

vitan así a observar ese mundo desde fuera como espectáculo, como mero artificio. En determinados momentos de estas novelas sus personajes parecen tomar conciencia de la duplicación de lo real, conciencia de ese otro mundo que se ha instalado en las entrañas del mundo, conciencia de que pensamos en ecos, que pensamos en una imagen construida a imagen y semejanza de las imágenes, y conciencia de que el mundo y su pasado han perdido en un momento imperceptible su profundidad, para convertirse en una sucesión de estampas fílmicas, en un simulacro que ha suplantado a su original. Tras esa mudanza, y acudiendo a las palabras con las que lo explicó Maurice Blanchot, nos enfrentaríamos a «un universo donde la imagen deja de ser secundaria en relación a su modelo», «donde la impostura se pretende como verdad, o donde, en fin, ya no hay más original, sino un centelleo perpetuo donde se desparrama, en el estallido de las idas y las vueltas, la ausencia del origen» (Blanchot, 1965: 103).

El efecto que nos produce ese espectáculo, fruto de ese imparable proceso de desrealización, es de extrañamiento, pero también, en ocasiones, de fascinación:

Me gusta esta época, un momento histórico en el que la copia está por encima del original. Me hace sentir moderno, me hace sentir sincronizado con el presente. Ahora no es una palabra, no es una emoción, ni siquiera es una aguja de reloj detenida. El ahora es un ciclo de la radiación asociada a la transición hiperfina del estado de reposo del isótopo 133 del átomo de cesio (Javier Moreno, 2020, 70).

CUANDO EL PASADO NOS ALCANCE/EL FUTURO ERA ESTO: CERCAS/VILAS

En principio, parecería que de entre todos los mencionados Cercas es el escritor que de manera más clara se asocia a la noción de memoria o, mejor dicho, a la noción de Historia como relato del pasado. Ahora bien, si Cercas encarna la dimensión pasada de la Historia, nadie como Manuel Vilas representa en su escritura la Historia como proyecto de futuro, cuestionando su posibilidad.

Relacionar a Cercas y Vilas no es novedad: Miguel Espigado lo ha hecho en su blog, donde compara la postura de uno y otro escritor ante la monarquía española a partir del poema «La lluvia», de Vilas, y el artículo que Cercas publicó en *El País* con ocasión de la abdicación de Juan Carlos I: «Javier Cercas y Manuel Vilas coinciden en el año de su nacimiento: 1962. Los dos se sitúan como protagonistas de sus narraciones, y ambos han convertido España en el tema fundamental de su narrativa. Aquí acaban las similitudes» (Espigado, 2014).

Espigado se detiene apenas en el poema de Vilas, porque su intención crítica es obvia; su comentario carga contra la complacencia de Cercas hacia la institución mo-

nárquica, así como contra sus argumentos, que —para Espigado— vienen a ser los argumentos del PSOE a favor de la monarquía como garante de concordia:

La escritura de Cercas se enfoca hacia la revisión de las versiones históricas que conforman nuestra memoria nacional; la literatura, en sus manos, adopta una misión de esclarecer la verdad. Lucha, pues, en la arena de la vida pública, la política real, las misiones institucionales y oficiosas, codo a codo con historiadores, sociólogos, periodistas, economistas, políticos, periódicos, instituciones, agencias y empresas varias que bregan por establecer una versión de los hechos que se acepte colectivamente. Es una escritura del poder, al menos, de todo el poder al que puede optar la escritura, que es el de afectar a los discursos que condicionan nuestras decisiones.

Javier Cercas ha gozado de un importante éxito por su calidad literaria, y porque las tesis que defiende su pluma armonizan con las versiones que el PSOE y sus poderes afines han luchado por instaurar. Es normal que su escritura se haya visto promocionada por parte de estos poderes, a quienes sirve para legitimar su programa a través del prestigio que ofrece su literatura de calidad.

No sorprende, por tanto, que el artículo que Javier Cercas firma en la edición especial de *El País* dedicada a la abdicación del rey muestre su sintonía con las posiciones de la dirección del PSOE y sus aliados mediáticos (Espigado, 2014).

La confrontación de Espigado nos interesa como punto de partida, aunque ciertamente no podemos estar de acuerdo con su afirmación de que Cercas «adopta una misión de esclarecer la verdad», por los motivos que hemos visto en las páginas precedentes.

