de producción, permitiendo indicar una correspondencia temporal entre este tipo de producciones en el ámbito anglosajón y el panhispánico.

1. TRANSFORMACIONES SOCIOCULTURALES CONTEMPORÁNEAS

Por supuesto, la tecnología no determina la sociedad 1. Tampoco la sociedad dicta el curso del cambio tecnológico [...] 2. En efecto, el dilema del determinismo tecnológico probablemente es un falso problema 3, puesto que tecnología *es* sociedad y ésta no puede ser comprendida o representada sin sus herramientas técnicas 4. Así, cuando en la década de 1970 se constituyó un nuevo paradigma tecnológico organizado en torno a la tecnología de la información, [...] fue un segmento específico de su sociedad, en interacción con la economía global y la geopolítica mundial, el que materializó un modo nuevo de producir, comunicar, gestionar y vivir. (Castells, 1996: 30)

A nadie sorprende ya señalar que, desde el comienzo del siglo XX, los diversos artefactos y mecanismos técnicos descubiertos se han convertido en constituyentes básicos y definidores de la sociedad contemporánea (Ellul, 1954; McLuhan, 1969; Huyssen, 1986: 31; Calinescu, 1987: 98; Brea, 2007: 98). Según indica Miguel A. V. Ferreira, el ser humano se ha instalado, casi de forma imperceptible, en una cotidianeidad de lo tecnológico y en una inflación de dispositivos diferentes — «electrodomésticos de todo tipo, automóviles, tarjetas electrónicas, cajeros automáticos, teléfonos móviles, ...» — sin los cuales le costaría sobrevivir en el entramado sociocultural actual (Ferreira, 2008: 235). Así se ha constituido la denominada *sociedad tecnológica o tecnologizada*, aquella que, como apunta Graciano González, se define por cuatro aspectos significativos básicos:¹¹

El primero de ellos, por ser el más visible, es el referido a todo el fenómeno que lleva anejo el desarrollo de las TICs —las denominadas tecnologías de la información y de la comunicación que han hecho explícita la llamada Sociedad de la Información y de la Comunicación—. Junto a él, otro aspecto importante que hay que considerar es el despliegue tecnológico que la sostiene, con un componente investigador y técnico-comercial de primer orden, conformado por las (bio) tecnologías y sus desarrollos que tantas expectativas está creando en áreas tan relevantes como la sanitaria o la propia robótica. Por no hablar de la nanotecnología que abre dimensiones insospechadas hasta ahora. Junto a estos dos anteriores, habría que añadir el impacto propiamente socioeconómico que conlleva todo el fenómeno de la aplicación de las nuevas tecnologías

¹¹ Frente a la idea que parece traslucir este texto, el presente estudio, como se enuncia en el epígrafe de Castells que abre este bloque, defiende que no se puede considerar una relación causa-efecto o una jerarquía, por ejemplo, entre el sistema económico o cultural y las tecnologías que lo sostienen. Todos son elementos de un mismo sistema que ha tejido sus redes y sus imbricaciones de manera conjunta y rizomática hasta llegar a la configuración actual.

a los más diversos campos de la producción y de sentido que nos conduce a hablar de nuevas formas de intercambio de bienes y de consumo. De hecho, palabras como globalización y cultura de consumo son términos que han pasado al acervo cultural común, por más situación de crisis que padezcamos. Y, finalmente, y no por ello menos importante, la consideración histórico-cultural. Casi todos los analistas hablan de nueva cultura para referirse a esta situación histórica que están creando las tecnologías y sus diversas aplicaciones. (González Rodríguez Arnaiz, 2011: 14-15)

Esta imbricación o simbiosis entre el progreso técnico y los otros aspectos que definen la sociocultura contemporánea se puede percibir observando el papel que las nuevas TIC han adquirido en los países desarrollados desde los años cincuenta del pasado siglo. El tiempo y el espacio han sido acaparados sucesivamente por la tríada formada por la televisión, la telefonía móvil e internet, que se han convertido en unos medios de comunicación, ocio y trabajo básicos. Su utilización continua y masiva ha provocado la adhesión del individuo actual a la *sociedad red* y a su *espacio de flujos* (Castells, 2006a:41). Es decir, al constante intercambio de una serie ingente de datos, símbolos y textualidades producidos, modificados y consumidos de manera incesante e instantánea por los usuarios en diversas actividades sociales, culturales y económicas intermediadas por los diferentes recursos o posibilidades de las TIC.¹²

