

LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DE LA REALIDAD Y SU CONTAMINACIÓN POR LOS MEDIOS VISUALES: EJEMPLOS EN NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Vicente Luis Mora
Instituto Cervantes

1. LA CONSTRUCCIÓN

Ver la televisión es pensar frente a un gran ventilador

Carla Faesler en Twitter, 24/04/2011

Lo visual es un artefacto, es algo creado. Por ese motivo, se equivocan quienes creen, como Joseph Slade, que una imagen es una representación directa de lo real (citado en Fizpatrick 107). Las imágenes no están menos construidas que las palabras, y requieren de crítica y de consciencia de que son artefactos, cosas hechas, *artefactualidades*, como apuntara Jacques Derrida. Ni la fotografía ni la imagen dinámica tienen una real correspondencia con la sensación de profundidad, que se pierde sistemáticamente: correcciones como la perspectiva o los grandes angulares nos hacen más conscientes de ello, no menos. La aparición del programa Photoshop sólo hizo evidente para el usuario común que las imágenes son alterables desde que se crean, y que su conversión en píxeles las hace ser una especie de aproximación cuadrangular verosímil a la realidad, pero muy distinta de ella. El debate sobre la validez de la percepción de la imagen tuvo su primer momento de apogeo a finales del siglo XIX, nada menos, como ha estudiado Jonathan Crary¹¹¹.

111 Cf. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer* (MIT Press, 1990), y *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna* (Akal, 2008).

El de la imagen, en consecuencia, no deja de ser otra forma de discurso, como el literario, y por tanto es una ficción. Una ficción, eso sí, muy persuasiva, y por eso es conveniente examinar sus criterios de verosimilitud.

La creación simulada de la realidad, o la imposibilidad de percibir nuestro entorno como no sea través de un simulacro, son posturas intelectuales sostenidas en nuestros días desde cada vez más lugares, desde la filosofía a la epistemología científica, pasando por la teoría literaria y la propia creación (“la ficción había ocupado el lugar de lo real. Y a nosotros nos tocaba pagar por el espectáculo”, Moreno 184). No es nuestro propósito ahora examinar la validez o invalidez de estas propuestas, sino examinar las consecuencias que para el imaginario literario contemporáneo tiene su omnipresencia. Para Rosa María Rodríguez Magda:

La *simulourgia* es el mecanismo por medio del cual construimos la realidad como simulación; no se trata de transformar un referente físico o de establecer análogos, sino del proceso mediante el cual el signo sustituye al objeto. La dualidad de la gnosología clásica se convierte en superficie. Pueden servirnos para su estudio buena parte de las aportaciones del estructuralismo y la semiótica, se trataría aquí de otra vuelta de tuerca al giro lingüístico. No sólo constatamos que la realidad es lenguaje, sino que los lenguajes, en este caso de ‘programación’, conforman una nueva realidad que se nos presenta nítida, transformando en cierta medida los criterios de evidencia, de conocimiento y la captación vivencial de un mundo. (31-32)

No es por ello casual que el simulacro esté en la génesis de varias obras de la narrativa española reciente, ligado con frecuencia a la publicidad¹¹² o a los medios. En el último libro de la narradora Mercedes Cebrián, *La nueva taxidermia* (2011), se recogen dos novelas breves. En la primera de ellas, *Qué inmortal he sido*, la protagonista se propone, del mismo modo que el personaje de *Remainder* (2005), de Tom MacCarthy, recrear *especialmente* una experiencia pasada. Es decir, construir en la realidad un espacio que sea un *déjà-vu* permanente, la restitución exacta y congelada en el tiempo de una sensación anterior. Después de varios intentos, su voluntad es la de reconstruir una fiesta en la que había estado cinco años atrás y que le devuelve sentimientos de plenitud. Observemos cómo se plantea el personaje femenino el proceso de reconstrucción de realidad:

Llevo varias semanas involucrada en tareas propias de productora de televisión: la búsqueda y elección de muebles y objetos basándome en las fotografías que tomé en su momento sin saber el uso que les daría años más tarde, y el montaje de una especie de plató que funcione como la casa de la anfitriona (50).