Por el contrario, creemos que Cercas y Vilas están próximos en su radical incredulidad hacia una Historia que sea otra cosa que un relato, mientras que se distancian (bastante) en la elección del objeto de sus historias y (mucho, es obvio) en el tono elegido.

Soldados de Salamina inicia y representa paradigmáticamente el modelo de la novela-investigación sobre un acontecimiento pasado, una novela en que la búsqueda construye el relato y la Historia se termina revelando como historia, esto es, como construcción discursiva. Tanto en *Soldados de Salamina* como en *Anatomía de un instante* o *El impostor* Cercas elige acontecimientos y personajes del pasado reciente, cuyas consecuencias inmediatas colean todavía en el presente diario compartido por el escritor y sus lectores contemporáneos; sin embargo, aunque recientes, no cabe duda de que son pasado. Cercas no elude —como se ha visto con el artículo criticado por Miguel Espigado— emitir su opinión sobre sucesos políticos de actualidad; en ellos su postura es la del contemporáneo que emite su opinión fundamentada en unos argumentos que, dicho sea de paso, no creemos tan coincidentes con los del PSOE como Espigado afirma.

En este punto, hemos de advertir que no compartimos tampoco la conclusión a la que llega Juan Francisco Ferré cuando analiza *Anatomía de un instante* y la compara, al igual que hemos hecho nosotras más arriba, con *Libra* de DeLillo:

Cercas —asegura— estaría conformando (y conformándose con) una versión del Golpe mucho menos comprometedor o perturbadora de lo previsto para él como narrador y para la mayoría de sus lectores (método narrativo que ya demostró su eficacia en la versión sentimental de la guerra civil que lastra el discurso crítico también presente en *Soldados de Salamina*) (Ferré, 2011a: 224).

Para Ferré, Cercas, al contrario en su opinión que DeLillo, estaría reescribiendo la historia del golpe dentro de los límites marcados por la Historia oficial, sin atreverse a desmentir un ápice lo políticamente correcto con tesis desafiantes o subversivas. Por contra, considera que DeLillo actuó de modo contrario y mucho más valiente, desafiando la versión oficial de los hechos y escribiendo una novela esclarecedora respecto a lo sucedido. En nuestra opinión, no estaba en el ánimo de ninguno de los dos autores (por supuesto, no en el de Cercas, pero tampoco en el de DeLillo) desmentir la Historia oficial con versiones subversivas, antes bien, creemos que en ambos casos (y ahí es donde radicaría su esencial subversión) se trataba de desenmascarar todo discurso histórico (sea este el que sea y venga de quien venga) en su verdadera condición de discurso ficticio, de simulacro; se trataba, en definitiva, de desenmascarar la vana pretensión del historiador, de la Historia, de contarnos objetivamente los hechos realmente acaecidos. En ambos casos, y para ambos escritores, solo las imágenes grabadas, en su muda transparencia (al igual que la literatura, en su desnudez ficcional), son capaces de transmitirnos la incuestionable *verdad* de los hechos.

Probablemente la versión de los hechos que nos ofrece Cercas, como la que en su caso propone DeLillo, sea la más *objetiva* de cuantas se han dado hasta la fecha sobre el 23-F, y ello porque Cercas presenta sus propios recursos de producción como elementos de su estudio. Evidentemente, la autorreferencialidad no asegura una evasión de la ideología, pero, como diría Hayden White, sí nos protege de «la ideología del objetivismo, la ideología que no se sabe como tal» (White, 2010: 163). Frente a la «ideología del objetivismo», a la que apela Ferré, «la objetividad posmodernista», a la que nos remite la novela de Cercas, es consciente de su propia naturaleza construida y convierte la construcción de la misma en el auténtico tema de su discurso.

Pero volvamos a la confrontación Cercas/Vilas. En la obra de Manuel Vilas se observa una predilección por los acontecimientos más recientes, desde la Transición hasta la actualidad: lo que para alguien nacido en 1962 ha sido experiencia directa, y no pasado oído o leído. La guerra civil aparece con menos frecuencia en sus textos, y cuando lo hace, es como «motivo», no como suceso: así, por ejemplo, crea un

Lorca *superstar*, icono pop más que ente histórico, en su artículo «Lorca “reloaded”» (Vilas, 2010). Es muy llamativo que, en el número 332 de *Químera* (julio del 2011), dedicado a las series de televisión, Vilas escriba sobre *Cuéntame*, la serie española que lleva diecisiete temporadas y más de trescientos capítulos emitidos, y que recrea la cotidianeidad de una familia española desde 1968. En su texto, Vilas afirma que no le interesa la peripecia sentimental de la serie, sino «la producción», la ambientación y la recreación de la atmósfera.