Esto se debe a que la capacidad tecnológica permite digitalizar a bajo coste toda clase de elementos anteriormente restringidos a un material y ámbito espaciotemporal determinado. Así se ofrece la posibilidad de interconectar discursos de todos los puntos del planeta y compartirlos de una forma cómoda y barata en tiempo real, como indica Joaquín María Aguirre Romero (Aguirre Romero, 1997a: web). De esta manera se ha dinamizado y resignificado lo que Yoneji Masuda (1968; 1980) y Daniel Bell intuyeron y denominaron *sociedad de la información* (1973) y que Manuel Castells codificó en *La sociedad de la información* (1996; 1997; 1998), al mismo tiempo que se han fortalecido los lazos de los diferentes nodos en los que radica la globalización.

Como consecuencia, se ha provocado que la mayoría de la población de las zonas desarrolladas haya configurado su forma de vida, su percepción de la realidad y su socialización con otros sujetos a través de las posibilidades otorgadas por estos nuevos

¹² Resulta sintomático que la artista visual y ensayista alemana Hito Steyerl proclamara —de una forma nietzscheana— que Internet había muerto. El motivo de esta rotunda afirmación radica en que era tal el nivel de la inserción y las implicaciones de este medio en la cotidianeidad del sujeto contemporáneo que ya no resultaba distinguible y perceptible frente al resto de elementos que configuran el contexto actual (Steyerl, 2014).

dispositivos.¹³ Incluso ha visto paliada ciertas limitaciones corporales y sensitivas a través de prótesis físicas, bien sean con fines clínicos, como los audífonos de última generación, o de otro tipo, como las *Google Glass*¹⁴ (Broncano, 2009: 21-26).

Se ha producido entonces una simbiosis con estos artefactos y sus realidades anexas (como el universo digital) que, más allá de las necesidades laborales, académicas, o sanitarias, han llegado a asumir la mayor parte del tiempo libre de los sujetos contemporáneos. Tanto es así que, según recientes estudios,¹⁶ un español de entre 15 y 50 años pasa el 60% del tiempo que permanece despierto frente a una pantalla. Es por esto por lo que, cada vez se encuentran más casos, como indica José Luis Brea en *La era postmedia* (2002), de «gente sin rostro que se realiza a través de la red», de personas que «asumen para sí la divisa de los argonautas “Navegar es necesario, vivir no es preciso”» (Brea, 2002: 156). Unas transformaciones operadas en la existencia individual y colectiva del ser humano, como precisa el mismo Brea, que, lejos de configurarse como excéntricas o anecdóticas, constituyen el indicio del comienzo de una nueva etapa sociocultural: nos guste o no, «nos comunicamos cada vez más por las redes sociales, los chats, leemos la prensa digital y los blogs, e incluso el cine está muriendo a manos de la web» (Brea, 2002: 156-157).

Como señalaba González R. Arnaiz y según se analizará en este primer bloque, este proceso de creciente “tecnologización” camina de la mano de la globalización (informativa o económica) y del maridaje con el capitalismo.¹⁷ También de todo lo relacionado con lo artístico y lo estético. No solo porque se juegue con el valor de lo sensorialmente atractivo (a los ojos de los potenciales consumidores) en los elementos físicos o las interfaces de los programas de las nuevas TIC (*hardware* y *software* respectivamente para el mundo de la informática), sino porque el contacto del artista y el

¹³ Ferreira considera que la Sociedad Tecnológica es aquella en la que los medios técnicos han trascendido su operatividad instrumental para configurarse como «intermediarios de las relaciones entre las personas, y que, por esa inmediatez cotidiana, van haciendo que se modifiquen nuestras pautas de conducta y nuestros modos de pensar y entender el mundo y a nosotros mismos» (Ferreira, 2008: 235).

¹⁴ Un dispositivo en forma de gafas producido por Google en 2013 y que constituye una de las versiones mejor definidas de los dispositivos de “realidad aumentada”. Esto es, aquellos dispositivos que en tiempo real ofrecen información de aquellos objetos físicos audiovisuales que interceptan mientras son portados por el individuo a través de una conexión inalámbrica a internet.

