

o del espíritu (salvo en la medida en que lo sean todas estas cosas mencionadas). [...] O sea, que en cierto modo [los lugares] son ficciones, pero ficciones consolidadas por la convención y el sometimiento voluntario (Pardo, 2010: 28).

La cuestión, para nosotras, es qué ficciones consolidan hoy los escritores con sus obras, en función de los espacios en los que cada vez pasamos mayor tiempo de nuestras vidas. Los viejos lugares —los alcores, parameras, pegujales de Machado y Unamuno, después de Delibes— ya fueron elaborados como ficciones por una larga tradición de relatos; en los nuevos espacios, ese proceso de negociación, convención, ficcionalización, se está produciendo en los últimos veinte años.

No es nuestra intención rastrear, sin más, las menciones de lugares reales; tampoco observar cómo se lleva a cabo la caracterización de las localizaciones, sino ver si estas llegan a cargarse de significados distintos de la mera caracterización espacial y pasan a configurar espacios míticos, cargados de significado metafórico y resonancias simbólicas, como los que desde siempre han funcionado como *topoi* (en un doble sentido) literarios: desde el *locus amoenus* medieval (que los colonizadores de las tierras americanas proyectarían sobre cuanto encontraban a su paso) hasta el parque modernista o el laberinto de la posmodernidad, perfectamente reconocibles para los lectores.

#### NO PLACE LIKE HOME

Un ensayo sobresale entre los demás a la hora de caracterizar la experiencia posmoderna del espacio (y aquí, «posmoderna» debe ser tomada *stricto sensu* como «posterior a la Modernidad»): *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, de Marc Augé. El libro apareció en francés en 1992; en español al año siguiente de su publicación original. Desde entonces ha sido citado, asimilado, discutido. Ninguno de los trabajos posteriores de Augé ha obtenido el mismo eco. Pero convendría precisar dos cosas respecto de la recepción de *Los no lugares*: que realmente no es todo el ensayo, sino su tercera parte (titulada «De los lugares a los no lugares»), la que más interés ha despertado en los estudios literarios y culturales, y que su recepción directa ha sido más intensa en Hispanoamérica (véase Navas, 2016), y muy especialmente en Argentina, donde se tradujo y editó por primera vez. A lo largo de los más de veinte años transcurridos desde su aparición, la toma de conciencia de los no lugares se ha difundido extraordinariamente (como los propios no lugares). Lo ha hecho incluso fuera de los límites de la crítica y los estudios académicos, permeando la percepción del espacio globalizado a nivel de usuario —y, en estas últimas ocasiones, desde luego, sin citar a Augé—. La idea del espacio en el libro del francés es descriptiva, pero en cierto modo ha funcionado de manera prescriptiva; su enunciación de los no lugares y

de la relación de estos con los antiguos lugares de la modernidad (relegados a parques temáticos de la memoria) ha venido a constituirse como una suerte de poética. Así, sea o no por la lectura directa de Augé, encontramos en numerosos relatos contemporáneos la ficcionalización de los no lugares, entendidos, tal y como el antropólogo francés explica, en un sentido doble, como «dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios» (2000: 98).

Estos *no lugares* de Augé vienen a ser, *grosso modo*, equivalentes a los *espacios* de los que Pardo habla en oposición a los lugares; de hecho, el propio Augé advierte que asistimos a un uso desmedido —pero muy elocuente— del término *espacio*, aplicado a salas de espectáculo, jardines, comercios, asientos de avión, etc., un uso que

da testimonio a la vez de los motivos temáticos que pueblan la época contemporánea (la publicidad, la imagen, el ocio, la libertad, el desplazamiento) y de la abstracción que los corroe y los amenaza, como si los consumidores de espacio contemporáneo fuesen ante todo invitados a contentarse con palabras vanas (Augé, 2000: 88-89).

El consumo origina y rige los no lugares: las autopistas, estaciones y aeropuertos que sirven para consumir destinos (vacacionales o laborales), los centros comerciales que sirven para consumir productos, incluso aunque no todo el mundo compre productos todo el tiempo. El tiempo pasado en las grandes superficies nunca es tiempo perdido, pues mientras estamos allí formamos parte de un atrezo que impele a comprar, y de una masa crítica de la que se salda un índice aceptable de consumo. Cuando no es así, los centros comerciales quedan abandonados y se convierten en escenarios posapocalípticos, sublimados del no lugar que despiertan un interés igual o mayor que los no lugares en activo. No deja de ser significativo que los no lugares de transporte y los no lugares comerciales, definidos en principio por funciones diferentes, se superpongan y confundan: las estaciones y los aeropuertos se convierten en centros comerciales, los centros comerciales se sitúan en las autopistas.

Nuestras relaciones con estos no lugares no se producen espontáneamente a través de la experiencia sensorial directa (no somos ya adanes en un mundo nuevo y sin nombres); como Augé señaló, esos no lugares

tienen de particular que se definen también por las palabras o los textos que nos proponen: su modo de empleo, en suma, que se expresa según los casos de modo prescriptivo («tomar el carril de la derecha»), prohibitivo («prohibido fumar») o informativo («usted entra en el Beaujolais») y que recurre tanto a ideogramas más o menos explícitos y codificados (los del código vial o los de las guías turísticas) como a la lengua natural. Así son puestas en su lugar las condiciones de circulación en los espacios donde se considera que los individuos

no interactúan sino con los textos sin otros enunciadores que las personas «morales» o las instituciones (aeropuertos, compañías de aviación, ministerio de transportes, sociedades comerciales, policía caminera, municipalidades) cuya presencia se adivina vagamente o se afirma más explícitamente («el Consejo general financia este tramo de ruta», «el Estado trabaja para mejorar sus condiciones de vida») detrás de los mandatos, los consejos, los comentarios, los «mensajes» transmitidos por los innumerables «soportes» (carteles, pantallas, afiches) que forman parte integrante del paisaje contemporáneo. [...] Ya no se atraviesan las ciudades, sino que los puntos notables están señalados en carteles en los que se inscribe un verdadero comentario. El viajero ya no necesita detenerse e inclusive ni mirar (Augé, 2000: 99-100).

El contraste que Augé establece con las relaciones que se establecían con los lugares en el pasado se apreciará mejor con un ejemplo. Volvamos a Delibes. En *Viejas historias de Castilla la Vieja*, los relatos del libro aparecen vertebrados por un motivo narrativo, el regreso del narrador, Isidoro, a su pueblo, tras años de ausencia debida a la emigración laboral que le ha llevado a Bilbao. Los recuerdos, ligados a los diversos lugares en los que transcurrió su infancia, se enfrentan al temor de encontrarlo todo mudado al llegar, al fin, a su destino, pero

cuando llegué al pueblo advertí que solo los hombres habían mudado pero lo esencial permanecía, y si Ponciano era el hijo del Ponciano, y Tadeo el hijo del tío Tadeo, y el Antonio el nieto del Antonio, el arroyo Moradillo continuaba discurriendo por el mismo cauce entre carrizos y espadañas, y en el atajo de la Viuda no eché en falta ni una sola revuelta, y también estaban allí, firmes contra el tiempo, los tres almendros del Ponciano, y los tres almendros del Olimpio, y el chopo del Elicio, y el palomar de la tía Zenona, y el Cerro Fortuna, y el soto de los Encapuchados, y la Pimpollada, y las Piedras Negras, y la Lanzadera por donde bajaban en agosto los perdigones a los rastrojos, y la nogala de la tía Bibiana, y los Enamorados, y la Fuente de la Salud, y el Cerro Pintao, y los Siete Sacramentos, y el Otero del Cristo, y la Cruz de la Sisinia, y el majuelo del tío Saturio, donde encamaba el matabacán, y la Mesa de los Muertos. Todo estaba tal y como lo dejé, con el polvillo de la última trilla agarrado aún a los muros de adobe de las casas y a las bardas de los corrales (Delibes, 2007: 148-149).

No hay letreros de una instancia superior que indiquen al viajero qué es cada uno de esos lugares, ni mucho menos qué función cumplen o qué disposición debe él tomar ante ellos. Su relación con ellos surge de una vivencia personal y generalmente cargada de afectividad, no de un cartel, a diferencia de lo que sucede hoy —incluso en esos pueblos de Castilla que en su día ficcionalizó Delibes—, donde aparecen señalados, para quienes quieran consumirlos, el Centro de Interpretación de la Vida Rural, de las Ciudades Medievales o de la Naturaleza. Ya no se hace camino al andar:

las rutas —del románico, de la lengua, de las villas romanas— están debidamente planificadas y medidas. Sin embargo, es preciso advertir que Delibes es un escritor, y que con su relato él mismo estaba codificando, empaquetando para su consumo (aunque sea un consumo estético o intelectual) el lugar. Recordemos las palabras de Pardo, quien advertía que también los lugares son ficciones, relatos, puro artificio verbal, o las de José Luis Molinuevo, quien considera que el no-lugar es una metáfora obsoleta:

Su definición por negación tiene como referente algo que ya hizo crisis muchos años antes en estética y arquitectura: el lugar natural. ¿Son realmente no-lugares los aeropuertos, las estaciones, los túneles, las grandes superficies, los aparcamientos...? Si hasta los cristianos afirman que la vida es un tránsito (Molinuevo, 2009).

Con todo, el libro de Augé merece nuestra atención, pues como hemos señalado ha llegado a desempeñar una función casi de manifiesto estético. En su versión española, se añadió al título el sintagma «Espacios del anonimato», y es que una parte importante del ensayo apunta a la disolución de la identidad individual e integral que se produce en ellos:

Todas las interpelaciones que emanan de las rutas, de los centros comerciales o del servicio de guardia del sistema bancario que está en la esquina de nuestra calle apuntan en forma simultánea, indiferente, a cada uno de nosotros («Gracias por su visita», «Buen viaje», «Gracias por su confianza»), no importa a quién: son las que fabrican al «hombre medio», definido como usuario del sistema vial, comercial o bancario. Esas interpelaciones lo construyen y eventualmente lo individualizan: en algunas rutas y autopistas, la advertencia súbita de un letrero luminoso (¡110!; ¡110!) llama al orden al automovilista demasiado apurado; en algunos cruces de rutas parisienses, cuando se pasa un semáforo en rojo eso queda automáticamente registrado y el coche del culpable identificado por foto. Toda tarjeta de crédito lleva un código de identificación que le permite a la máquina distribuidora proveer a su titular informaciones al mismo tiempo que un recordatorio de las reglas del juego: «Usted puede retirar 600 francos». [...] Sin duda, inclusive, el anonimato relativo que necesita esta identidad provisional puede ser sentido como una liberación por aquellos que, por un tiempo, no tienen más que atenerse a su rango, mantenerse en su lugar, cuidar de su aspecto. *Duty free*: una vez declarada su identidad personal (la del pasaporte o la cédula de identidad), el pasajero del vuelo próximo se precipita en el espacio «libre de tasas», liberado del peso de sus valijas y de las cargas de la cotidianidad, no tanto para comprar a mejor precio, quizá, como para experimentar la realidad de su disponibilidad del momento, su cualidad irrecusable de pasajero en el momento de la partida (Augé, 2000: 103-105).

Pasamos a tener una tenue identidad no individual, sino compartida, y no integral, sino definida por nuestra función en el no lugar: en el aeropuerto, la autopista, el cen-

tro comercial e incluso en la urbanización (aunque en ella se encuentra nuestro *hogar*) *somos* con otros muchos que también son, y ellos y nosotros *somos* en tanto que somos usuarios, consumidores (de un viaje, una compra, una vivienda). *La habitación oscura* de Isaac Rosa, que más adelante comentaremos, ilustra estas observaciones de Augé de manera casi programática.