De *Cuéntame* no me ha interesado el argumento ni la época histórica que retrata (la transición a la democracia), ni los personajes, ni sus vidas, ni la política, ni la literatura de la serie, etc. Me ha interesado la producción; me ha interesado la materia. Me ha subyugado lo siguiente: la cocina del piso de los Alcántara, la cafetera de la cocina, los muebles de la cocina, las sillas, la mesa, las tazas (Vilas, 2011: 81).

Para Vilas, en el relato histórico que es *Cuéntame* los objetos logran una historicidad de la que carecen los personajes, que traicionan aquellas realidades históricas que parecen reflejar. La protagonista, por ejemplo, es demasiado guapa:

Me erotiza lo guapa que está siempre Merche [...] Pero las mujeres de entonces no eran así, ni los hombres tampoco. En realidad, *Cuéntame* es una inmensa mentira política. Nada fue como esa serie retrata. La gente era más violenta y más inculta. Solo son verdad los coches y las cocinas, el piso, los muebles del piso (Vilas, 2011: 81).

El relato suplanta al original, que, en cuanto que pasado, se ha perdido. La suplantación puede mejorar el original, o emularlo con total perfección. Lo primero ocurre con los personajes, que son más guapos, y con la cotidianeidad, que está organizada de acuerdo con una trama de 60-90 minutos encadenados con un sentido y un suspense de los que la vida probablemente carece. La emulación perfecta la logran los objetos: «el sofá de escay, la mesa del comedor, la vajilla de Duralex, el cuadro de ciervos corriendo por el monte encima del sofá» (Vilas, 2011: 81). La serie —el discurso histórico— es el producto de ambos. Los espacios perfectamente recreados deben hilvanarse mediante un argumento que interrelaciona a unos personajes, y ahí se pone de manifiesto que estamos ante una falsificación: en la presencia de ese argumento que da sentido al sucederse de los días, y en unos personajes prototípicos, pero sensiblemente mejorados:

Cuéntame está diseñada para el regocijo de la actual clase media española del siglo XXI. *Cuéntame* tiene algo de producto matriz. También hay una literatura y un cine y una televisión y un periodismo matriz en la España del siglo XXI, en la España de hoy. Alguien, con voluntad progresista, diseña productos culturales para nosotros. Alguien diseña una

literatura para nosotros. Alguien diseña un cine para nosotros. Ese alguien piensa en la cantidad de realidad que somos capaces de soportar, como decía el poema de Eliot. Y eso es *Cuéntame*: la cantidad de realidad que estamos dispuestos a tolerar de aquellos años setenta. Por eso yo solo me fío de la materialidad de la serie. De los coches, de los pisos, del dormitorio. Me fío del Renault 12, porque el Renault 12 sí fue real. Se puede manipular la Historia, pero no un Renault 12. Más allá de las ideologías y de los intereses, están las cuatro marchas de ese Renault 12 del hermano taxista de Imanol Arias (Vilas, 2011: 81).

En su comentario sobre *Cuéntame*, Vilas proclama una inocencia de los objetos que está muy presente en su obra: desde la elegía por su coche «HU-4091-L» hasta la cartera de su padre, los bienes fungibles merecen palabras exaltadas, mientras el yo, a pesar de su omnipresencia proteica, se disgrega en un mosaico de identidades. Alarcón Sierra, que ha leído muy bien a Vilas, vincula este planteamiento con *La era del vacío* de Lipovetsky, pero advierte: «No es una postura meramente cínica la suya: a través de la reiteración sublimada de los placeres carnales, del deseo de gratificación inmediata del individuo consumidor, del ciudadano convertido en espectador, muestra el desprecio del mundo y desvela su falsedad, una rebelión y una liberación contra el mismo y, finalmente, encuentra una rara trascendencia oculta en lo real» (Alarcón Sierra, 2012: 37).