¹⁶ *Informe sobre los efectos del Nuevo Síndrome Pantalla* (2014), elaborado por la Universidad Complutense de Madrid y Reticare, empresa dependiente de Tecnología Sostenible y Responsable. Se puede ver su presentación audiovisual en <<https://vimeo.com/90014586>>

¹⁷ De hecho, se ha producido una simbiosis entre estas diferentes nociones o conceptos que los ha vuelto difícilmente separables en muchos casos. En la mayoría de las ocasiones, por ejemplo, la difusión tecnológica se sustenta en los intereses mercantiles de expansión internacional, la venta de productos se ve condicionada por su proyección *mass mediática* o la propia globalización se retroalimenta por los continuos cruces de información a través de la red, su contacto y su crecimiento exponencial.

espectador con estos dispositivos, provocan importantes cambios a la hora de crear y entender el arte contemporáneo.

En efecto, todos estos diversos factores tecnológicos, económicos y socioculturales han catalizado en la creación de un arte multimedial o de *convergencia mediática* (Jenkins, 2008). Es decir, en diferentes soportes y medios que no se separan de manera antagónica, sino que se expanden, conviven y se complementan (Jenkins, 2008: 30). También en el surgimiento de autores que asumen contenidos y recursos innovadores a través de los cuales satisfacen su necesidad de «dar cuenta de tales desplazamientos [de las innovaciones socioculturales contemporáneas] (y la insuficiencia que para pensarlos afecta a las formas preexistentes)» (Brea, 2002: 142).¹⁸ Mientras, los espectadores se convierten en *semionautas*, según la nomenclatura de Bourriaud (2009: 143); intérpretes o traductores de los diferentes itinerarios culturales recorridos por el artista.

Las fórmulas creativas resultantes de estos procesos se perciben como renovadoras en comparación con el arte posmoderno de décadas anteriores,¹⁹ modelos experimentales de representación, y con suficiente entidad como para alterar los límites genéricos y la concepción tradicional de los roles artísticos. De este modo, no son pocos los teóricos que se permiten hablar de un nuevo flujo de manifestaciones vanguardistas en la actualidad.

¹⁸ Como indica Daniel Kuspit:

Sabemos que la producción del artista está controlada por el sistema de creencias, expectación y significado en el cual el artista vive y trabaja. Esto abre el camino al crítico para estudiar la obra de arte como un espécimen y expresión de un sistema más que un fin en sí mismo. Incluso la idea de que el arte moderno y revolucionario en cuanto que derroca el sistema de arte tradicional está informada por la concepción moderna de una revolución sociopolítica. No hay vía de escape del sistema, el cual cierra y devalúa tantas posibilidades creativas como abre y legítima. [...] En nuestro mundo del arte contemporáneo yo hablaría más bien de un 'post arte', como Allan Kaprow lo denominó con precisión —un arte que rompe los límites entre el arte imaginativo y la vida cotidiana ('en detrimento del arte'), que de un arte estéticamente significativo. Y, sin duda, este tiene que ver con el hecho de que es más fácil hacer 'post arte' —todo lo que uno precisa hacer es rectificar (o 'asistir', según denominación de Duchamp) la vida cotidiana— que hacer un arte estéticamente imaginativo. Este requiere oficio, el ingenio transformacional de la razón dialéctica, respeto por los valores formales y humanos y un agudo sentido del subconsciente colectivo, tanto desde el punto de vista de las manifestaciones sociopolíticas como desde las personales. (en Guasch, 2010: 199. 207)

¹⁹ Incluso aunque no sean pocos los críticos y teóricos que, ante la falta de un aparato crítico sólido, definido y consensuado con el que analizar el arte actual y relacionarlo con su tiempo, sigan utilizando en gran medida los parámetros anteriores a 1990 para llevarlo a cabo. Me refiero a autores y obras como Michael Foucault, *Le mots et les choses* (1966); Jacques Derrida, *L'écriture de la différence* (1967), Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968) ; Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Edipe*. (1972) y *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux* (1980); el recién comentado Jean François Lyotard, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (1979); o Gianni Vattimo, *Le aventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger* (1980), *El Pensamiento Débil* (1983) y *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985). Si bien resulta obvio que estos se han vuelto insuficientes y anticuados.

Por tanto, las nuevas TIC y sus circunstancias adscritas promueven la existencia de un sujeto —un *homo technologicus*,²⁰ un post-humano, como indica Ernesto Castro (2011: 38)—, un mundo, una época —definidos por lo *postmedia* (Brea, 2002)— y un arte nuevos, resignificados y modificados respecto a los que existían antes de la década de los noventa del pasado siglo. Por todo esto se vuelve necesario asumir nuevas perspectivas de análisis basadas en la idiosincrasia del contexto contemporáneo a través de las que acercarse y estudiar aquellas nuevas propuestas artísticas que se encuentran a principios del siglo XXI.