## EMOCIÓNENSE AQUÍ

Deshumanización, ausencia de lazos históricos y de vínculos emocionales con el lugar, desaparición de los rasgos individuales y del pasado personal, que pasan a ser sustituidos por una funcionalidad inmediata de usuario, idéntica a la de otros usuarios... Sí. Ahora bien, sería raro que en un mundo marcado por la superproducción de los afectos (Fernández Porta, 2010), esta no imprimiese su huella sobre los espacios en que transitamos, y que nuestros relatos no tendiesen a plasmar este proceso. Y no solo nuestros relatos literarios. En la comedia romántica británica *Love Actually* (2003), las primeras escenas corresponden a diversos reencuentros de parejas, amigos y familias en el aeropuerto londinense de Heathrow; la cámara filma emotivos abrazos y apasionados besos anónimos, desconocidos entre sí pero hermanados ecuménicamente por coincidir en el tiempo (ese momento concreto), en el espacio (esa terminal de Heathrow) y en el sentimiento (ajenos entre sí, probablemente para siempre, sus emociones son prácticamente idénticas y repiten gestos parecidos).

La historia real del refugiado iraní Mehran Karimi Nasseri ha contribuido extraordinariamente a la explotación de las posibilidades que el no lugar por excelencia, el aeropuerto, brinda como símbolo de la deshumanización llevada al absurdo y la alienación burocrática. Como es sabido, Nasseri vivió de 1988 a 2006 en la Terminal 1 del Aeropuerto Charles de Gaulle en París, víctima de una situación legal rocambolesca: al parecer, le habían robado su equipaje cuando viajaba a Londres, y con él sus papeles; incapaz de identificarse y acreditar su condición de refugiado, se vio obligado a permanecer en la zona neutral del aeródromo durante doce años, mientras las cortes europeas dirimían su caso, con creciente atención mediática. En esta historia real se inspiró primero la película *Tombés du ciel* (Philippe Lioret, 1993; en español significativamente traducida como *En tránsito*) y después la más comercial *La terminal* (Spielberg, 2004), además del documental *Waiting for Godot at De Gaulle* (Alexis Kouros, 2000). Probablemente, también Augé tuviese en mente la peripecia de Nasseri al escribir su ensayo, aunque no la menciona. Si, como hemos dicho, esta historia —la real y la popularizada por las películas— escenifica la deshumanización alienante de nuestros no lugares, también funciona como demostración de que sobre ellos se impone, con su presencia desbordante, la vida. Desde hace ya décadas asisti-

mos al despliegue de toda una neomitología sentimental de relatos fraguados en estos santuarios del anonimato y la frialdad: unas veces son historias de amor que terminan convertidas en virales, otras veces historias de muerte que reciben su *memorial* de velas, flores y ositos de peluche. (En España, la ¿leyenda? de los móviles sonando sobre las vías ya cubiertas de cadáveres de Atocha, el Tío Raimundo y Santa Eugenia tiene todos los elementos del mito, independientemente de que sea cierta: contiene una verdad sagrada, comunitaria, y que afecta a nuestros temores fundamentales.) La globalización y el simulacro siguen siendo patentes en todas estas historias de autopistas, andenes, aeropuertos y *malls*, pero quién negaría que ahí hay sentimientos humanos (*demasiado humanos*, para el gusto de algunos). En cualquier caso, lo que aflora es el desarrollo de una tópica de humanización y sentimentalización de los no lugares que forma parte de la negociación, convención, ficcionalización de la que hablábamos arriba. Los nodos de nuestras grandes vías de comunicación son pasto de la retórica, exactamente igual que la meseta Castellana del 98 o el pueblo del señor Cayo.

Dos campañas publicitarias relativamente recientes ilustran este proceso tan bien como cualquier título literario, e invitan a una reflexión, siquiera a una tan efímera como ellos mismos. El primero de estos anuncios es el que hace unos veranos promocionaba la cerveza Cruzcampo, repitiendo un eslogan cuyo ingenio reside en el recurso de desautomatizar una frase hecha: «No pierdas el sur». El segundo es el anuncio de Aquarius, optimista y risueño, muy a tono con la nueva era que el refresco evoca. En esta ocasión, anuncian su propósito de remediar, a la par, las tribulaciones urbanitas y la despoblación del agro, uniendo «pueblos sin gente y gente sin pueblos». Los dos anuncios tratan sendos asuntos centrales de los relatos literarios de la modernidad: en el primer caso, el valor mítico del sur (el sur de cualquier parte, el de Borges, el de Faulkner o el de Capote). A diferencia del norte, el sur es en los relatos canónicos de la cultura occidental mucho más que un punto cardinal, y evoca toda una serie de valores que remiten a un mundo más natural, más salvaje y auténtico. Idóneo para un anuncio, porque *the real thing* es un excelente reclamo publicitario. En el segundo caso sale a la palestra el tema del éxodo rural, tan pertinente en nuestro país en la segunda mitad del siglo xx, y de manera especial en Castilla y León, donde el fenómeno demográfico ha encontrado su expresión literaria, como veíamos en el ejemplo de Delibes.

¿Banalización? Sí, pero no solo. Estos dos anuncios, y muchos otros mensajes — no solo promocionales —, hacen un uso metafórico del espacio en el que el sentido figurado se impone sobre el sentido recto en una ceremonia que puede con toda propiedad ser calificada como *kitsch*. Recordemos que la obra *kitsch* se definía, para Umberto Eco, como aquella que lleva aparejada la imposición de su efecto. En ese sentido, términos como sur, pueblo, Nueva York o Tombuctú funcionan, ya no como nombres de lugares, sino como marcas de productos que implican en sí mismas la

promesa de su efecto: exotismo, cosmopolitismo y modernidad, o también, por qué no, autenticidad. Augé ya advertía, acerca del peso de las palabras y textos en la mediación humana con los no lugares, que los concursos televisivos a menudo ofrecen premios de viajes a lugares «cuya sola mención basta para despertar el placer de los espectadores que no son ni serán nunca los beneficiarios» (2000: 98-99). Esto no es otra cosa que la «precesión de los simulacros» de la que habla Baudrillard, en virtud de la cual el mapa —el nombre— precede al territorio y sustituye su realidad —haciéndose, entonces, *hiperreal* (Baudrillard, 2002: 9-10).

Los lugares reales, antropológicos, los lugares habitables y connotados emocionalmente, se des-realizan y se convierten en simulacros tanto como los no lugares, pues tanto los unos como los otros son *nombrados* —reproducidos, entonces, por *la palabra*, que no es ellos, pero pasa a ser ellos. Nuestras imágenes y nuestros discursos sobre unos y otros —sobre Castilla y sobre los intercambiadores que articulan las redes de transporte metropolitano— se proyectan sobre las realidades que los inspiraron, y los crean. Una vez más se hace aquí presente el problema de la referencialidad, de la motivación del lenguaje y la arbitrariedad del signo. La conciencia de que las palabras no son las cosas, sino sus dobles, y de que las fotografías no son las cosas, sino sus dobles, no nos permite seguir ignorando que nos movemos entre simulacros, que nos encontramos inmersos en «una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, implacable» (Baudrillard, 2002: 11). Desde los inicios del siglo xx, con creciente frecuencia, la literatura nos ha brindado ocasiones de reparar en ello. Los grandes nodos e intersticios de las comunicaciones y desplazamientos —los no lugares—, por su carácter artificial, convencional y repetitivo, evidencian de manera óptima la extrañeza que nos invade al reconocer lo ilusorio en lo que creíamos real, pero también la Naturaleza —lo original por definición, lo irrepetible, la antítesis exacta de lo manufacturado— es pastiche. Lo era en 1916, cuando Juan Ramón Jiménez, en un poema inspirado por los anuncios luminosos de Broadway, se pregunta: «¿Es la luna o es un anuncio de la luna?». En fechas más recientes los ejemplos se multiplican, y en las siguientes páginas habrá ocasión de ver algunos, como *La peste bucólica* de Alejandro Cuevas (2003), donde el narrador advierte: «En la calle, ya amanece (esos amaneceres urbanos, tan artificiales, tan químicos, con nubes de colores apastelados que parecen patrocinados por alguna marca de ropa deportiva)» (*La peste bucólica*, 39-40).

Si bien la noción de simulacro nos asalta cotidianamente, lo cierto es que se hace especialmente evidente en el viaje. Es obvio que se ha producido un cambio en nuestro modo de viajar, como consecuencia, en parte, de los avances en los desplazamientos, y en parte también de la reproductibilidad técnica que despoja al periplo del aura que, al igual que la obra de arte, tuvo en el pasado (Benjamin): no en vano arte y viaje aparecen tan a menudo unidos. En la actualidad, más que viajar, somos

transportados en receptáculos. Los destinos quedan convertidos en «lugares de la memoria», simulacros, productos *kitsch* cuyo efecto ya ha sido anunciado y previsto (precisamente por ello es tan habitual que el viajero actual se complazca en declararse «decepcionado» por algún viaje o monumento). Pero no hay nada nuevo bajo el sol: en *Las europeas*, de Francisco Umbral (1974), el protagonista se entusiasmaba, junto a una inglesa, ante el decorado *más real que la vida* que era Santillana del Mar, tramoya para turistas.

Por otro lado, el mundo entero ha sido no solo descubierto y cartografiado —lejos ya, en las brumas de lo remoto, el tiempo de los descubrimientos—, sino fotografiado, visitado y contado: «Las ciudades y los paisajes son, al fin, textos y no espacios físicos» (Diego, 2005: 19). Contamos con imágenes previas de casi todos los lugares, con relatos de casi todos los destinos, y los desplazamientos son asequibles como nunca lo fueron en otras épocas. El mundo está lleno de españoles por el mundo. El recorrido del viejo Grand Tour está al alcance de cualquiera, aunque, a la vez, no lo está en absoluto, perdida definitivamente la mística (ficcional, por supuesto) de los destinos y de los viajes. «Hay tantos mundos como miradas sobre el mundo», recuerda Estrella de Diego (2011: 242), pero las miradas corren el riesgo de repetirse hasta la náusea cuando todo el mundo se ha fotografiado ya sosteniendo la torre Eiffel o en el Puente de los Suspiros, que, por cierto, hasta hace poco estaba en obras y cubierto por un anuncio de la marca que financiaba la restauración, algo que fastidiaba a los turistas pero resultaba sumamente consecuente, toda vez que las antiguas construcciones de la cultura son, hoy, un anuncio en sí mismas, un signo al servicio del consumo. En realidad, todo esto ya debía de sospecharlo Pere Gimferrer cuando en 1966 escribió su poema «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», lúcida y temprana reflexión sobre Venecia en su condición de «no lugar».

El Grand Tour actual —el viaje como experiencia espiritual e intelectual— podría ser un recorrido que excluyese todos los lugares consagrados por el turismo y el *viajerismo* (porque uno siempre se considera viajero: turistas son los otros), que dejase fuera lo *typical*, los «lugares de interés» o los «lugares con encanto» de las guías al uso. Un Grand Tour de la dorada medianía: en España, visitar Mieres, Tomelloso, Miranda de Ebro, Paret del Vallès. O todo lo contrario: ir a cada uno de los santos lugares de la manía viajera, pero evitando cuidadosamente, eso sí, sus enclaves destacados, sin fotografiarse en los rincones emblemáticos. Ir a París y no pisar la torre Eiffel, ni el Louvre, ni Montmartre; ir a China y no ver la Gran Muralla. Saltar de los aeropuertos a las estaciones de metro periféricas, como el protagonista de *Los turistas*, de Jorge Carrión (2015). Poner de fondo de pantalla en el ordenador de la oficina una foto en Florencia, sí: pero en uno de sus polígonos industriales. Más aún: evitar el desplazamiento físico, que ya no es necesario, y, como Agustín Fernández Mallo, viajar por el mundo con Google Earth. O realizar los viajes *in vitro*, como Mercedes



Cebrián, que entre enero y abril del 2006 publicó, en el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*, una serie de trece viajes «realizados» únicamente en papel y a partir de la documentación e imágenes encontrados en Wikipedia y otros lugares de Internet.<sup>34</sup> La serie de Cebrián evidenciaba que nuestros periplos están mediatizados por toda la información previa que pasiva o activamente hemos acumulado sobre el enclave de destino. Prejuicios, comentarios, información encontrada *online*, pero también libros, cine, cómic, etc., contribuyen a *construir* los lugares en nuestra cabeza, dejando poco margen a la experiencia directa, que se torna prescindible:

[...] de tanto decir papiro, jeroglífico, Luxor y Abu Simbel es como si todos hubiésemos estado en Egipto alguna vez. Apenas somos responsables de nuestro casi haber viajado allí: la vida nos ha proporcionado material suficiente como para una estancia touroperada de, al menos, quince días (Cebrián, 2008: 10).