112 En *Savoir Faire*, un reportaje sobre simulacros de fama personalizados: nube de paparazzis a domicilio, fugas en limusina, sesiones con un peluquero acreditado en Hollywood y la llamada telefónica de una auténtica personalidad del mundo del cine, la televisión o la moda” (Galindo 126). “Estos autores se empeñan en desenmascarar el mundo en que vivimos, desvelando su condición de simulacro, de escenario falso y construido desde el mundo real” (Gómez Trueba 56-57).

Algo que tiene sentido si pensamos que la televisión establece precisamente su núcleo ontológico a caballo entre las ideas de repetición y de unicidad, de modo contradictorio y paradójico. Lo vio de forma precisa Jacques Derrida: “cuando uno mira la televisión, tiene la impresión de que eso pasa *una sola vez*: no volverá, nos decimos, es algo ‘vivo’, en directo, en tiempo real, cuando en realidad también sabemos que, por otra parte, es producido por las máquinas de repetición más poderosas, más sofisticadas” (113). El sampleado forma parte esencial de la cultura televisiva, pero se intenta hacer algo nuevo con él. La remezcla es una repetición creativa, que la televisión utiliza con una implacable sabiduría desde hace sesenta años; no hay ningún creador que pueda competir con ella en ese terreno. Su poder creador de realidad es inimitable. Y los narradores son conscientes de ese poder. Así, escribe Manel Zabala en un relato: “Estábamos solos y a oscuras. Y aunque sea verdad que en los tiempos que corren la información siempre se filtra por alguna rendija, nosotros no podíamos conformarnos con rumores. Queríamos imágenes. Comunicados oficiales. Porque la verdad resultaba demasiado increíble para creérsela” (59). A juicio de la profesora Tania Pellegrini, “parece claro que las imágenes –sean de cine o de TV– pasaron a formar parte de muchos textos contemporáneos: antes de constituirse como lenguaje verbal, representan sin duda una especie de filtro a través del cual pasa la realidad” (41). Y esa sensación es algo más que una deducción o impresión sociológica, en realidad afecta a la construcción misma de la psique. El sujeto se ve a sí mismo como *televisivo*, o al menos de un modo televisivo; llegando al extremo de concederse entrevistas mentales, como el protagonista de la película *The Commitments* (Alan Parker, 1991). Esta increíble profundización de lo catódico en nosotros puede palpase en otro texto narrativo, la novela *Generation A*, de Douglas Coupland; para el narrador canadiense, la voz interior que a veces oímos, ese yo interior que escuchamos cuando *nos hablamos*, también tiene una construcción televisiva:

En la habitación, seis personas en silencio, que me hicieron pensar en la voz que oímos dentro de la cabeza cuando leemos, la voz del narrador universal que tal vez estéis oyendo ahora mismo vosotros. ¿A quién pertenece esa voz? Porque no es vuestra propia voz, ¿a que no? Ya me parecía. Nunca lo es. Expuse mi pregunta en voz alta; Serge leía un artículo científico de la red en un rincón de la cocina y se dio vuelta para mirarme, como si le hubiera dado con un gran bastón en el plexo solar.

—¿Qué has dicho?

—He preguntado a quién pertenece la voz que oímos cuando estamos leyendo un libro.

—Definitivamente, no es mi propia voz— dijo Harj. Los demás repitieron el mismo comentario.

—¿Y de quién es?

Dije que mi voz interior era limpia y genérica, como la voz de un lector de noticias de la tele.

—¿Tiene acento neozelandés?— preguntó Harj.

—Apenas. Quizá nada. No, ahora que lo pienso, no tiene acento.

Debatimos el tema un poco más y llegamos a la conclusión de que todas nuestras voces sonaban como voces de locutores televisivos. (206-207)

El sujeto *demediado* de la posmodernidad, retratado en el vizconde creado por Italo Calvino, se vuelve sujeto *mediado*. Por tanto, lo mediático se está volviendo también existencial. Nos vemos como locutores televisivos retransmitiendo en vivo nuestra propia vida. Y es normal, en consecuencia, que el hecho de incorporarse a la televisión real, a la otra, la que los demás pueden ver, es uno de los *angsts* contemporáneos. La forma en que los demás nos perciben. En *Pangea* describíamos el éxito que la fórmula del filósofo Berkeley, *esse est percipi* (ser es ser percibido), había logrado en nuestros días. No es extraño por ello que la percepción televisiva sea el paradigma de la existencia, al ser el modo en que todos los demás nos perciben a la vez, en que somos detectados por un gran número de personas al mismo tiempo. Veamos algún síntoma literario de esta angustia.