²⁰ Así lo expresa Ernesto Castro:

En su lugar se ha configurado el *homo technologicus*: un ser post-humano que habita los espacios físicos y virtuales de las sociedades informáticas para quien el yo no es ni secreto ni una hondura ni mucho menos una interioridad, sino, por el contrario, una forma de visibilidad. Conectado a digitalidades [sic] diversas, el *technologicus* escribe esa vida que sólo existe para que aparezca inscrita en fragmentos de circulación constante. Una extraña pero sugerente combinación entre el culto a la personalidad y una noción alterdirigida [sic] del yo dentro de un régimen de visibilidad total ha provocado que miles de seres post-humanos se lancen raudos y veloces a transmitir mensajes escritos sobre lo que les acontece en ese justo y pompéyico [sic] instante. (Castro, 2011: 38)

CAPÍTULO I. DEL HOMBRE NUEVO AL NUEVO ARTE. GLOBALIZACIÓN, CAPITALISMO ARTÍSTICO Y NUEVAS TIC

Al oír hablar de que ‘los tiempos están cambiando’, nos preocupa si nos estamos quedando atrás, si estaremos cayendo por la borda de un vehículo que acelera sin parar. [...] El tiempo pasa volando, y el truco consiste en mantenerse a flote con las olas. Si uno no quiere hundirse, debe seguir haciendo *surf*, y eso implica cambiar de vestuario, de muebles, de papel pintado, de aspecto de hábitos —cambiar uno mismo, en definitiva— tan a menudo como le sea posible. [...] Este nuevo énfasis en deshacerse de las cosas, en quitárselas de encima y desprenderse de ellas, en vez de apropiarse de ellas, es algo que obedece a la lógica de la economía orientada hacia el consumo.

(Bauman, 2010: 145-146)

Uno de los fenómenos fundamentales de nuestra época se encuentra en la inserción del individuo actual en la globalización: un proceso de interdependencia mundial desde todas las perspectivas socioculturales (economía, cultura, tecnología, sociedad, etc.) que provoca profundas transformaciones en los colectivos locales. Especialmente, como ya se ha presentado a través de las palabras de Graciano González Rodríguez-Arnaiz (2011: 14-15), el individuo contemporáneo se sitúa en un escenario cultural de escala global que se apoya o, mejor dicho, se relaciona simbióticamente con otras dos características definidoras del presente: el triunfo del capitalismo y el desarrollo de las nuevas TIC.²¹

Este fenómeno ha ido fraguándose desde inicios del siglo pasado, pero se ha desarrollado especialmente a partir del hundimiento de la Unión Soviética (1991) y el traspaso de la práctica totalidad de los países comunistas al sistema capitalista y al régimen democrático —sean más o menos operativas estas nociones según los países—. Con esto se comenzó una nueva etapa en la historia humana regida por unos mismos

²¹ En este mismo sentido, Saskia Sassen señala:

La ciudad global opera como plataforma parcialmente desnacionalizada para el capital global y está cobrando importancia en tanto espacio clave para una combinación inédita de personas provenientes de distintas partes del mundo. La intensidad cada vez mayor de las transacciones entre grandes ciudades está creando una geografía transfronteriza de carácter estratégico que supera en parte al Estado-nación. Las nuevas tecnologías de redes, a su vez, fortalecen aún más estas transacciones, ya se trate de transferencias electrónicas de servicios especializados entre empresas o de comunicaciones por Internet entre los integrantes de diásporas y organizaciones de la sociedad civil que se encuentran dispersos en distintas partes del planeta. ([2007] 2012: 236)

parámetros político-económicos que facilitaron los intercambios mercantiles mundiales. Unas relaciones que se vieron complejizadas y dinamizadas rápidamente por la aparición y el desarrollo de los nuevos medios digitales, sus plataformas y programas online, resultando de ello una serie de transacciones basadas en un creciente y acelerado flujo virtual de divisas entre los diversos países y empresas.²²

Sin embargo, no solo se ha producido una circulación global del dinero, sino también importantes transferencias personales, informativas, visuales y simbólicas —como señala Martin Hopenhayn (2001: 70)— a escala global debido al desarrollo de los medios de transporte, el propio sistema democrático, la decadencia de las grandes ideologías y metarrelatos con la llegada de la posmodernidad (Lyotard, 1979) y la conversión de los medios tecnológicos en artefactos para el entretenimiento y el ocio de las masas. Todo ello ha aumentado exponencialmente el intercambio y la ampliación de las redes y los materiales informativos, creativos, culturales, etc. entre los diferentes lugares, tradiciones, discursos, etc., como ya señalaran Daniel Bell (1973) y Manuel Castells (1996, 1997, 1998, 2006).