Entre los destinos elegidos por Cebrián, por cierto, estaban nombres de potentes resonancias exóticas (el Perito Moreno, el Tibet o la isla de Pascua), así como localizaciones de tintes posmodernos, como el distrito de Shibuya en Tokio, o Las Vegas. En este último viaje *in vitro*, por cierto, la escritora manifiesta su deseo de conocer la ciudad corriente, «la de las ferreterías, la de los guardamuebles, la de los institutos de enseñanza media»: el nuevo Gran Tour de lo no pintoresco del que hablábamos unas líneas más arriba. Pero su peregrinaje virtual la lleva también a la matanza del cerdo en los pueblos españoles, la tomatina de Buñol o el Rocío, confirmando que no solo los no lugares de la posmodernidad, sino también los sacros emplazamientos de la Naturaleza y la tradición, son instalaciones culturales y retóricas. Por ese motivo el tránsito entre unos y otros es tan sencillo:

Cuando se acaba la tarea, los chavalotes que han matado al puerco hablan del posible atasco en la autovía para volver a Madrid. Hablan también de una película que se quieren descargar del eMule. Es el momento de volver a emplear palabras tecnológicas. Adiós a lo porcino y a su vocabulario (Cebrián, 2008: 16).

En el 2014, Cebrián publicó *El genuino sabor*, narración que tiene como hilo conductor las estancias laborales de Almudena, la narradora y protagonista, en países como Francia o Reino Unido. En ella encontramos la reflexión en torno a la reproductibilidad de las identidades locales, no ya mediante fotografías o textos, sino a través de los bienes de consumo; la ironía de Cebrián alcanza también a la mullida

<sup>34</sup> La serie de trece viajes se publicó acompañada de otras tantas ilustraciones de Ismael García Abad, y tanto los textos como las imágenes se recogieron posteriormente en un volumen (Cebrián, 2008).

coartada que la posmodernidad suministra para dar rienda suelta a lo *typical* sin cargo de conciencia: «Por los cacharros que te traigas se deducirá cuál es el país que te ha acogido esta vez [...], pero tendrás que desechar lo anterior, que ya no te cabe tanto homenaje a otras culturas» (*El genuino sabor*, 30).

Se viaja a Egipto, a México, a Malasia —también a España—, *ma non troppo*, porque el destino es el *resort*, un entorno artificioso donde la experiencia del país está debidamente sintetizada y depurada de incomodidades. *Even better than the real thing...* Hemos creado paraísos que corrigen y mejoran el original; el Edén hoy no pasaría de ser una urbanización algo cutre de los años setenta. Y para el que prefiera visitar el Infierno, están los viajes de aventura con billete de vuelta. Visitarlo todo, fotografiarse y subirlo a Facebook o Instagram: «Yo estuve allí». Es la hora del turismo experiencial, basado no tanto en el destino como en las emociones suscitadas por el viaje, previstas ya con anterioridad a su realización, e incluidas en el contrato de compra. Escandalizarse u oponerse supone ignorar el verdadero alcance del simulacro —del espectáculo—, que involucra también la crítica contra ellos.

La fotografía capta la realidad de nuestra estada en un lugar emblemático y, a la vez, la des-realiza (cf. Augé, 2000: 88), descontextualizando ese lugar, alienándolo de su componente antropológico e histórico, convirtiéndole en el telón de foto de nuestra propia imagen —que ni siquiera es un retrato íntimo o familiar, sino que se hace para ser compartida—. El viaje se convierte en la captación de una serie de instantáneas fragmentarias. De nuevo es preciso citar las palabras de Augé en 1992:

[...] sumadas y mezcladas en su memoria [del viajero] y, literalmente, recompuestas en el relato que hace de ellas o en el encadenamiento de las diapositivas que, a la vuelta, comenta obligatoriamente en su entorno. El viaje [...] construye una relación ficticia entre mirada y paisaje. Y, si se llama «espacio» la práctica de los lugares que define específicamente el viaje, es necesario agregar también que hay espacios donde el individuo se siente como espectador sin que la naturaleza del espectáculo le importe verdaderamente. Como si la posición de espectador constituyese lo esencial del espectáculo, como si, en definitiva, el espectador en posición de espectador fuese para sí mismo su propio espectáculo. Muchos folletos turísticos sugieren un desvío de ese tipo, una vuelta de la mirada como esa, al proponer por anticipado al aficionado a los viajes la imagen de rostros curiosos o contemplativos, solitarios o reunidos, que escrutan el infinito del océano, la cadena circular de montañas nevadas o la línea de fuga de un horizonte urbano erizado de rascacielos. Su imagen, en suma, su imagen anticipada, que no habla más que de él, pero lleva otro nombre (Tahití, el Alpe d'Huez, Nueva York). El espacio del viajero sería, así, el arquetipo del no lugar (Augé, 2000: 90-91).

No deja de ser curioso que, a la par, surja el interés por los lugares abandonados (otro turismo, al fin y al cabo, pero por el momento menos extendido, más exclusivo,

solo para iniciados). Una muestra puede verse en <<http://www.lugares-abandonados.com>>. Tiene un «Índice de experiencias en lugares abandonados» (con categorías como hoteles, hospitales, centros de ocio y diversión, fábricas...) y normas encaminadas a no dejar ni la más mínima huella de la visita: frente al «Yo estuve aquí», en este caso la meta es no-estar; estar donde nadie está, ni siquiera uno mismo. Muchos otros sitios web se dedican a esta última vuelta de tuerca sobre el tornillo perdido de los viajes. En la misma dirección apunta la proliferación de documentales en los que se fantasea acerca de la evolución del mundo tras la extinción del hombre.

### CIUDADANOS DE UN (NO) LUGAR LLAMADO MUNDO

El primer fenómeno que se percibe, en relación con el espacio, al revisar la narrativa de los últimos veinte años, es la internacionalización de los escenarios ficcionales. A la cabeza de todos, por supuesto, Nueva York. La revista *Ínsula* dedicó a su presencia en las letras españolas un número monográfico en mayo del 2015. En el artículo firmado por Rafael Alarcón Sierra encontramos un valioso recuento de las ficciones españolas que, ya desde inicios del siglo xx, retratan la metrópoli americana, contribuyendo a configurarla como un espacio literario de pleno derecho, que cuando aparezca en las páginas impresas ya no remitirá únicamente a la ciudad real, sino a todos los textos precedentes que la han convertido en un *topos* literario. Señala acertadamente Alarcón Sierra cómo, además, se establece un diálogo entre los libros de viajes que incluyen Nueva York como destino y los títulos que la ficcionalizan, y también cómo en los últimos tiempos, merced a la fiebre autoficcional, muchos textos pondrán a prueba la posibilidad de deslindar uno y otro género, y serán a la vez libro de viajes, diario, memoria y ficción (es el caso, por ejemplo, de *Nueva York*, 1997, de Eduardo Mendoza, o *Ventanas de Manhattan*, 2004, de Muñoz Molina) (Alarcón Sierra, 2015). Pese al goteo incesante de títulos que se observa desde los años veinte, es en la década de los sesenta cuando se intensifica la publicación de libros de viajes y crónicas sobre Nueva York; como consecuencia tal vez de ello, a partir de los años setenta la aparición de la metrópoli se hará más y más frecuente en la novela española. Alarcón Sierra cita *Groovy*, de José María Carrascal, aparecida en 1973, como el título que inicia «la mayoría de edad de la novela sobre Nueva York», y que de hecho será continuada por su autor hasta formar una trilogía (2015: 13). El completo recuento efectuado en el artículo demuestra la abundancia de títulos que jalona todo el siglo xx, pero advierte sin tasas que «en el siglo xxi las novelas españolas desarrolladas en NY se han multiplicado y han dado sus mejores frutos» (Alarcón Sierra, 2015: 14), destacando *Llámame Brooklyn* (2006), de Eduardo Lago, como «la mejor novela española sobre NY, hasta el momento» (Alarcón Sierra, 2015: 15).

En el mismo número, Luis Bagué reflexiona sobre cómo la globalización ha traído Nueva York a nuestras propias ciudades: «el MacDonal'd's de Harlem y el MacDonal'd's de Zaragoza a los que canta Manuel Vilas en *Resurrección* (2005) no parecen lugares distintos, sino extensiones de una misma vida barata, voceada como eslogan y expuesta en las lonjas del capital» (Bagué, 2015: 23). La hiperrepresentación de la ciudad en textos, imágenes y filmaciones provoca una especie de des-realización, hasta el punto de que el viajero termina «persiguiendo el vacilante espejismo de Nueva York, al igual que el peregrino de Quevedo buscaba en la Roma de hogaño los vestigios de la Roma clásica» (Bagué, 2015: 23). En *Colapsos* (2005), de Ángel Vallecillo, que más adelante comentaremos, hay un personaje que es escritor, y que al llegar a Manhattan reconoce cada uno de los detalles que ha descrito en su libro, no solo las calles, monumentos, etc., sino detalles mucho más sorprendentes que, en un giro metaficcional, aparecen en la novela tal y como han sido ideados en la escritura: «Regresé al hotel novela en mano. Todo estaba tal cual. Centenares de detalles: los dos samoanos del restaurante de la 53, la cabina azul donde atrapan a Robinson, el parque de bomberos en el número 366 de la calle 54. Como si hubieran construido la ciudad con mis escenarios, con mis obsesiones» (212). La coincidencia parece inexplicable, porque el escritor asegura haber escrito su relato sin conocer de Nueva York nada más que lo que las guías de viaje al uso dicen: «Escribí *Futuro de fugitivo* en una pocilga de Barcelona. Una ventana que daba a un muro de ladrillo sucio, una guía de Nueva York y un póster de la película *Manhattan*. No necesité nada más. No hace falta nada más» (*Colapsos*, 212). Estas líneas parecen asumir sin traumas, como lo hará también Fernández Mallo, la imposibilidad de lo auténtico en los lugares (escenarios) que nos rodean. Cualquier ciudad es hoy falsificable, y es falsificación de su falsificación (Nueva York se parece a su guía, al póster y a la novela escrita sin pisar sus calles, y no al revés).

La presencia de Nueva York es tan avasalladora que ningún otro territorio le disputa su capitalidad en nuestras letras, pero en las novelas de las dos últimas décadas han proliferado muchos otros topónimos estadounidenses, con los que estamos familiarizados sobre todo a través del cine y de la televisión. También aquí encontramos una mixtura de géneros: libros de viajes (como *Una ciudad llamada Eugenio*, de Paloma Díaz Más, aparecido en 1992 a raíz de un viaje de la autora a Eugene, Oregón), junto a autoficciones (*California 83*, de Pepe Colubi, publicado en el 2008), libros de relatos con un tenue telón de fondo autoficcional (*Barra americana*, de Javier García Rodríguez, aparecida en el 2011) o novelas (como *Trífero*, 2000, de Ray Loriga; *Nieve sobre Miami*, 2003, de Juan Carlos Castellón; *La vida invisible*, 2003, de Juan Manuel de Prada; *Jazz y Alaska en la misma frase*, 2004, de Harkaitz Cano; *El corresponsal de Boston*, 2006, de Pérez Azaústre; *Comet*, 2008, de Pablo Díez, etc.). Y también las adscripciones estéticas de los títulos son muy heterogéneas: *El enigma*

(2002), de Josefina Aldecoa, es una novela de campus con una trama amorosa muy convencional, que poco tiene que ver con las notas de viaje de Manuel Vilas por Estados Unidos, ni con la narración escindida de otra novela de campus ya mencionada, *El escolar brillante* (2005), de F. Rodríguez Alcázar. Los textos de viajes de Vilas —desde los publicados en distintas cabeceras de prensa hasta los que aparecen en forma de estados de Facebook— son los que mejor y más de cerca siguen la tradición hispánica del libro de viajes. Aunque con unas referencias completamente diferentes, sus crónicas aparecen conectadas de una extraña manera con las de Julián Marías o Miguel Delibes, que en la posguerra, entre los cincuenta y los setenta, trataron de descubrir a la España del franquismo cómo era la vida en el gigante capitalista. Como en aquellas, se percibe en las de Vilas una preocupación cívica que, como ya hemos visto en el capítulo cuarto, alienta también en sus novelas y poemas, bien que en su caso la sensibilidad y el pensamiento que sustentan su voz están lejos de aquellos precedentes y se acercan más bien a lo *afterpop* (entendido como el modelo en que la primacía del signo que caracterizaba a lo *pop* ha desembocado en una saturación de signos que rebasa la significación lógica, incluso la lógica *pop*, y se torna caótica) (Fernández Porta, 2007).