En su novela *El exiliado de aquí y allá* (2008), Juan Goytisolo pergeña diversos y disparatados modelos de reproducción cibernática y mediática, que aparecen enlazados sin solución de continuidad con otras no menos esperpénticas realidades políticas, religiosas y sociales de nuestros días. En un momento dado, unos innominados productores televisivos ofrecen al público esta irresistible oferta, bajo el título “Nosotros haremos que se fijen en tí”:

Nosotros podemos sacarte de este pozo oscuro y asegurarte unos momentos de gloria, de increíble celebridad. Una audiencia estimada en más de mil millones de espectadores, fascinados y conmovidos por la culminación apoteósica de tus días. [...] Nuestros vínculos [...] con diversos grupos armados de las zonas más conflictivas del planeta nos permiten confiar, en condiciones óptimas de seguridad y discreción, en quienes aspiran a penetrar como tú en el corazón de millones y millones de hogares, y a conectarte en directo con esa inmensa multitud de hombres y mujeres que retendrán el aliento con los ojos puestos en la escena de la que el actor principal serás TÚ. Allí, como un sublime personaje de Shakespeare, clamarás tu inocencia ante las cámaras, suplicarás, sollozarás, y alcanzarás quizá a ablandar el empedernido corazón de tus captores: obtendrás el perdón. En caso contrario, el degüello será ejecutado en cuestión de segundos por un gran profesional en la materia. Espeluznante, dirás: mas ¿qué valen esos instantes de horror frente a la consagración universal que te procuramos? (71-72)

Situación similar a la descrita por Matías Candeira en uno de los relatos de *Antes de las jirafas*, “Manhattan Pulp”, donde presenta al Doctor Octopus y a Peter Parker en una situación límite: Spiderman ya no está de moda ni aparece en las noticias, y por ello le pide a Octopus que le quite la vida, con una condición: “Solo

te pido que todo el mundo vea mi traje. Quiero salir en las noticias en prime time. Esta sociedad me ha hecho esto, y todos sois culpables” (50). La televisión como fin vital, en los dos sentidos de la palabra fin; si no soy percibido, no tengo existencia. Si mi muerte no es un *acontecimiento*, tampoco lo habrá sido mi vida. Decía el poeta Ángel González, en *Palabra sobre palabra*: “Yo sé que existo / porque tú me imaginas. / Soy alto porque tú me crees / alto, y limpio porque tú me miras” (19).

2. LA RECONSTRUCCIÓN

La realidad no es la televisión, cómo sostienes en una novela que dedicarás reblandidamente a tus padres. La realidad es esta *interpretación* que hacemos todos de ti, quizás esto es la particular televisión que estás llamado a padecer. Interpretación será, es ya, el verdadero *thriller* de vida.

Rubén Martín Giráldez (Thomas... 18)

Los ejemplos anteriores trazan un recorrido cultural donde el simulacro de la televisión ha devenido parte de la realidad, pero aún podemos encontrar una tentativa más extrema: la narrativa española como televisión, a partir de *Los muertos de Carrión*, de *Providence* de J. F. Ferré, de *Cero absoluto* de Javier Fernández y de *Aire nuestro* de Vilas.

La primera novela es *Los muertos* (2010) de Jordi Carrión, estructurada como una teleserie, o como las dos temporadas de una teleserie titulada de esa forma. Con ecos del Piglia de *Respiración artificial* (1980), levantada a medias como una ficción y a medias como una reflexión. Los muertos está construida según una ética *more televisivo*, de forma que la discursividad tradicional de la narrativa es sustituida por una serie de planos sucesivos que van cambiando el argumento de escena; de hecho, el primer párrafo del libro es la écfasis de un zoom. El narrador omnisciente es sustituido por el *modo cámara*, y se busca una objetividad que, si bien es quebrada en algunos momentos de la novela, también una finalidad *documental*, en aras del distanciamiento emocional de lo narrado. A medias novela y a medias guión, *Los muertos* es uno de los intentos más radicales de llevar el lenguaje televisivo a la literatura, y muestra una serie de preocupaciones que luego el autor ha desarrollado en su último ensayo, *Teleshakespeare* (2011), donde también se pregunta cuestiones esenciales de la novela, como cuál es el estatuto de los personajes de ficción (36).