Esto ha llegado a diluir «la idea unitaria de Estado-Nación como principal referente de pertenencia territorial y cultural», provocando un nomadismo identitario y a la vez una «mayor afirmación de identidades y sensibilidades locales en el diálogo cultural global» (Hopenhayn, 2001: 70). Por ello abundan las tensiones entre lo local y lo global —*glocal* (Virilio, 1995) —, entre la uniformidad y la individualización de cada zona, tradición y sujeto con otras personas, costumbres y partes del orbe.

Se produce así un maridaje entre la economía, los flujos de información y las TIC que nutre continuamente el fenómeno de la globalización al mismo tiempo que genera nuevos e importantes cambios en las sociedades. Y no solo a gran escala, sino también desde el contacto cotidiano de los individuos con los medios de comunicación globales y

²² Remito aquí a una cita de Paula Sibilía que puede alumbrar esta explicación:

El capital financiero se yuxtapone al productivo y activa la circulación de sus flujos alrededor del planeta, en una tendencia generalizada de abstracción y virtualización de los valores. Ese proceso se aceleró luego de la crisis de 1973, cuando el dólar estadounidense —que ya se había convertido en el principal medio de comercio internacional tras el acuerdo posterior a la Segunda Guerra Mundial— perdió el respeto de la convertibilidad en oro que le otorgaba la Reserva Federal de Estados Unidos. De ese modo, se radicalizó la separación entre ambas esferas: la productiva y la financiera. Así comenzó la transición hacia un sistema global de cambios fluctuantes, una propensión que se acentuó en los años siguientes con la diseminación de diversas tecnologías basadas en medios digitales, como las tarjetas de crédito y débito, los cajeros electrónicos, las transferencias automáticas y la información general del sistema financiero. “La sal tiene tres dimensiones, el billete tiene dos”, observa Paul Virilio, y con la moneda electrónica, esa dimensión desaparece en provecho de un impulso electromagnético”. (Sibilía, 2005: 18-19)

el mercado transnacional, pues, de forma consciente o inconsciente, forman parte de una gran red digital y económica que los sustenta —atrapa, según los más apocalípticos— e influye. En efecto, el capitalismo y las nuevas TIC no solo se encuentran en la base de estos fenómenos socioculturales, sino que también han sabido rentabilizar las pulsiones y las paradojas que producen y poseen en beneficio propio: si el mercado, deseoso de convertir en negocio cualquier oportunidad, utiliza el potencial de la inmediatez, el escaso coste y el poder que ejercen las nuevas TIC sobre los individuos; los medios digitales aprovechan la apertura de las fronteras y la mercantilización del capitalismo para extender cada vez más sus redes.²³

Curiosamente, estos fenómenos han encontrado su mejor plataforma de acción en la estética (Featherstone, 1982; 1991; 2000; 2010; Harvey, 1990; Cortina, 2002; Rodríguez Díaz, 2012; Lipovetsky; Serroy, [2013] 2015). El mercado, a través de los *mass media* y sus recursos —como la publicidad, evidente o encubierta—, jugando con las pretendidas ansias de emancipación que posee el sujeto respecto a la uniformidad global y la sensación de absorción de tradiciones y culturas propias por parte de los procesos mundiales, o bien aprovechándose de los deseos de aquellos que quieren adherirse a los nuevos estilos mundiales para no desfasarse, ha propagado con éxito la idea de que no hay mejor camino que “construirse” una identidad propia a partir de la moda, el arte, el folklore o cualquier otro tipo de actividad artística o cultural paradójicamente tomada de diversos espacios, tiempos y tradiciones. Para ello, los productos de estas áreas han pasado a regirse por criterios artísticos y de seducción y atracción sensorial —en detrimento de su funcionalidad— dirigidos hacia los potenciales consumidores al mismo tiempo que se les ha dotado de una carga económica que los vuelve rentables.²⁴

²³ Gilles Deleuze, hace un cuarto de siglo, recurrió al término *sociedades de control* para referirse a un nuevo “régimen monstruoso”, como él lo definió, apoyado en las tecnologías electrónicas y digitales y en el capitalismo, que configuraría un orden social basado en la sobreproducción, el marketing, el consumo histórico, la publicidad, los flujos financieros globales, ... y también una cultura y un arte estimulados por la industria, rentabilizado y democratizado ([1990] 2012: web).