Asimismo, pese a que no se trata de un lugar que aparezca con mucha frecuencia en las publicaciones españolas —desde luego, su presencia no puede compararse en términos cuantitativos con la de los Estados Unidos—, puede percibirse una cierta ficcionalización de Japón. Ciertamente, no son muy habituales las ficciones españolas en las que el país del sol naciente es el escenario o la referencia preferente. Podríamos citar como ejemplos *Tokio ya no nos quiere* (1999), de Ray Loriga, o más recientemente *Yoro* (2015), de Marina Perezagua (y aunque esta exigua nómina no pretende ser exhaustiva, es seguro que un rastreo minucioso no la extendería demasiado). Sin embargo, sí hay un autor que verdaderamente ha construido literariamente Japón como territorio mítico en la literatura española reciente: Alberto Olmos, que en *Trenes hacia Tokio* (2006) crea una novela a partir de sus entradas en el blog que mantuvo durante el 2005, mientras vivía en el país dando clases y escribiendo una novela.

Ya Celma Valero ha señalado, a propósito del tratamiento del espacio en *Trenes hacia Tokio*, cómo Japón o Bangkok —donde se desarrollan dos capítulos de la novela— aparecen inscritos en un nuevo orden mundial homogeneizado. Un tiempo atrás podrían haber sido considerados lugares exóticos, pero, con la excepción de los *love hotels* japoneses, que no tienen correspondencia exacta en el resto del mundo (no son ni remotamente parecidos a los moteles de parejas ni a las pensiones por horas), ante las descripciones de Olmos «enseguida se tiene la impresión de que se han difuminado las diferencias, por efecto de la llamada globalización: se alude a las mismas marcas comerciales, a ciertas cadenas de comida rápida o de cafés o de ropa [...] Solo los nombres (topónimos o antropónimos) resultan diferenciales» (Celma Valero,

2012: 205). El siguiente pasaje, donde las marcas y franquicias son el *leitmotiv* de los pasos y acciones del protagonista de camino a su trabajo, lo ilustra a la perfección:

Llego.

Después de dos horas en tren, y de atravesar Tokio, un altavoz me indica que estoy en Yokohama. Abandono la estación.

Voy con tiempo de sobra así que me pongo a mirar a la gente. Bolsos de Gucci, bolsos de Louis Vuitton. Trajes DKNY, paraguas Burberrys. Yo llevo un traje de Hugo Boss, camisa CK tornasolada y corbata de Jill Sanders. Lo llevo, claro, a juego con mis sueños. En realidad visto zapatos negros, traje gris de Springfield, camisa de Uniqlo y corbata azul cobalto. También un reloj de Michelle Herbelin.

Desayuno en Doutor, después de desechar MacDonalD, First Kitchen, La Terrasse, Café Classique y Sandog Inn.

Compro cigarrillos Steven Mild Light, después de desechar Lark, Kent, Lucky Strike, Carter Kool, Hi-lite, Hope, Marlboro y sus correspondientes versiones light y menthol.

Paso por una tienda que tiene trajes de Franco Valentino y Konaka.

Sigo el bolso de Chanel de una chica durante quinientos metros.

Lo pierdo y tengo tres opciones: Sunkus, Lawson y Starbucks.

No hay tiempo. Me ajusto la corbata en un escaparate y voy hacia el edificio de la cita. Entro. Llamo al ascensor. No tiene espejo. Aprieto el número 7. Salgo. Avanzo por un pasillo mirando puertas. Acabo el pasillo y no encuentro el sitio adonde voy. Vuelvo. Lo veo. Una puerta blanca, sosa, con un letrero que dice W. J. Corporation.

Entro (*Trenes hacia Tokio*, 14-15).

El ritmo sincopado que imponen las frases enunciativas simples yuxtapuestas logra transmitir la sensación de prisa de la vida en una metrópoli desarrollada cuya velocidad es la que impone la dinámica de producción y consumo. Los personajes de la novela pasan gran parte del tiempo realizando viajes encapsulados en coches (*Trenes hacia Tokio*, 11, 19, 45, 65 ...), en parkings (28, 47, 150, 155 ...), o en vagones de tren o de metro en los que el protagonista da rienda suelta a una capacidad de observación que es más bien *voyeurismo* (parafilia que encuentra en un país como Japón una tierra prometida que propicia los encuentros exentos de comunicación verbal, de relación interpersonal basada en afectos, de compromiso o futuro más allá de lo que dura un viaje en metro o cercanías). Las ideas difundidas en Europa sobre la sexualidad en la cultura nipona —oscilante entre la represión y las más extravagantes formas de escape— se avienen perfectamente con la puesta en escena de Olmos.

En el capítulo titulado «Ensamblaje», el narrador plasma esta inevitable promiscuidad *pasajera* de los vagones de tren: «Entro en el primer vagón del tren. Está bastante lleno. Busco un sitio lejos de la puerta y coloco mi cartera en el portaequipajes. Luego trato de adoptar una postura no delictiva» (*Trenes hacia Tokio*, 113).

Esta última frase se repetirá poco más adelante, y nos hace pensar en los «espacios de anonimato» de Augé, donde todo el mundo es sospechoso hasta que prueba su inocencia mostrando su identidad (nacional, con el pasaporte; económica, con el pin de su tarjeta) (Augé, 2000: 103-104).

También es Singapur, esta biblioteca. Todo está prohibido y, como en Singapur, uno no tenía noticia de que algo existía hasta que lo prohibieron. A la entrada hay un punto para fumadores. Fumas antes de entrar o sales para fumar: yo ya no fumo así que masco chicle y solo acudo al rinconcito de fumadores para saber qué más está prohibido. Porque es en este punto donde se han concentrado los anuncios estatales. El NO a las drogas; el CUIDADO con los incendios; el NUNCA a los productos franceses falsificados. También hay un cartel que pide no hablar dentro de la biblioteca, no comer dentro de la biblioteca, no beber. Leer, de momento, está permitido (*Trenes hacia Tokio*, 107).

El final de otro de los capítulos, el titulado «Maquíllate», es muy elocuente acerca de la variedad impersonal y fugaz de satisfacción que ofrecen estas microformas de convivencia en los transportes públicos, en que dos personajes anónimos, y que probablemente jamás se relacionen y jamás vuelvan a encontrarse, cruzan sus miradas: «Luego se abren las puertas y ya no somos tan felices» (*Trenes hacia Tokio*, 138).

Que estas cápsulas de proximidad anónima y efímera, como los vagones, han desplazado a los antiguos lugares antropológicos resulta evidente si comparamos los pasajes citados con la descripción de un parque infantil y un cementerio, dos enclaves de gran carga simbólica, por estar ligados uno al inicio de la vida y otro a la muerte, experiencias forzosamente compartidas por todos y difíciles de despojar de emoción.

Hay un parque cerca de aquí y también un cementerio. En el parque nunca hay nadie jugando. Los columpios están rotos y las mesas para hacer barbacoas tienen la madera podrida. Una vez pudo verse a una mujer muy vieja con un sombrero enorme dando vueltas interminables alrededor del parque, una tras otra, a velocidad sostenida, pisando hojas secas y sombras quién sabe si no más secas todavía, durante toda la tarde. Pero yo a eso no lo llamaría jugar.

El cementerio es bonito dentro de sus posibilidades (*Trenes hacia Tokio*, 55).

Japón es, pues, un país desarrollado, plenamente inserto en la globalización, consumista y en el que la vida cotidiana deja poco espacio para las tradiciones que conformaban su imagen mítica. Sus habitantes no viven en pagodas, sino, como los amigos de Kokoro —novia del narrador—, en «un edificio nuevo, de color naranja, que parece hecho con piezas enormes de Tente» (*Trenes hacia Tokio*, 55).

Algo tan anecdótico como una comida de cumpleaños puede ser la ocasión de poner de manifiesto el simulacro: «El restaurante es un edificio de una sola planta, encalado, con palmeras. Imita a los restaurantes que los dueños de este restaurante

suponen erigidos en California. Malibú es su nombre» (*Trenes hacia Tokio*, 25). Cuando la comida termina, «abandonamos Malibú. Miramos el restaurante desde el *parking*. Tomamos más fotos del restaurante. Nos despedimos y subimos a nuestros coches» (28). Lo mismo sucede con el viaje exótico: en los capítulos «Mi muerte», «Ficciones» y «Jack Johnson» el narrador relata el viaje a Bangkok que realiza en compañía de su novia japonesa, Kokoro, que en el trayecto de avión lee, una detrás de otra, tres guías de viaje sobre el país que van a visitar (29-30), aunque sus actividades allí serán, fundamentalmente, comprar ropa semejante a la que podrían haber adquirido en cualquier otra parte del mundo, algunos *souvenirs* estereotipados (39), o consumir *mojitos* (40). En sus paseos se cruzan con otros turistas occidentales que pasean por el mismo escenario, pues eso y no otra cosa es lo que parece Bangkok: «Suenan canciones de Oasis y es que esto es un videoclip» (40). En definitiva, la posibilidad de reproducir *lo real* que desde comienzos del siglo XX, y con creciente fidelidad, brindan las tecnologías, funciona como sinécdoque e indicio de que nuestra realidad no sea otra cosa que una duplicación, un simulacro: «Vivid vuestra vida en tiempo real; vivid y sufrid directamente en la pantalla. Pensad en tiempo real; vuestro pensamiento es inmediatamente codificado por el ordenador. [...] De todos modos, la cámara virtual está en la cabeza. No hay necesidad de medio para reflejar nuestros problemas en tiempo real: cada una de las existencias se telepresenta a sí misma» (Baudrillard, 2000: 42-43); y más adelante: «Con la Realidad Virtual y todas sus consecuencias, hemos pasado al extremo de la técnica, a la técnica como fenómeno extremo. Más allá del final, ya no hay reversibilidad, ni huellas, ni siquiera nostalgia del mundo anterior» (Baudrillard, 2000: 53).

En *Tatami* (2008), aparecida dos años después de *Trenes hacia Tokio*, Olmos relata una nueva historia desarrollada en Japón, completando un panorama de las relaciones personales en este país que incluye la dificultad para establecer vínculos afectivos, el *voyeurismo*, la experiencia de los no lugares, de las pantallas, de la percepción fragmentada del espacio, etc. Más adelante habrá ocasión de volver sobre esta novela.