Otra novela donde la emisión televisiva tiene un papel principal es *Providence* (2009), de Juan Francisco Ferré. Los medios de comunicación de masas, y especialmente la televisión (con referentes seguros en Pynchon, el Don DeLillo de *Ruido de fondo* y el Juan Goytisolo de *La saga de los Marx*), han tenido siempre un lugar privilegiado en la narrativa de Ferré, sobre todo en libros como

Metamorfosis (2005), donde los procesos de construcción de la subjetividad van parejos a su representación mediática. El autor ha planteado en alguna ocasión la necesidad de examinar de nuevo la dialéctica entre representación y simulacro, defendiendo “un realismo de alta definición, esto es, un realismo que tome plena conciencia del creciente dominio de lo artificial sobre todos los ámbitos de la realidad” (*Mimesis*... 12). En sintonía con estos propósitos, en *Providence*, cuyo lenguaje también acoge formas narrativas contemporáneas como el videojuego, la televisión también tiene un importante papel. Recordemos el canal militar pergeñado en la trama:

Un amable soldado del nuevo orden mediático-militar le había proporcionado un chándal sobrante ilustrado con el logotipo del canal televisivo (una mano de siete dedos, como el espectro cromático, en cuya palma se leía HD-RAINBOW) para que ocultara su esbelto cuerpo de la mirada ajena y, sobre todo, no los distrajera de sus ideales cometidos. [...] Al comando de la sala de control, un espacio abstracto y apartado donde brillaban más de cincuenta monitores de tamaño medio distribuido por todas las paredes, como Álex pudo descubrir nada más ingresar en su caldeado interior, había un supuesto superdotado de no más de quince años sentado en una silla de ruedas sobre la que se desplazaba con rapidez de un extremo al otro de la estancia, vigilando el contenido de cada monitor con mirada reprobatoria. [...] Es tiempo real. Un ataque de la insurgencia iraquí contra un cuartel de la policía en Baquba. Mire, mire, no me diga que no es emocionante. Asistir a la noticia antes de que lo sea. Luke está perfeccionando un mecanismo cibernético por el que podremos captar el acontecimiento de modo que pueda difundirse incluso antes de que se produzca. ¿Se imagina las posibilidades publicitarias del invento? (539-40).

Es curioso que tanto en la ficción de Ferré como en la de Carrión se aluda siempre a alguien que está detrás, controlando o vigilando lo que sucede en las pantallas. En la novela de Ferré es Luke, apodado “El mago de Oz”; en la de Carrión es Topo, alguien que controla la destrucción total¹¹³. Ambos pueden tener un antecedente en el Ozymandias de la novela gráfica *Watchmen* (Alan Moore y Dave Gibbons, 1987), que también es un superdotado que vigila su control del mundo frente a multitud de pantallas desplegadas ante sí. Una corporeización del Gran Hermano y de su poder panóptico sobre el mundo. En la novela de Ferré todavía hay un misterioso personaje que está detrás de quien está detrás y que lo contempla todo desde el último piso de un rascacielos del *downtown* de la ciudad (el acto de mirar *desde arriba*, como representación del poder total, es una constante en las obras de Kafka). E incluso Ferré conecta ambas realidades, el estudio televisivo de HD-RAINBOW (un evidente homenaje a Pynchon) con un rascacielos, quizá ese mismo rascacielos del final del libro:

113 “Observa: ésa parece ser su única tarea. Observar. En las diez pantallas. Leer. Es un lector. Un analista. En diez pantallas simultáneas. Un descifrador de imágenes y de datos. La información circula ante sus pupilas y él la sigue, la persigue, la examina, en diez pantallas simultáneas”; J. Carrión (*Los muertos* 95).