²⁴ Por tanto, todo el entramado se legitima y retroalimenta a sí mismo: mientras obtiene grandes ganancias económicas por parte de los individuos, estos se recodifican respecto a él, pues lo creen el único capaz de ofrecerles una apariencia de libertad, socialización o configuración identitaria a través del consumo. Entretanto, el mercado, necesitado cada vez de nuevos territorios en los que recolectar elementos simbólicos para exportar e individuos a los que vender, va expandiéndose y validando como aptos todos los discursos, habiendo encontrado en los *mass media* y el mundo digital un territorio inabarcable a través del que extraer, modificar, transmitir y vender productos y modelos estéticos a los potenciales compradores. Como indican Lipovetsky y Serroy:

Es de notar que, hoy en día, el sector cultural y el de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación tienen una estrecha interdependencia. Son una de las principales plataformas del crecimiento de las actividades que afectan a las industrias culturales, a los medios

Puede decirse por ello que, en gran medida, la realidad sociocultural contemporánea se basa en una estetización de los bienes (no tanto básicos, aunque también, como de ocio —películas, ropa, modas, etc.— o culturales²⁵) y los flujos de información a nivel global mediatizados por lo tecnológico y con una finalidad económica. Por ello, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy hablan de un *capitalismo artístico* (2013).

El camino, sin embargo, es de ida y vuelta. Como señalan estos autores, no solo «la economía es atraída cada vez más por las producciones culturales» y estéticas, sino que el propio sistema «produce en masa y de manera creciente productos de alta tecnología que permiten el consumo estético» y artístico (Lipovetsky; Serroy, [2013] 2015: 54). Es decir —y es aquí donde se encuentra la recurrencia de todas estas explicaciones para un trabajo de este tipo—, esta nueva dimensión del mercado posee también una clara influencia en el orden práctico del arte contemporáneo, que se ve regido por muchos de los postulados aquí referidos. Ahora se ha enriquecido con multitud de materiales, estructuras, fórmulas y contenidos de nueva creación o procedentes de diferentes lugares y tradiciones, siguiendo los flujos de información actuales favorecidos por los *mass media*.

De ello resulta su atomización en diversidad de tendencias y propuestas enmarcadas en la libertad tolerable —de la democracia y la posmodernidad— de un capitalismo, que,

y a Internet. Y recíprocamente, el dinamismo de estas tecnologías *high-tech* depende en gran parte de la existencia de contenidos seductores y creativos (música, juegos, imágenes, series, películas). (2013: 54)

²⁵ De hecho, José Luis Brea, ahondando en una línea similar a la de Lipovetsky y Serroy, habla de un *capitalismo cultural*:

En cuanto a las que en algún otro lugar he descrito como sociedades del capitalismo cultural, empezaré por señalar que el enorme poder alcanzado en ellas por las industrias de los imaginarios particulares, condicionando (la constelación de las del espectáculo, el entretenimiento, las culturales y las del ocio relacionadas con la difusión de visualidad) se debe en muy buena medida precisamente a lo que antes he llamado la condición psi de la imagen electrónica: a la enorme pregnancia que el imaginario público distribuido en las redes informacionales posee sobre las formaciones del imaginario, condicionando los modos y las fantasías de los propios sujetos de conocimiento y deseo. Esa lógica es crucial para las economías contemporáneas, de tal modo que el capitalismo avanzado tiene su caracterización más específica precisamente en la forma en que se viene adaptando a esa transformación del dominio de lo público y la circulación en él de las producciones simbólicas que mediatizan la propia regulación de la economía por la eficacia de las producciones de imaginario. Me parece que hoy por hoy es todavía obligado reconocer que fue el análisis iniciado por Debord en *La sociedad del espectáculo* el que definitivamente abrió el camino —que ahora toca profundizar— a una crítica de la economía política correspondiente a esa transformación de las formas contemporáneas de organización de la producción de riqueza que tienen en la asociación potenciada de imagen y mercantización. Semejante “asociación potenciada”, sin duda extraordinariamente reforzada con la aparición de las tecnologías electrónicas, no solo afecta ahora a las formas del consumo sino también, y decisivamente, a las de la producción, caracterizando ello el advenimiento del postfordismo, la fase del capitalismo avanzado en el que también las formas del trabajo se desplazan prioritariamente hacia la producción inmaterial, hacia la misma generación del contenido simbólico. (Brea, 2007a: 157-158)