El caso de un novelista como Ángel Vallecillo puede ilustrar bien el cambio en las preferencias a la hora de elegir unos escenarios que adquieren un papel protagonista en las novelas. La propia evolución literaria de este autor está ligada a un cambio en la elección y el tratamiento de los espacios de sus novelas. Su primera novela, *Los comedores de tierra* (1998), se proponía como juego intertextual, como una *spin off* de *Viejas historias de Castilla la Vieja*. No en vano el autor llegó a barajar como título para esta primera novela *Nuevas historias de Castilla la Vieja*. En la novela de Delibes, el narrador, Isidoro, mencionaba ocasionalmente a un hermano menor, aunque sin dar su nombre; ese innominado hermano menor es la voz elegida por Vallecillo para fraguar el relato de *Los comedores de tierra* (el parentesco tiene gran rentabilidad simbólica, pues la novela de Vallecillo se postularía, de hecho, como hermana menor de



*Viejas historias...* ). Sin embargo, Vallecillo no nos da el nombre de su narrador, que firma su relato únicamente como «el hermano de Yago» —no de Isidoro, que era el nombre que llevaba el personaje de Delibes—. El cambio de Isidoro en Yago no es ni mucho menos un lapsus de memoria, sino un modo de elevar el personaje de ese hermano emigrante a paradigma: Yago es el nombre originario del apóstol patrón de España (Santiago, Sant Yago), y el narrador de *Los comedores...* sería uno más de esa estirpe de necesidad, éxodo rural y nostalgia, como también, por otro lado, Vallecillo es en sus comienzos seguidor de Delibes, padre o hermano mayor para muchos narradores españoles. Además, esta forma arcaica y poco usual trae inmediatamente a la memoria a la «Hija de Yago» —España— de Blas de Otero (natural, por cierto, de Bilbao, la ciudad a la que Isidoro-Yago ha emigrado). Incluso, en un pasaje de la novela, Delibes, convertido en personaje, hace una especie de cameo, aludido solo como «don Miguel».

El pueblo, que en la novela de Delibes no tenía nombre —y era, por tanto, cualquier pueblo de Castilla, adquiriendo calidad de paradigma—, se llama en la novela de Vallecillo Claralba del Alcor, topónimo ficticio, pero que resulta familiar a cualquiera que conozca la geografía castellana, y en concreto la provincia de Valladolid, donde se encuentra una localidad llamada Villalba de los Alcores (cuyo nombre originario era, de hecho, Villalba del Alcor, cambiado para evitar la homonimia con un pueblo de la provincia de Huelva). Es muy frecuente que los capítulos se abran con descripciones espaciales, al igual que ocurría en las *Viejas historias* originales; en ellas, porque la contemplación de un determinado enclave era la que desencadenaba el recuerdo que daba lugar a la historia. Se refuerza la idea de que los distintos elementos de la naturaleza física de Claralba del Alcor sean los que den pie al relato de las historias de sus habitantes, porque, de hecho, así es en ambas obras: el espacio motiva y determina, a la manera naturalista, las vidas y los caracteres de sus moradores, como en más de una ocasión el narrador sugiere:

Por Claralba del Alcor dicen que pasa una línea imaginaria que tronza la Tierra de Campos con el Valle del Cerrato. Y yo no sé si esta condición de frontera natural entre meseta y valle tendrá algo que ver, pero lo cierto es que en mi pueblo, desde yo muy chico, siempre he escuchado historias de muertes violentas, de asesinatos y desgracias. Yo no creo que en mi tierra seamos especialmente violentos, ni tan siquiera arrojados, pero los que la han bebido aseguran que la sangre castellana te deja un regusto a venganza, a rencor, y esas dos cosas sí que matan; y con saña. También el cielo mata, y la tierra. Por ejemplo, todos los veranos, cuando el sol a finales de julio castiga a sablazos la tierra, siempre muere algún niño asfixiado por la calorina o deshidratado de cagalera. O, por ejemplo, hasta cinco casos les puedo enumerar yo de hombres partidos por un rayo por las tormentas eléctricas de verano en el Cerrato (*Los comedores de tierra*, 79).

Al igual que la tierra condiciona la naturaleza y los destinos de sus moradores, ella misma es concebida como un organismo vivo por el narrador (40), en la más pura tradición naturalista, heredera de un positivismo decimonónico.

La particular visión del narrador —el hermano menor del de Delibes— tiene gran importancia en el tratamiento del espacio en la novela, ya que se establece un juego de perspectivismo con el narrador de *Viejas historias...*, cuyas ideas sobre Bilbao y el pueblo expone este hermano menor complementando así la narración de Delibes, «llenando» sugestivos huecos y silencios que este había dejado.

La siguiente novela de Vallecillo, titulada *La sombra de una sombra*, aparece en el 2002. Por lo que a la elección del espacio narrativo se refiere, continúa, fundamentalmente, la línea marcada por *Los comedores...*, aunque con algunas innovaciones en el tratamiento, derivadas, sobre todo, del género (negro) y la trama (policíaca). Pero con la siguiente, *Colapsos* (2005), se produce un punto de inflexión. Alberto Olmos, en su blog *Hikkikomori*, califica esta novela como posmoderna, señalando: «Su prosa está guiada por la violencia y la agresividad, por los paisajes norteamericanos y la fragmentación» ([http://hkkmr.blogspot.com/2010\\_12\\_01\\_archive.html](http://hkkmr.blogspot.com/2010_12_01_archive.html), en línea). En efecto, *Colapsos* encajaría bien en el conjunto de la narrativa posmoderna, caracterizada por tiempo fragmentado y discontinuo, sujeto múltiple, mezcla de alta y baja cultura, fin del gran relato, cuestionamiento de la verdad, alternancia de lugares globales y locales, desinterés por la psique de los personajes, referencias audiovisuales, final abierto (Mora, 2007: 29-30).

La ruptura que supone la novela con respecto de la producción anterior de su autor tiene su refrendo en la elección de los espacios. El territorio cercano de la Castilla rural, amarrado a una sólida tradición literaria también castellana, deja paso a lugares de la aldea global: puntos geográficos internacionales (Nueva York, por supuesto, pero también Las Vegas y Cerdeña), y, sobre todo, multitud de no lugares, espacios despojados de especificidad cultural e histórica: autopistas, sofisticadas salas de fiestas, rascacielos, basureros, decorados de película, platós televisivos... que podrían estar en cualquier lugar, porque las diferencias que antes se traducían en enraizamiento (Claralba del Alcor, por ejemplo) se difuminan a marchas forzadas en un mundo donde países y ciudades comparten cada vez más lugares intercambiables, lugares quizá lujosos, quizá sórdidos, pero en cualquier caso estandarizados. En *Colapsos*, la «Roar Room» que Númuno frecuenta antes del crac financiero es emblema de la exclusividad, como el basurero donde se ocultará el mismo Númuno después del crac lo es de la degradación, pero ambos lugares podrían estar en Manhattan, Madrid, Río de Janeiro, Shangay, Tokio o Pretoria. Si Estados Unidos, y concretamente su metonimia, Nueva York, cobran un especial protagonismo, es por lo que ambos tienen, a su vez, de metonimia futura del mundo, de caricatura o de «simulacro» adelantado (se aparecen ante Europa como una proyección especular de un futuro cada vez más

próximo). Ni siquiera se trata de dar una imagen realista de América, sino más bien constatar su imagen, su *imagen*: el holograma que de ella nos hemos creado a través, sobre todo, del cine. El libro se divide en capítulos encabezados por títulos, pero no numerados; a su vez, los capítulos contienen epígrafes que no siempre, pero sí a menudo, hacen referencia a localizaciones espaciales o espacio-temporales: «Cementerio de Harvester Crow» (24), «El Pequod» (26), «Sótano de la Casa Blanca. Medianoche» (27), «Control policial en Mouligan» (28), «Hotel *Vulkar KO*. Salt Lake City» (45), «El local de Sdaluc y el principio del Colapso» (59). Estos apuntes recuerdan a las acotaciones escénicas de un guion cinematográfico, género muy familiar para Vallecillo, que ha compaginado la escritura con la realización de documentales. La narración no busca aproximarse emocionalmente al lector mediante el realismo, sino nimbarse de un aire cinematográfico o televisivo. Desde las primeras páginas, las localizaciones remiten a un ámbito estadounidense con resonancias de los *mass media* y la cultura pop.

Pero no solamente las latitudes retratadas en los libros son otras, y se ven ya sin el filtro del exotismo (con otro filtro probablemente, el de la globalización). Entre los escenarios representados en novelas aparecidas durante los últimos veinte años, encontramos de forma recurrente y casi obsesiva el centro comercial, el parque temático o centro turístico, la gran ciudad impersonalizada... Hoy, en la literatura contemporánea, se impone como *leitmotiv* el *no lugar*.

## SOMOS AUTONAUTAS DE LAS COSMOPISTAS

La experiencia diaria y cotidiana del *no lugar* trae consigo una sensación irremediable de aceleración de la Historia y de achicamiento del planeta (Augé, 2000: 122). Su signo se impone sobre las relaciones entre los seres humanos, y, a la inversa, estos buscan el refugio anónimo de los no lugares, su proximidad impuesta pero exenta de durabilidad, la sentimentalidad *afterpop* con la que se revisten. No es raro, pues, que en nuestros relatos proliferen, con distintos sentidos y matices, los aeropuertos, aviones, autopistas y centros comerciales.

La ya mencionada *Tatami*, de Alberto Olmos, se inicia con la narración de una joven, Olga, que viaja en un avión con destino a Tokio, donde dará clases de español. Durante el vuelo, su compañero de asiento le cuenta la historia de una pasión por una colegiala nipona que él mismo vivió en la capital japonesa. El pasajero es un mirón descarado y entrometido, que insiste en contar su relato pese a que Olga trata de cortarle (aunque su resistencia no es del todo sincera, y pronto demuestra tener más interés en la historia de lo que quiere aparentar). Olga, recién licenciada en Filología Hispánica, responsable y juiciosa, es capaz de reconocer —y apreciar— el

*yakitori* plastificado que le sirven en el avión porque ha estudiado a fondo una *Guía de comida japonesa* para empaparse de conocimientos sobre el país (*Tatami*, 35). Las características de la cabina del avión y de la disposición de los asientos imponen una proximidad, incluso una intimidad, de la que no es fácil escapar. La narradora llega a expresarlo así: «Realmente no estoy preparada para compartir presurización con un pedófilo» (*Tatami*, 31). Sin embargo, esa proximidad pronto se revela fascinante, quizá porque está condenada de antemano a la disolución definitiva, pues tiene un límite temporal asumido desde el principio (el tiempo de vuelo).<sup>35</sup>

Luis, el compañero de viaje de Olga, recuerda cómo durante la temporada que vivió en Tokio se aficionó a espiar a una vecina en edad escolar. La historia refleja a la perfección la desnaturalización creciente de las relaciones interpersonales. Especialmente cuando entre la colegiala observada y el mirón, Luis, se inicia una especie de comunicación a distancia y exclusivamente visual, porque la adolescente comienza a observarle también a él, sin saberse vista a su vez: «Ella no sabe que la veo, no comprende que todo está teledirigido, programado y prefabricado» (*Tatami*, 90-91). Así, mientras que con la desconocida a la que pronto se dejará de ver para siempre —Olga— hay una proximidad física que sería impensable en cualquier otro lugar que no fuese los asientos de un avión, con la muchacha a la que desea (y que *stricto sensu* es también una total desconocida) no hay más relación que un espionaje unilateral primero, y luego mutuo.

Un término cada vez más habitual en la vida de los urbanitas es *intercambiador*. A menudo, el intercambiador es el punto exacto de intersección entre el lugar y el no lugar. Wikipedia lo define como «lugar de articulación de redes encaminado a facilitar la intermodalidad entre distintos modos de transporte de viajeros [que] pueden desempeñar, por su inserción urbana, el papel de interfaz entre la ciudad y su red de transporte». El actual desarrollo de los transportes urbanos y de los recintos —*espacios*— expresamente creados para un fin (el ocio, consumo, incluso la habitabilidad, en el caso de las urbanizaciones) producen la sensación de que interactuamos con la interfaz, más que con la ciudad originaria. Nos aproximamos, por vía subterránea y mediante lanzaderas, al mapa escala 1:1 soñado por Borges. Más aún: la posibilidad técnica de trazar ese mapa, esa interfaz, nos encara, una vez más, con la sospecha de que el mundo real sea *otra* interfaz. La proyección en la caverna.

<sup>35</sup> En el texto titulado «*Paradiso*, xxxi, 108», Fernández Mallo reflexiona asimismo acerca de los aeropuertos, encarnaciones por excelencia del concepto de *no lugar* en el mundo contemporáneo (Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges)*. *Remake*, 106-112). Y en la última entrega de su trilogía, *Los turistas* (2015), Jorge Carrión sitúa en Heathrow y otros aeropuertos buena parte de la trama, en alternancia con enclaves turísticos como los lujosos hoteles de Cuba o los safaris por la sabana sudáfrica. La novela viene a ser una respuesta a las teorías de Augé sobre los no lugares como espacios en que las relaciones humanas desaparecen, ya que el argumento muestra precisamente cómo, incluso en estos espacios estandarizados y desprovistos de marcas particularizadoras, la necesidad impele a las personas a trabar sorprendentes lazos.