Cada vez más fascinado, en realidad, así era como Álex se sentía con la pluralidad de miradas sobre el mundo que los monitores manejados por el arte chamánico de Luke y su fusión visceral con el medio le estaban ofreciendo en primicia. El mundo es todo lo que sucede, debía decirse el cineasta Franco sin apartar la mirada de la multitud de pantallas. Todo esto, todos estos hechos inconexos en apariencia. La aparición repentina en uno de los monitores de la imagen de un rascacielos intacto en el downtown de Providence. (544)

Lo que nos recuerda a un poema de Alberto Tesán,

Pero no, siempre habrá alguien en la sombra, / un verdadero dios bañado en sangre / que manipule nuestras intenciones, / y se apodere de ellas, y las reduzca a polvo. / Siempre habrá una mano que maneje los hilos / y nos haga comer frente al televisor, / con el silencio familiar más triste, / mascando las imágenes que mecen nuestro sueño.

El tercer ejemplo está en la última novela de Manuel Vilas, *Aire nuestro* (2009). La cadena *Aire nuestro* se presenta como la médula central de la novela homónima de Vilas desde la primera frase: “Aire Nuestro Televisión es un proyecto humano tan definitivo como la circularidad de la Tierra” (9). Desde el primer momento la irracionalidad y la construcción de lo real forman parte de la *deontología* de la cadena: “Aene TV televisa cosas que no han sucedido ni sucederán jamás, pero eso importa poco: también la televisión del siglo XX emitía ficciones y eran ficciones reales” (11). Del mismo modo que los personajes de Ferré parecen defender al final de la novela que el futuro es algo que ya ocurre en el presente *si se sabe mirar*, los principios de la emisora de Vilas son claros al respecto: “el futuro es algo que vale la pena tener ya, tener ahora. Lo absurdo del futuro es no poder gozar de él en este instante. Por eso decidimos comprar el futuro. Hacer del futuro una tienda. Porque el futuro es una tienda” (12). Aene TV aspira al colmo de la conversión de la imagen en presencia, la carnalización, que ya estaba presente en *Videodrome* (1983), la película de David Cronenberg (“long live the new flesh!”): “Somos pantalla viva. Somos carne revolucionaria” (12), que Pynchon había adelantado con sus transmisores subcutáneos. En alguna entrevista Manuel Vilas ha explicado que su intención al incluir imágenes y fotografías dentro del texto respondía precisamente a la idea de recrear la impresión televisiva, hacer creer al lector que, realmente, asiste a la *programación* de una cadena integrada en el relato¹¹⁴.

114 “[...] más que un libro que hablara sobre televisión he querido hacer una novela que fuera una televisión, conseguir un mestizaje entre el medio audiovisual moderno y la literatura. Aunque por otra parte he inventado una televisión a la medida de la imaginación, con *realities*, Cine X, Teletienda, etcétera pero reinventados por mí con ánimo de exponer nuestro mundo desde los parámetros de la televisión. Hay infinidad de libros que hablan de este medio, pero yo quería una novela que, simplemente, fuera este medio”; M. Vilas, entrevista para *El Cultural de El Mundo*, 11/11/2009, en http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/505552/Manuel-Vilas-_Aire_Nuestro_no_es_una_novela_sobre_television_es_una_television.

Otras referencias a canales de televisión constructores de realidad se hallan en el canal Welcome Te Ve imaginado por Laura Fernández en *Bienvenidos a Welcome* (2008), la TV Psiquis mencionada por Diego Doncel en *Porno Ficción* (85-87), y el Canal 13 imaginado por Javier Moreno en su *Distopía 2020* (2013), compuesto casi únicamente por la señal vacía y la emisión de ruido blanco, que no obstante se vuelve corporeidad *metafísica* para los personajes: “aquel canal que parecía tener una cualidad hipnótica, como si aquella imagen fuese solo la apariencia de ruido, como si quienquiera que emitiese la señal estuviese retándome a descifrar un mensaje que me incumbía personalmente” (141). Siguiendo un patrón diferente, no audiovisual sino auditivo, Rubén Martín Giráldez construye su novela *Me nos joven* (2012) como un programa radiofónico, aunque no olvida incluir diversas referencias a la importancia de la televisión y al *Videodrome* de Cronenberg (56). Otra novela a tener en cuenta en esta línea sería la obra de ciencia ficción *Cero absoluto* (2005), de Javier Fernández, donde se va más allá: la cadena TeleWorld es visionada directamente en el cerebro a través de un implante electrónico en el cerebro. En este caso el resultado es la alienación total, ya que la separación de la realidad es completa, con una inmersión similar a la de la realidad virtual.