atento a no poner en riesgo en exceso el sistema, pero, sobre todo, ávido por rentabilizar las diferentes expresiones, necesita ofertar continuamente nuevos productos a los consumidores con el fin de dinamizar el mercado. Esto ha influido en buena medida en los hábitos de muchos artistas, preocupados más por la visibilidad personal o por la de su producción, por su volumen de ventas o por encontrarse en la tendencia de moda —con sus beneficios anexos— que por la calidad de sus mismas obras. Puede entonces resultar complejo dilucidar dónde comienza la creación y dónde termina el producto, evidenciándose así cómo el arte del siglo XXI se ve atrapado por la misma lógica y codificación que el resto de las mercancías del *capitalismo artístico*.²⁶

Por ello, parece cerrarse un círculo de conceptos y realidades (globalización, individuo, mercado, TIC, arte-estética, etc.) fuertemente relacionados entre sí que conviven de manera simbiótica en la época actual. Es difícil saber a ciencia cierta cuál de estos elementos posee mayor importancia en los diferentes procesos que se puedan examinar o dónde termina la influencia de uno sobre otro: ¿son las nuevas TIC las que favorecen la globalización o es a la inversa? ¿El *capitalismo artístico* sobreviviría sin las TIC? ¿Y sin el arte? El mercado, que utiliza el arte y la estética como recursos, ¿hasta qué punto se vuelve espectáculo y deja de ser mercado? Y el arte, ¿en qué momento deja de ser un producto? ¿Influye más la estética a la hora de diseñar la apariencia física y las interfaces de los dispositivos digitales o influyen más los recursos de estos medios sobre el arte actual? De esta manera, como si de un mismo todo se tratara, a lo largo de los

²⁶ Javier Aparicio Maydeu realiza una buena panorámica de la nueva realidad del arte en *La imaginación en la jaula* (2015), de cuyas páginas puede resultar representativo el siguiente fragmento:

La imaginación encerrada en la jaula, como si lo estuviese a modo de medida cautelar en una prisión preventiva, mientras experimenta con la obsolescencia planificada (éxito inmediato de la ruptura efímera frente a la fortuita o contingente perdurabilidad de la solidez) y la denominada predilección de las tendencias: también al genio, *whatever it is*, debe de un modo u otro ser sometido al control del mercado (al conocimiento de las tendencias, al esfuerzo por acomodarse a las reglas del juego que darán visibilidad a su genialidad) o expulsado para siempre, por embarazo o impertinente, del reino de los cielos. Lo anterior no significa otra cosa que la advertencia manifiesta al creador de que la libertad de la que cree disfrutar en la intimidad queda necesariamente limitada cuando *sale a pasear* por las calles del mercado (por los catálogos editoriales, por el perfil de *client list* de las agencias literarias, por el *curator* de museo, por los *content curators* de Internet y los *influencers*) y es seguido de cerca, aun sin saberlo, por las expectativas de los gestores profesionales de la cultura y por las iniciativas y objetivos comerciales de las empresas e instituciones culturales (que contratan *trend hunters*, esos cazadores furtivos de tendencias que buscan y rebuscan entre lo que ven cada día en la calle por si falla la creatividad de laboratorio), imponiéndose la sospecha de que su libertad creativa nace y crece sana en el ámbito privado, antes de que quede contaminada por el juego de intereses y de tendencias que le esperan en el exterior, y trazándose a su alrededor un círculo de tiza: si su creatividad se alinea con las tendencias que se predicen o se pronostican, quedará felizmente cercado; si parece que su obra contradice los instintos y predicciones de la industria o las propensiones del mercado, será obligado a saltar, y su circuito no será otro en vida que el del *outsider*. (2015: 95-98)

siguientes dos puntos se analizarán a modo de introducción los fuertes vínculos que existen entre todos estos fenómenos con la intención de alumbrar el presente sociocultural y artístico.