La ciudad misma puede quedar convertida en no lugar y simulacro. Acerca de esto, y de su huella en el arte contemporáneo, ha reflexionado Vicente Luis Mora (2006: 227-230) y no otro es el asunto sobre el que gira también su primera novela, *Circular 07. Las afueras* (2007). En extraño e interesante libro acerca de la metrópolis moderna como una forma de vida inherente a las sociedades contemporáneas, Madrid es elegida como paradigma de la ciudad: «Madrid es como un plano a escala de todo» (*Circular*, 134). A lo largo de esta novela, y ya desde el mismo título, se alude de continuo a la idea del centro y las afueras y al concepto del círculo como algo que nos cerca, nos asedia, mientras intentamos vanamente encontrar la salida hacia su exterior. Especialmente recurrente y obsesiva dentro de esta obra es la idea de la imposibilidad de escapar fuera de la ciudad. Muy significativo a este respecto es el texto titulado «Calle del Arte» (*Circular*, 110), donde se sostiene que ya no sabemos vivir fuera de la ciudad, que ya no comprendemos el campo, al haberlo convertido en una mera postal turística. Fernández Mallo, al que luego volveremos, reflexiona también sobre estas cuestiones en el artículo «Luis XIV traspasa Versalles a una promotora», donde llega a la interesante conclusión de que «en toda nuestra sociedad el *lugar* ha desaparecido, salvo, precisamente, en la publicidad, que explota el ruralismo y sus derivados como gancho nostálgico para vender un producto absolutamente tecnificado y manufacturado en un *no-lugar*» (*Blog up*, 35). Para Mora, la consecuencia de esa suplantación es que «hemos perdido el mundo», pero al mismo tiempo, y aquí radica la dimensión trágica de esa experiencia contemporánea, la ciudad tampoco nos llena; de ahí que a cada paso experimentemos la asfixiante y terrible sensación de vivir permanentemente atrapados en un atasco de tráfico del que nos es imposible escapar (*Circular*, 111), un atasco alegórico que ya imaginó Cortázar, en «La autopista del sur». En otro de los fragmentos, el titulado «Calle de los Narcisos», se menciona el conocido libro de Italo Calvino *Las ciudades invisibles* (*Circular*, 68). Cómo no relacionar el mapa ciudadano que Mora va dibujando en este libro con las inquietantes preguntas que se hacía el autor italiano en *Las ciudades invisibles*, acerca de «¿Por qué la ciudad? ¿Qué línea separa el dentro del fuera?» (*Las ciudades invisibles*, 48) o, la que aún resulta más sobrecogedora: fuera de la ciudad, «¿existe un fuera?», o «¿por más que te alejes de la ciudad no haces sino pasar de un limbo a otro y no consigues salir de ella?» (*Las ciudades invisibles*, 165).

## LA REALIDAD \*

¿Qué es más inquietante? ¿Que un dispositivo nos introduzca en otra realidad?, ¿o que para introducirnos en otra realidad no sea necesario ese dispositivo? Estas preguntas gravitan en buena parte de las ficciones actuales, las que estudiamos en nuestro

ensayo, y se traducen, como vamos viendo, en el despliegue de escenarios en los que la nota de irrealidad se hace presente de distintos modos.

En muchas ocasiones, son escenarios muy familiares los que aparecen bajo un prisma de extrañamiento que nos demuestra lo *raros* que son, como si su Creador no se hubiese molestado demasiado por hacerlos verosímiles. *El Dorado* (2008), de Robert Juan-Cantavella, remite desde su título a un espacio mítico, pero irónicamente subvertido: la novela no relata la búsqueda destructiva de Lope de Aguirre ni ninguna otra utopía. O tal vez sí, pero del único modo en que nuestro tiempo puede hacerlo, de manera radicalmente irónica. La novela presenta a un inusual periodista, Trebor Escargot, que practica el Punk Journalism y que realiza un reportaje acerca del popular centro vacacional de la costa levantina Marina d'Or. El Dorado es, por tanto, un juego de palabras con el nombre de la urbanización, pero se trata también de un Dorado por ser la meta de la investigación de Trevor, y la máxima aspiración de una clase media con pretensiones. Muchas de las descripciones de este extravagante lugar que podríamos considerar como nuestro Las Vegas particular no tienen desperdicio y se parecen mucho a algunos de los fragmentos sobre centros comerciales, parques temáticos o falsas ciudades que ya hemos ido reproduciendo a lo largo de este trabajo. Es, sin duda, Marina d'Or un intento de suplantar lo elitista a través del simulacro. Como declara Miguel Espigado en una interesante reseña de esta novela (Espigado, 2008), Juan-Cantavella se vale de novedosos procedimientos satíricos para analizar la cultura *kitsch* de la sociedad del siglo XXI. La carga irónica de la novela de Juan-Cantavella se hace especialmente evidente si comparamos cómo aparecen tratados un espacio y un tema similar en *Crematorio* (2007), de Rafael Chirbes, donde se representa el monstruoso paisaje —físico y espiritual— que dejó tras de sí la locura de la especulación inmobiliaria en Misent, un imaginario pueblo de la costa levantina. En este caso no encontraremos la parodia esperpéntica de Cantavella, sino un perspectivismo que hace explícitas todas las culpas y connivencias de la especulación, con un acento más dramático que satírico.

También en *Efectos secundarios* (2000), de Germán Sierra, aparecen los centros comerciales y las residencias de jubilados como estereotipos de ciudades artificiales. Es una historia de conspiraciones e intriga, con permanente presencia de la globalización, la tecnología, las obsesiones contemporáneas con el cuerpo y la farmacología, y transcurre en un futuro próximo en el que las corporaciones multinacionales han sustituido a los gobiernos. La ciudad moderna aparece representada como espacio en el que la vida pierde su contacto con lo real y así, en esta novela, encontramos, por ejemplo, que las calles están sponsorizadas. No está de más recordar que solo doce años después de publicada la novela de Sierra, la estación más antigua del Metro de Madrid pasaba a denominarse «Sol Vodafone», denominación sujeta a un contrato publicitario con una duración de tres años. De la medida

se hicieron eco, un tanto apocalípticos, los telediarios —bien que en su franja final de noticias anecdóticas—, mostrando la indignación de los ciudadanos, tan efímera como la propia noticia.

*Efectos secundarios* plantea agudas descripciones de la costa sur como un «gigantesco asilo de ancianos prematuros», como un «parque de atracciones» para prejubilados, como una de «esas reservas indias en Norteamérica» (*Efectos secundarios*, 191-192). Pero el pasaje más relevante para el tema que aquí abordamos lo encontramos en la presentación de la ciudad de Cásena: «Copia de sí misma, reconstruida según las directrices del cónclave de arquitectos reunidos por un alcalde con la intención de recuperar su esplendor medieval [...] un artificioso parque temático» (*Efectos secundarios*, 93-94). En dicha ciudad, tan parecida a tantos enclaves turísticos que consideramos auténticos patrimonios de la humanidad, lo antiguo (la Historia) ha sido convertido en un espectáculo, de la misma manera que se convierten tantas veces en auténtico espectáculo de masas los exotismos o los particularismos locales. En palabras de Augé: «La historia y el exotismo desempeñan el mismo papel que las “citas” en el texto escrito, estatuto que se expresa de maravilla en los catálogos editados por las agencias de viajes» (2000, 113).<sup>36</sup>

El mundo retratado por Sierra está irremediabilmente dominado por el hiperconsumo; es, en definitiva, un mundo «donde el imperativo categórico ha sido sustituido por la omnipresente instrucción “consumir antes de”» (*Efectos secundarios*, 203), y donde el espacio sirve a ese fin antes que a ningún otro. Lo mismo ocurre con el crucero vacacional de *La habitación oscura*, de Rosa, en el que embarcan dos de los protagonistas, a quienes les regalan el pasaje, pero que no tienen dinero para participar de la vida a bordo. En esa situación, la mujer preferirá aislarse en su camarote:

Solo durante los desembarcos, cuando la mayoría del pasaje estaba de excursión, ella salía y caminaba por los pasillos desiertos, las cubiertas con el suelo pegajoso de la fiesta nocturna, veía los escaparates de las tiendas y las pizarras de los bares que anunciaban cócteles exóticos y cervezas internacionales, la falsedad de decorado se hacía más rotunda sin gente, música ni luz ambiental (*La habitación oscura*, 107).

*Morthotel* (2008), de Alberto Gismera, presenta también un mundo desolador a través de una estructura fragmentaria y desordenada, a base de brevísimos capítulos que se suceden sin orden cronológico y de un mosaico de personajes poco defini-

<sup>36</sup> También Beirut es una ciudad falsa en «Fiebre de guerra», de Ballard, aunque su finalidad está lejos de ser turística (o tal vez no). En este relato, publicado originalmente en 1989 y editado en español en un volumen homónimo por la editorial Berenice, en el 2008, la capital del Líbano ha sido diseñada por los arquitectos de la ONU para poner en práctica un experimento científico: se trata de comprobar qué es lo que impulsa a la gente a luchar, en definitiva para investigar, y poder así actuar sobre él, el virus de la guerra.

dos. La novela (que precisamente se abre con una cita de Jean Baudrillard) recrea sofisticados complejos turísticos que se convierten en ciudades fantasmagóricas en periodos no vacacionales, documentales y películas que confunden deliberadamente la realidad con la ficción, el mundo contemplado a través de las pantallas, las organizaciones terroristas u Organizaciones dedicadas a la Desorganización, etc. No es extraño que en dicho mundo una organización empresarial ofrezca a sus clientes una muerte a la carta.

Aunque con un tono completamente diferente de *Morthotel*, *La peste bucólica*, de Cuevas, propone una variante similar: se trata de una macroempresa funeraria llamada Clímax Internacional, que prevé y resuelve cada detalle asociado a la muerte: plañideras a sueldo si el finado no tiene una familia que le llore, bandas de música si el deceso ha alegrado a sus congéneres, etc. Para este simulacro de muerte se construye un cementerio a imagen y semejanza de los cementerios tradicionales, a las afueras de la ciudad:

Allí, tras hacer numerosos estudios de mercado y catas geológicas, construyó un cementerio a la antigua usanza, donde van a parar sus afiliados. Es una extensión enorme de un terreno muy escarpado (lo que produce el efecto óptico de multiplicar su superficie), con unas tumbas mohosas y epitafios escritos en latín macarrónico. Desde un montículo que hay en el centro del cementerio, al atardecer, se puede contemplar un horizonte casi marciano en el que navegan flotas de golondrinas con sus alas en forma de bumerán.

Hay senderos que serpentean entre un maremagno de lápidas; algunos de ellos no conducen a ninguna parte, otros van a parar directamente a fosas donde a veces aflora un fémur o una calavera desdentada, todo ello de *atrezzo*. Los cipreses son de plástico, pero están tan logrados, incluso su balanceo cuando son mecidos por el viento, que nadie lo notaría si no se lo dijeran; hay que acercarse mucho y arañar la corteza con algún utensilio punzante para descubrir que las virutas que se desprenden no son de madera. Algunos de los enormes ángeles de mármol, que tampoco son de mármol, ocultan en su interior generadores de fuegos fatuos (que persiguen cualquier fuente de calor) o máquinas de niebla para que el ambiente, al anochecer, sea aún más tétrico. Para que no falte nada, los vigilantes nocturnos van disfrazados de zombies y en lugar de pistola y linterna llevan una alabarda herrumbrosa e iluminan sus pasos con una antorcha hecha de harapos aceitosos.