En la preferencia de Vilas por el pasado próximo y el presente se hace patente esa percepción popular, divulgada a menudo por los medios, de que la Historia va cada vez más rápido. Ya a comienzos de los noventa Augé lo expresaba así:

Hoy los años recientes, los sixties, los seventies, muy pronto los eighties, se vuelven historia tan pronto como hicieron su aparición. La historia nos pisa los talones. Nos sigue como nuestra sombra, como la muerte. La historia, es decir, una serie de acontecimientos reconocidos como acontecimientos por muchos (Los Beatles, el 68, la guerra de Argelia, Vietnam, el 81, la caída del muro de Berlín, la democratización de los países del Este, la guerra del Golfo, el desmembramiento de la URSS), acontecimientos que sabemos que tendrán importancia para los historiadores de mañana o de pasado mañana y a los cuales cada uno de nosotros, por consciente que sea de no ser nada más en este asunto que Fabrice en Waterloo, puede agregar algunas circunstancias o algunas imágenes particulares, como si cada día fuera menos cierto que los hombres que hacen la historia (¿y si no, quién otro?) no saben que la hacen (Augé, 2000: 33-34).

Los ejemplos citados por Augé en 1992 —hace ya veinticinco años, hace *solo* veinticinco años— parecen antediluvianos, y eso redundaba justamente en favor de su tesis. Esta «aceleración histórica» ha sido constatada por no pocos historiadores (Lübbe, Hobsbawn, Canales Guerrero y Málishev Krasnova, Grompone); algunos —el primero de ellos, Lübbe, a quien se debe el sintagma— hablan, incluso, de una

«reducción del presente»: «Con el aumento de las innovaciones por unidad de tiempo, se disminuye la distancia cronológica hasta aquel momento pasado que, en muchos aspectos, nos parece envejecido y en el que ya no podemos reconocer las características familiares del presente vital que nos envuelve» (Canales Guerrero y Málishv Krasnova, 2000: 84-85).

Es evidente en Vilas lo que solo acertamos a llamar una actitud histórica hacia el pasado y el presente, una omnipresente conciencia, al tratar estos asuntos —sea la boda del príncipe Felipe, sea la muerte de Lou Reed— como hechos históricos, carne del pasado. Fernández-Porta, en su reseña sobre *España*, anota «Real time: la aceleración al futuro». No es extraño que para el monográfico de *Quimera* Vilas eligiese escribir sobre *Cuéntame*, que plasma asombrosamente esa aceleración histórica: en sus catorce años en pantalla, la historia ha avanzado diecisiete años, y representa un pasado que va pisando los talones del presente, de manera que si la serie se extiende lo suficiente terminará alcanzando el presente de la emisión (hay incluso quien se ha molestado en hacer el cálculo: en el 2029 la serie transcurriría en el 2001, año en que comenzó su emisión, y en el 2232 el presente de la emisión y el de la serie coincidirían).

Lo cierto es que la huella de la aceleración histórica y la reducción del presente se perciben intensamente en la literatura contemporánea: probablemente no sea ajena a ella la tendencia a escribir distopías que, a diferencia de lo que sucedía con los clásicos de la ciencia ficción del siglo xx, se sitúan en un futuro cada vez más próximo y en unas fechas sorprendentemente cercanas a las de publicación de la novela. Así, por ejemplo, «Proust fiction» (2005) y *Asesino cósmico* (2011), de Robert Juan-Cantavella, están ambientadas en los años 2010 y 2035, respectivamente; *Fabulosos monos marinos* (2010), de Óscar Gual, en 2013; *Alba Cromm* (2010), de Vicente Luis Mora, en 2014; *Los muertos* (2010) y *Los huérfanos*, de Jorge Carrión, en 2015 y 2048, respectivamente; *2020* (2013), de Javier Moreno, en 2020; y *Alabanza* (2014), de Alberto Olmos, que transcurre tras el fin de la literatura, en 2019. Todas las historias narradas en estas novelas se desarrollan en un futuro muy próximo que nos resulta fácilmente reconocible desde nuestro presente. Como en las obras del influyente escritor británico J. G. Ballard, el espacio de estas novelas futuristas nos resulta familiar, sin viajes siderales ni presencias extraterrestres. Dicha peculiaridad ha sido analizada por María Ángeles Naval:

Ha ocurrido ya que la fecha que se planteaba como tiempo futuro en novelas de ciencia ficción escritas durante la guerra fría se ha convertido en tiempo pasado. Sin embargo, la idea de futuro imaginada en estos textos sigue siendo operativa. Probablemente como consecuencia de esta constatación se está desarrollando una especie de «estilema» narrativo que consiste en localizar el relato en un tiempo futuro extremadamente próximo, que se va a convertir en pasado pronto (Naval, 2013: 227).