Estas novelas de construcción televisiva de la realidad, sobre todo las de Carrión, Moreno y Ferré, incorporan numeroso armamento teórico. Son novelas que teorizan sobre muchas de las cuestiones que se abordan en las mismas. Entiendo que esta es una constante de la nueva narrativa, la de ser “hiperconsciente”, como apunté en una reseña de *Las teorías salvajes* (2008) de Pola Oloixarac, ser *metaepistemológica*, como puede serlo *Suomenlinna* (2010), de Javier Calvo, llena de párrafos como este:

[...] esta historia funciona al revés. No contiene elementos simbólicos. No es ninguna metáfora del mundo. Al contrario: el mundo es una metáfora de esta historia. (12)

Es decir, son novelas conscientes (y críticas) de su propia construcción, que además incorporan, no por casualidad, reflexiones de fuste sobre cómo la realidad también está construida, cuando pasa por un medio de comunicación. Cuando la crítica Kathleen Fitzpatrick dice en *The Anxiety of Obsolescence* que “las ficciones son, después de todo, elaboradas *representaciones* de una cultura, no *explicaciones* de ella” (7), está diciendo algo que podría decirse a casi todas las novelas de finales del XX y principios del XXI, pero no a todas. Porque en las examinadas y en otras ficciones contemporáneas la cultura de nuestro tiempo no sólo viene representada, sino también explicada, comentada, analizada, criticada, puesta en tela de juicio. Y con ella, los medios de comunicación que forman una parte cada vez mayor de la misma.

BIBLIOGRAFÍA

- Calvo, Javier. *Suomenlinna*. Barcelona: Alpha Decay, 2010.
- Candeira, Matías: *Antes de las jirafas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- Carrión, Jordi. *Los muertos*. Barcelona: Mondadori, 2010.
- *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae, 2011.
- Cebrián, Mercedes. *La nueva taxidermia*. Barcelona: Mondadori, 2011.
- Coupland, Douglas. *Generación A*. Barcelona: El Aleph Editores, 2011.
- Derrida, Jacques y Stiegler, B. *Ecografías de la Televisión*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.
- Doncel, Diego. *Porno Ficción*. Barcelona: DVD Ediciones, 2011.
- Fernández, Laura. *Bienvenidos a Welcome*. Barcelona: Elipsis, 2008.
- Ferré, Juan Francisco. *Providence*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Mímesis y simulacro. *Ensayos sobre la realidad*. Torremolinos: e.d.a. Libros, 2011.
- Fitzpatrick, Kathleen. *The Anxiety of Obsolescence. The American Novel in the Age of Television*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2006.
- Galindo, Bruno. *El público*. Madrid: Lengua de Trapo, 2011.
- Gómez Trueba, Teresa. “Nuevos espacios míticos para la última narrativa mutante: el no lugar y la estética del simulacro”. *Revista de ALCES XXI*. Número 0 (2012): 54-87.
- González Ángel. *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Goytisolo, Juan. *El exiliado de aquí y allá*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- Martín Giráldez, Rubén. Thomas Pynchon. *Un escritor sin orificios*. Barcelona: Alpha Decay, Barcelona, 2010.
- *Menos joven*. Zaragoza: Jekyll & Jill Editores, 2012.
- Moreno, Javier. *2020*. Madrid: Lengua de Trapo, 2013.
- Pellegrini, Tania. *La imagen y la letra. Aspectos de la ficción brasileña contemporánea*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *Razón digital y vacío*. Valencia: Diputació de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2010.

Tesán, Alberto. *Piedras al agua*. Valencia: Pre-Textos, 2003.

Vilas, Manuel. *Aire Nuestro*. Madrid: Alfaguara, 2009.

----- Entrevista para *El Cultural* de *El Mundo*, 11/11/2009, en http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/505552/Manuel_Vilas-

Zabala, Manel. *Permitan que les cuente*. Barcelona: DVD Ediciones, 2006.