A la gente le encantaba el cementerio de mi empresa. Lo prefería mil veces al otro, al construido por el Ayuntamiento, al cementerio de toda la vida o de toda la muerte, con su trazado octogonal y sus lápidas perfectamente alineadas. Un cementerio tan aburrido que si no podía ser usado de campo de golf era únicamente por dos motivos: las lápidas habrían estorbado la trayectoria de la bola y nada te garantizaría que, después de embocar, al meter la mano en el hoyo, algún ser cárdeno y agusanado no fuera a agarrarte de la muñeca y tirar de ti hacia dentro (*La peste bucólica*, 230-231).

Sin embargo, la tuerca del simulacro puede apretarse aún más:



Pero sucedió algo curioso: el otro cementerio fue cayendo en el abandono y en la desidia. El baile de las placas tectónicas lo fue ondulando, los senderos rectilíneos se desdibujaron bajo los hierbajos y los matorrales, las cruces se cubrieron de musgo y de indolentes lagartijas tornasoladas, las telarañas taparon la puerta de muchos panteones, las lechuzas asmáticas encontraron allí su tierra prometida. En resumen: el cementerio de siempre, al caer en desuso, ha llegado a parecerse mucho al cementerio de mi empresa, en el que la apariencia de dejadez decadente es el fruto de constantes y denodados esfuerzos. La gente ha vuelto a querer ser enterrada allí y ahora su poder de convocatoria refleja un empate técnico respecto al nuestro (*La peste bucólica*, 233-234).

Como ya ocurriera en el Barroco, el tema del simulacro aparece indisolublemente unido al de desengaño, y ciertamente en todos estos autores se percibe este, aunque no en todos se acompaña de una nota de angustia. En algunos, por el contrario, el descreimiento final —el fin de la inocencia— es una constatación plácida de que nuestro mundo probablemente es, sí, una caverna en la que se proyectan sombras. Pero de su contemplación no nace el malestar, sino el sosiego y la fascinación que proceden de mirar esas sombras con conciencia plena de que lo son, y apreciarlas como tales. Una renovación del guilleniano «el mundo está bien hecho», que ahora podría reformularse como «el simulacro del mundo está bien hecho».

Nadie encarna esta serena visión como Agustín Fernández Mallo, cuya propuesta narrativa se corresponde a la perfección con las teorías de Baudrillard. Una vez que tomamos plena conciencia del fenómeno, de la perpetración del crimen perfecto del que hablara Baudrillard, el de la realidad por su simulacro, todo ello no tiene por qué jugar en nuestra contra. Como bien ha sabido ver Fernández Mallo, absolutamente alejado de posturas apocalípticas en relación a una supuesta muerte del arte y de la cultura, se trata de ser capaces de extraer un nuevo rendimiento estético a esta otra realidad suplantadora o, dicho de otra manera, crear a partir de ella un producto nuevo que sea capaz de revolucionar el mercado. En cierto sentido, el desengaño sin drama de Fernández Mallo es el que más lejos llega, el desengaño mayor, pues descrece también de las reacciones de alarma o pesar, que considera parte del montaje.

Lo que ahora nos interesa destacar es que, en esta imperturbable constatación de que vivimos dentro del holograma, el espacio desempeña un papel fundamental. Fernández Mallo eleva a nueva categoría estética el simulacro, la maqueta, la réplica o el mapa, convirtiéndolos en motivos recurrentes. De ahí que se convierta en *leitmotif* de sus obras la ciudad de Las Vegas, el simulacro de los simulacros, o, como dice Antonio J. Gil González, uno de los principales «(no) lugares del mediascape americano y televisivo» (Gil González, 2008a). Una disertación acerca de este paradigma del simulacro que es la ciudad de Las Vegas puede encontrarse en el texto «USA Travel

[7]. Apuntes de Las Vegas». Concretamente esto es lo que allí se dice acerca del Hotel Venecia, uno de los más populares y visitados de la ciudad:

De todos los simulacros, sin duda el que se lleva la palma, no por sobredimensión, pero sí por realidad realmente virtual, es Venecia. Para construirla trajeron a los mejores artesanos italianos, los mejores pintores de frescos, los mejores arquitectos, los mejores especialistas en luz e ilusión visual. Afuera es de noche, entras, pasas el casino, pasas la recepción del hotel, entras en los canales con gondoleros, y te encuentras un cielo falso tan conseguido que es real. Las nubes, pintadas, parecen moverse al tiempo que caminas, el suelo está un poco mojado, la sensación es de que acaba de llover y se está despejando, los visitantes hacemos de perfectos figurantes. Llegas a la plaza de San Marcos, están los chiringuitos, el olor típico de esa plaza. Si en el resto de Las Vegas las sensaciones son más que nada visuales, en Venecia es algo totalmente físico, te parece haber rasgado un decorado y haber entrado en otra dimensión con todos los órganos del cuerpo. El efecto es tan brutal que casi marea (*Blog up*, 49).

Asimismo, el tema reaparece de nuevo, aún con mayor interés, en *El hacedor (de Borges). Remake* (2011), y muy especialmente en el texto titulado «Mutaciones» (Fernández Mallo, *El hacedor...*, 58-99), donde el asunto del simulacro es planteado de forma realmente original: un particular viaje por un barrio residencial de Nueva Jersey en busca de los monumentos de la zona ha sido suplantado por un recorrido a través del mapa del lugar que encontramos en Google Maps: de nuevo la pérdida de la realidad, en este caso del territorio, al haber sido suplantada por su simulacro, el mapa —el borgiano mapa a escala 1:1.

Como ya constatamos en relación con el motivo temático de la guerra civil y nuestra Historia reciente, también en relación con el asunto que ahora nos ocupa, en el extremo contrario a Fernández Mallo se encuentra Rosa, que está muy lejos de mostrar sosiego ante el simulacro feliz y, sobre todo, *seguro* (blindado contra cualquier ataque externo) en el que vivimos. Profundiza sobre ello en *El país del miedo* (2008), donde analiza el terror a la violencia como una de las pulsiones fundamentales del individuo contemporáneo en las sociedades desarrolladas del capitalismo posindustrial. Los habitantes de las sociedades del primer mundo capitalista y globalizado sienten su bienestar amenazado por el resto del mundo. En primer lugar, por los habitantes de países pobres: en *El país del miedo* se expresa el temor a todos los enclaves mundiales situados más allá del reducido perímetro de seguridad, y que solo pueden visitarse superficialmente y tomando todo tipo de precauciones (*El país del miedo*, 278-277). Y en segundo lugar, por todos aquellos que, dentro de las propias ciudades, quedan excluidos del festín, como los inmigrantes y los mendigos. La repercusión en la experiencia del espacio urbano es obvia: el protagonista ha oído hablar de los «mapas de peligrosidad» de las ciudades de Estados Unidos,

y aunque nunca ha visto uno de ellos, demuestra tener interiorizado el modelo que proscribe zonas, distritos, barrios (*El país del miedo*, 108-113). Además, teme los parques, espacios naturales, abiertos para cualquiera. Por el contrario, la seguridad absoluta la ofrece, más que el propio hogar (que puede ser asaltado por bandas de extranjeros), el centro comercial. Hay una lógica interna en ello, pues el centro comercial viene a ser el templo de una sociedad capitalista, y en su recinto uno puede acogerse a sagrado.

Buscamos techo y paredes, potente luz artificial, controles de acceso, derecho de admisión, vigilancia, cámaras. Así los centros comerciales, simulacro de calle a cubierto, de calle idealizada, donde encontrar todo lo que ofrece la vía pública —tiendas, bares, gente, entretenimiento, puntos de encuentro—, pero sin esas molestias que son propias del espacio urbano: sin pobres, por ejemplo, sin nadie que te suplique dinero o te espere a la salida de la boutique, sin mujeres con bebés en brazos que piden comida; y sin incertidumbre, sin desorden, allí dentro todo está regulado, todo es previsible, hay unas escaleras que suben y otras que bajan, la entrada y la salida están diferenciadas, las limpiadoras barren la basura apenas toca el suelo, los escaparates brillan bajo los focos y los guardias evitan que nadie moleste, que nadie escandalice, no se puede gritar, cantar, correr, manifestarse, es una calle ideal, apromblemática, limpia, limpiada. Nadie nos dará una paliza ni nos enseñará una navaja, confiamos en que los guardias nos defenderían, aunque sabemos que en realidad no están para protegernos, sino para proteger el recinto, el comercio, la mercancía, para protegerlo de nosotros (*El país del miedo*, 110).

Como sucede en tantas otras obras actuales —pensamos, por ejemplo, en *Derumbe*, de Menéndez Salmón—, en *El país del miedo* la violencia parece desempeñar el papel de *the real thing*. Algo así como si un *drugo* salido de *La naranja mecánica* blandiese frente a nosotros un bate y nos dijese: «Puede que el mundo te parezca un holograma, pero esto te va a doler de verdad». A este respecto, conviene recordar que en el año 2004 Fernández Porta y Muñoz Álvarez publicaron una antología de relatos bajo el título de *Golpes. Ficciones de la crueldad social* y la estética de un realismo traumático. La extrema violencia y dureza de sus argumentos se nos presentaban entonces acertadamente como *golpes* al simulacro y auténticas caídas en lo real (Fernández Porta, 2004: 17).

#### APOCALYPSIS. JUST. RIGHT. NOW

Esta inquietante proliferación de los no lugares se nos antoja apocalíptica, en gran parte porque materializa los pronósticos leídos en tantos relatos distópicos de la ciencia ficción clásica, y también porque corre pareja a la desaparición progresiva del

espacio natural, libre, incontaminado, que consideraríamos desde una perspectiva *romántica* (y falaz) como lugar auténtico. Dicho de otra manera, se produce la desintegración de aquello que siempre habíamos creído que era *lo real*. En general, la postura de los escritores ante este hecho oscila entre dos polos: uno optimista, que refleja preferentemente la vertiente hedonista, el ocio y el consumo, representados paradigmáticamente por el centro comercial y el parque temático; otro, pesimista, que ante los mismos fenómenos resalta lo que en ellos hay de alienación laboral e industrial del hombre y del planeta. Ambos extremos, además, tienen su correspondencia con dos de los grandes títulos fundacionales de la moderna ciencia ficción, dos de las grandes distopías literarias: *1984* (1949), de George Orwell —aunque *Nosotros*, de Zamiatin, publicada en 1921, representaba ya ese mundo proto-totalitario— y *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, interpretadas, respectivamente, como anticipación de los totalitarismos comunistas y de la alienación inducida por el capitalismo. Que uno y otro son caras de la misma moneda es un hecho evidente, y así lo muestran las ficciones que veremos, que en general optan por un tono apocalíptico aun cuando retraten los santuarios del hedonismo y consumo. Heredero de Orwell y Huxley, Ballard reflexiona, en «El parque temático más grande del mundo» (1989), acerca de las consecuencias a las que se podría llegar en la Unión Europea a partir de la abolición de fronteras y de la globalización, llegando a esta conclusión:

Estaba claro que Europa, el lugar donde se había originado gran parte de la civilización occidental, había dado a luz a otra corriente importante, el primer sistema totalitario basado en el ocio. Del solarium y la piscina, del gimnasio y la discoteca, había surgido un credo nacionalista y autoritario que hundía sus raíces en el ámbito del placer antes que en el del trabajo (Ballard, *Fiebre de guerra*, 100).

*El país del miedo* (2008), de Isaac Rosa, representa los centros comerciales y parques temáticos como espacios de protección y amparo para los individuos de una sociedad narcisista, pero frágil y temerosa. Como Augé señalaba en 1992, el acceso a los no lugares se obtiene con una identificación (pasaporte, tarjeta de crédito, peaje de autopista) y con el sometimiento al control (cámaras de seguridad, presencia más o menos explícita de la autoridad), lo que garantiza que quienes están dentro se reconocen como anónimos desconocidos pero integrantes de un mismo orden con el que están comprometidos, aunque sea pasivamente. La amenaza exterior es tan palpable como difusa y multiforme, y la literatura ha detectado muchas de sus formas, convirtiéndolas en mitos, relatos en los que la comunidad se reconoce como tal, y que tienen un sentido etiológico, una explicación más emocional que racional sobre la presencia del mal en el mundo: el atentado terrorista (el 11S o el 11M), la ruina económica (el colapso de Vallecillo, la actual crisis), las bandas urbanas, las

desapariciones, la pedofilia ... Es, además, un fenómeno global, o al menos común al llamado Primer Mundo. Si acudimos a la antología de narrativa norteamericana *Generación quemada* (2005) —que hasta cierto punto funcionó como manifiesto, sobre todo fuera de Estados Unidos, para los autores de otras latitudes que reconocieron en sus páginas una melancolía y una extrañeza semejantes a la suya—, el relato con el que aparece representado, Ken Kalfus, «Los centros comerciales invisibles», tiene el mismo motivo fundamental (Smith, 2005: 191-197).