A través de esta estrategia, pasado y futuro se funden en un solo tiempo, desintegrándose la idea de progreso histórico. Se tiende así a recrear una época atemporal que parecería absorber el pasado y el futuro, por igual.

Pero, volviendo a Vilas, su escritura es histórica, aunque el tiempo de mediación entre el suceso y el escrito sea mínimo, y prospectiva, ya que se proyecta hacia el futuro, mientras que la de Cercas, retrospectiva, se detiene en el presente y no muestra esa voluntad de dejar enunciado históricamente para un futuro inmediato lo que acaba de ocurrir. La observación de Luhmann acerca de que «cada presente tiene un futuro propio» (cit. en Canales Guerrero y Málishév Krasnova, 2000: 85) parece materializarse en Vilas, cuya escritura se anticipa a la posibilidad de que la aceleración creciente de la historia quiebre la continuidad y provoque no ya la obsolescencia de nuestra realidad (lo que es inevitable), sino también su incompreensión, su imposible aprehensión en un discurso que pueda aspirar a ofrecer una vaga noción de lo que un día, en nuestro presente significaron —por poner un ejemplo— la boda del príncipe heredero, la muerte de Lou Reed o la posibilidad de comer en McDonalds.

En ningún escritor como en Vilas encontramos una conciencia de estar escribiendo para la posteridad: sirvan como ejemplo las notas a pie de página en *España*, dispuestas para una eventual traducción del libro (68, 117, 121, 179, 219), quizá con humor, pero también con seriedad (no son incompatibles). Anotaciones como esta manifiestan la voluntad de dejar constancia de que está previsto, en el texto, la perdurabilidad del mismo en el futuro. Desde luego, el presente no va a persistir, todo lo más lo hará su relato: esta idea está vívidamente presente en Vilas.

Incluso, como más adelante vamos a ver, el empleo que el autor hace de la fotografía, o sus muchísimas reflexiones y notas sobre fotos, apuntan en esta misma dirección: de este presente que es ya, de hecho, pasado, solo pueden quedar los duplicados que generamos, fotografías, vídeos o relatos (sean estos ficción o no, es lo de menos). De ahí también la exaltación obsesiva de la belleza que Vilas despliega: la de Adolfo Suárez o la de David Bowie, las aseveraciones sobre la belleza como imperativo categórico: «Porque en esta vida hay que ser guapo, y si no lo eres, hay que echarle voluntad, y lo acabarás siendo» (en su perfil de Facebook, al comentar un vídeo de Lou Reed y Bowie tras la muerte de este último). Dado que el presente es inasible e intransferible, y que todo lo que podrá transmitirse de él es un duplicado —discurso o imagen, y hoy más bien ambas, pues la fotografía y el vídeo son ineludibles—, resulta fundamental garantizar, al menos, la belleza, aunque sea la belleza maquillada de Merche en *Cuéntame*.

Sucede que, si la Historia es el discurso, duplicado verbal y retórico de la realidad, lo mismo puede predicarse del presente: la enunciación de los sucesos del presente y de todo cuanto nos rodea es, lógicamente, un discurso, duplicado verbal, un reflejo

o una sombra, y no la realidad. En definitiva, hablar —como hemos hecho— de la sospecha de la Historia como discurso es redundante, pues lo que hace de la Historia una falacia es su condición de discurso, esto es, de lenguaje, se refiera al pasado o al presente. (Esto mismo se aplica a las líneas anteriores. Y a estas, naturalmente.) La fotografía y el vídeo son también duplicados, y el que un puñado de píxeles coloreados se nos antoje más fiel al original que la palabra solo acrecienta la magnitud del simulacro, que aspira a suplantar al original y que lo logra en la medida en que el original es efímero, y el duplicado, duradero: la habitación de hotel en la que duerme Vilas puede haber cambiado, pero su fotografía persiste (véase, en el capítulo octavo, el uso que Vilas hace de las fotografías en sus novelas); igualmente, del 23-F no nos queda otra cosa que el vídeo.

Cabe, por último, preguntarse si en esa aspiración histórica de su escritura Vilas es irónico o no. Mucho se ha escrito acerca de su humorismo: Cristina Gutiérrez Valencia sintetiza las aportaciones críticas al respecto y estudia la carnavalización en la escritura vilasiana y su parentesco con la risa antigua y la sátira menipea (Gutiérrez Valencia, 2015). La cuestión es ¿cómo explicar la compatibilidad entre ese discurso desmitificador, del que hablábamos más arriba, que juega a reducir nuestros problemas a una escala insignificante y, a la vez, la persistencia en ese discurso superlativo, en esa voz de Gran Discurso (la verborrea de la que hablábamos en otro capítulo) y su insistencia en España como tema? El Gran Vilas desmitifica, deconstruye todo aquello de lo que habla, pero, al mismo tiempo, pontifica de lo divino y de lo humano desde todos sus escritos con actitud similar a la que Ramón Gómez de la Sena pontificaba desde un columpio: tan en broma, tan en serio.

Quizás esa difícil conciliación entre dos posturas que, en principio, parecerían irreconciliables es resultado de la toma de conciencia de que, a pesar de la insignificancia de nuestro mundo (de nuestra España) en una escala universal, no podemos escapar de la realidad del presente y del enclave nacional en el que estamos inmersos, realidad que para nosotros conforma un todo, todo el universo cotidiano a nuestro alcance. Como argumentábamos más arriba, la postura de Vilas (al igual que la de Javier Cercas, Fernández Mallo o Jorge Carrión) dista mucho de ser *light* o evasiva, aunque unos y otros afronten la realidad con temáticas y actitudes diferentes. Todos ellos nos están proponiendo una reconciliación con nuestra época, con nuestro simulacro, a partir del convencimiento de que no tenemos acceso a otra realidad posible, de que hoy en día el original es la copia y, para nosotros, a todos los efectos, la copia es un original (véase Molinuevo, 2004).³⁰ Cuando en los textos de Vilas encontramos una

³⁰ Molinuevo aboga por un humanismo tecnológico o una reconciliación entre humanismo y tecnología. Para ello pone en cuestión algunas certezas del pensamiento occidental, como la escisión a partir de la lectura tradicional de la caverna de Platón de sujeto y objeto, de fuera y dentro. Frente a la «metafísica de la ranura» de la que hablaba Adorno, del sujeto que mira desde fuera, Molinuevo nos recuerda que siempre estamos

exaltación deliberadamente grandilocuente de la fraternidad, del pueblo que come en McDonalds y compra coches porque comprar una u otra cosa es la única libertad que nos queda, asumiendo unas veces la voz de Baudelaire, otras la de Whitman, otras el acento dionisiaco de Nietzsche (Alarcón Sierra, 2012: 36): ¿Es un ejercicio más de travestismo literario? ¿El Vilas henchido de amor por el prójimo oprimido que da voz a las cajeras de los supermercados es un disfraz como el de Manuela Vilas? ¿Lo es el Manuel Vilas que posa como Miguel Ángel Blanco en «Póker»? Creemos que sí, pero también que eso es algo muy serio, pues desenmascara todos aquellos discursos —sobre el pasado, sobre el presente— que pretenden (*to pretend* es fingir) una autenticidad engañosa, que nos hacen olvidar que estamos ante un tinglado de palabras y que la realidad es otra cosa. En palabras de Fernández Porta: «Las ilusiones de trascendencia figuradas en un Futuro Mejor: este es el principal motivo satírico del libro. [...] Contra las ilusiones ideológicas que utilizan el porvenir como horizonte inasequible y excusa de los errores presentes, *España* viene a mostrar el mañana como pecio, como ruina impresentable de todos los ahora» (Fernández Porta, 2008).

Tanto Cercas como Vilas nos advierten contra la «traición de las palabras»: el primero nos recuerda que «esto no es el pasado» (es tan solo un relato del pasado); el segundo proyecta esa misma afirmación hacia el futuro. En «El Noevi o la tecnología de la repetición», Vilas imagina un dispositivo que almacena —duplica— todos los datos (como en potencia puede hacerlo la literatura), y que imposibilita todo conocimiento, «porque la historia desapareció, se hundió en la tecnología, o la tecnología la redimió, según se mire» (*España*, 223). Pero es que ya el lenguaje es una tecnología duplicadora, la más perfecta (pues nos hace incluso olvidar su existencia). Noevi no es una fantasía. Noevi es *esto*.

dentro. Cuestiona una tradición basada en la sospecha paranoica de las imágenes, y propone «construir una nueva desde el pensamiento en imágenes y no las imágenes del pensamiento» (2004: 179).