El protagonista de *El país del miedo* se refugia reiteradas veces de su acosador (un niño) en el interior de un centro comercial, y la reflexión que se hace acerca de este santo lugar de la sociedad actual resulta especialmente interesante:

Nos retiramos a recintos seguros donde el miedo, al menos *ese* miedo, aún no logra tirar la puerta. Nos refugiarnos en el interior protegido, frente al exterior amenazado por la incertidumbre, por los otros, los desconocidos, los extraños. Buscamos techo y paredes, potente luz artificial, controles de acceso, derecho de admisión, vigilancia, cámaras. Así los centros comerciales, simulacro de calle a cubierto, de calle idealizada, donde encontrar todo lo que ofrece la vía pública —tiendas, bares, gente, entretenimiento, puntos de encuentro—, pero sin esas molestias que son propias del espacio urbano: sin pobres, por ejemplo, sin nadie que te suplique dinero o te espere a la salida de la boutique, sin mujeres con bebés en brazo que piden comida; y sin incertidumbre, sin desorden, allí todo está regulado, todo es previsible, hay unas escaleras que suben y otras que bajan, la entrada y la salida están diferenciadas, las limpiadoras barren la basura apenas toca el suelo, los escaparates brillan bajo los focos y los guardias evitan que nadie moleste, que nadie escandalice, no se puede gritar, cantar, correr, manifestarse, es una calle, ideal, apromblemática, limpia, limpiada (*El país del miedo*, 110).

Se trata de una reflexión, por cierto, muy similar a algunas de las expuestas por Vicente Luis Mora en la ya citada novela *Circular 07. Las afueras* acerca de la metrópolis moderna. En realidad, los centros comerciales, como el descrito por Rosa, serían simulacros de segundo orden, simulacros de ese otro simulacro que es la ciudad, como se hace patente en la descrita por Mora. Posteriormente, en *La habitación oscura* (2013), Rosa propone una historia con un protagonista colectivo, significativamente narrada en primera persona de plural, acerca de un grupo de jóvenes que fortuitamente descubre las posibilidades (eróticas, humanas) de una habitación en total oscuridad. Deciden, entonces, mantener entre todos esa *habitación oscura*, que comienza siendo un picadero orgiástico, pero pronto se convierte en un refugio. No parece casual que el local se encuentre próximo a una autovía de circunvalación (*La habitación oscura*, 44), ni que de él se diga: «porque esta oscuridad maciza es lo único que permanece inalterable mientras en el exterior los trenes circulan a tirones entre las estaciones, los aviones acuchillan el cielo en todas direcciones» (45).

Un ambiente muy similar al descrito por Rosa en *El país del miedo* lo encontramos también en la segunda novela del asturiano Ricardo Menéndez Salmón, *Derrumbe* (2008). A partir de un argumento más abierto y fragmentario que el de la novela de Rosa, Menéndez Salmón diserta sobre el pánico y el horror en la sociedad contemporánea. En este caso son varias las tramas y los personajes que se enlazan en un escenario con ribetes futuristas. Aparece un despiadado asesino en serie que siembra el terror en la ciudad, unos jóvenes que planean y perpetran actos terroristas con el solo motivo de sembrar el pánico, un padre que descubre horrorizado las perversas aficiones de su hija. El parque temático es, también aquí, un paradigma de la sociedad. La ciudad en la que se desarrolla la novela, Promenadia —podría ser Gijón, la ciudad del autor, o cualquier ciudad de mediano tamaño—, cuenta, naturalmente, con un parque temático Corporama, popularmente conocido como El Hermafrodita, cuyo recinto de fibra de vidrio y hormigón reproduce un cuerpo humano, mitad hombre mitad mujer, a escala gigantesca. El origen de este tipo de espacios se explica en la novela con las siguientes palabras:

El furor por los parques temáticos recorría entonces la espina dorsal del planeta como un calambre. Así como durante el terror del año 1000 proliferaron supersticiones y profecías de todo signo, la euforia del año 2000, una euforia que bien pronto se mostró vana e incluso absurda, regaló, todo a lo ancho y a lo largo del globo, un nutrido abanico de parques temáticos que celebraban la plasticidad de la cultura y la versatilidad del talento humano. De pronto, fue como si al hombre le asaltara una prisa demoníaca por parcelar la realidad y procurar gigantescos resúmenes a propósito de su acervo estético, su dominio de la naturaleza y sus conquistas técnicas (*Derrumbe*, 69).

El carácter de simulacro de Corporama queda puesto en evidencia por su configuración mimética, que no deja de ser la plasmación material (hasta un punto grotesco) de la vieja idea del hombre como mundo abreviado (acerca de sus raíces y formulaciones en nuestra literatura, véase Rico, 1986). Pero, además, Corporama es el simulacro de un simulacro, pues, de hecho, reproduce *otro* parque temático creado dos años antes en Berlín (*Derrumbe*, 71). En este punto, la ficción de Menéndez Salmón es ciertamente fiel a la realidad, ya que desde los años noventa del pasado siglo asistimos a una creciente internacionalización de los parques temáticos, que actúan a menudo como franquicias exportables a diversos puntos del globo: se atiende al número potencial de consumidores (entre habitantes y potenciales turistas), a la competencia existente en el entorno próximo, etc. (Antón Clavé, 1999: 86-87), todo ello de acuerdo con una identificación del turismo y el ocio con el consumo que determina una renovación permanente de los «productos» que conforman la oferta al consumidor (de ahí una noción como la de «turismo experiencial»).

*Derrumbe* nos habla de un mundo que agoniza bajo la terrorífica amenaza de su definitivo final. Como Rosa, trata aquí Menéndez Salmón la presencia del mal y el horror en la sociedad contemporánea y, al igual que la de aquel, la novela está salpicada de reflexiones muy significativas respecto a la naturaleza del miedo que parece aterrar a nuestra sociedad y respecto al valor simbólico del parque temático:

En el fin de los tiempos que llevamos viviendo hace años —había dicho aquella mañana Meneses— hombres y mujeres nos congregamos en un espacio hasta hace poco desconocido. Ese espacio, que antaño pudo darse al amparo de un símbolo como la cruz o bajo el cobijo de una bandera, tiene en la actualidad aspecto de parque temático. [...] El único problema es que jamás estamos seguros de que lo que estamos aprendiendo sea real: el único problema [...] es que a menudo nos asalta la sospecha de que nuestro mundo es una feria de simulacros, el parque temático de su propia sombra (*Derrumbe*, 72-73).

El contexto de este temor es un fin de la historia que no es, como durante algún tiempo pudimos ingenuamente pensar, un *happy end*; su trasfondo atañe, como vemos, a la naturaleza misma de nuestra realidad y a nuestra conciencia. La ciencia ficción viene representando ese temor, renovadamente, desde los años setenta, en títulos como «En el Imagicon» (1966), de George Henry Smith; *Sueñan los androides...* (1968), de Philippe K. Dick y su adaptación cinematográfica, *Blade Runner* (1982); *Neuromancer* (1984), de William Gibson, o la trilogía *Matrix*, de los hermanos Wachowski, en especial su primera parte (1999). La extraordinaria recepción de esta última, sobre la que se multiplicaron las comunicaciones, artículos, ponencias y tesis que la ponían en relación con la filosofía platónica o las reformulaciones contemporáneas de la misma, especialmente con Baudrillard, es lo suficientemente elocuente al respecto.

El mismo ambiente de impreciso terror, la misma reacción de defensa en un espacio desnaturalizado en el que la humanidad se repliega, encontramos en el relato de Vicente Luis Mora recogido en la antología *Mutantes. Narrativa española de última generación* (2007), «Solteth» (195-208). Con evidentes resonancias del mito de la Atlántida y de la ciencia ficción clásica (entre los que cabría citar *Dune*, 1965, de Frank Herbert, o la trilogía de Ballard formada por *El mundo sumergido*, *La sequía* y *El mundo de cristal*, 1962-1966), en él se describe a una antigua civilización de seres casi divinos, que había alcanzado un estado de desarrollo no comparable a ninguno de los conocidos a través de la Historia. Ante el peligro de ser descubiertos y amenazados por sus enemigos, los habitantes de Solteth tuvieron que construir una gran cúpula cubierta de arena para ocultarse. La ciudad terminó por morir enterrada bajo esa cúpula protectora que se derrumbó: «Solteth se cayó sobre sí misma, y la cubierta de madera y piedra y arena de que se había dotado para subsistir acabó enterrándola.

Por debajo nada. Y por encima, un desierto nuevo, que comenzaba a extenderse de un modo desmesurado, centrífugamente» («Solteth», en *Mutantes...*, 208). Solteth funciona en el relato como metáfora de la ciudad, de cualquier ciudad, en realidad, recinto, construcción artificial, simulacro de vida, en el que el hombre se refugia y protege ante el miedo a la inmensidad de las afueras, pero que, al mismo tiempo, le encierra y le impide la salida y el contacto con lo real pues termina por sepultarlo.

#### ALABANZA DE ALDEA (*VILLAGE PEOPLE*)

Señalábamos más arriba cómo la expansión de los no lugares, que son a la vez consecuencia y causa de las formas de vida de nuestras sociedades posindustriales y capitalistas, se ha producido a costa del espacio natural, y sobre todo a costa de la visión romántica que creía en el mundo natural como *lo auténtico*. *Colapsos* (2005), de Ángel Vallecillo, y *Alabanza* (2014), de Alberto Olmos, lo ilustran de manera muy nítida, en una especie de actualización del tópico clásico del menosprecio de corte y alabanza de aldea que es, sin embargo, irónico, pues mira con el mismo escepticismo el progreso deshumanizado del presente como la nostalgia por el paraíso perdido, natural, del pasado. Si aquel es, cada vez más, un no lugar, este es, ante todo, una fantasmiosa construcción imaginaria.

En *Colapsos*, varias tramas se entrecruzan en medio de un colapso financiero que, iniciado en Nueva York, se extiende de manera apocalíptica y en cuestión de horas por el resto del mundo. Cuando el libro apareció, en el 2005, la idea del colapso financiero que derribaba como fichas de dominó las economías capitalistas era atractiva porque su improbabilidad lo aproximaba a la ciencia ficción (DeLillo acababa de publicar *Cosmópolis*, 2003, sobre el mismo asunto); hoy es su cumplimiento lo que resulta sobrecogedor. En ese sentido, el libro anticipa lo que hoy puede reconocerse como «novela de la crisis». El escenario apocalíptico resultante abunda en zonas industriales, a veces en áspero contraste con la naturaleza: el «interminable descampado industrial, en el norte de Brooklyn», donde se reúnen los Diez Lobos (*Colapsos*, 31), la caravana donde Númuno trata de ocultar su pasado de bróker para poder así sobrevivir a las cacerías de ricos que se han desatado tras el Colapso (*Colapsos*, 65-75), el hangar del astillero donde trabajaba el padre de Númuno.

En el capítulo titulado «Fe y obediencia» encontramos la historia de Malo, un personaje con nombre parlante —algo muy propio del mito—, pues en principio encarna la maldad de la acción destructora sobre la Naturaleza (que sería el Bien), de acuerdo con una visión romántica que recuerda en cierto modo a la de los movimientos antiindustriales utópicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Durante mucho tiempo, Malo ha manejado enormes palas excavadoras para doblegar



con ellas la naturaleza y someterla a los planes de industria y desarrollo de las grandes multinacionales; tras el Colapso vuelve a montar esas máquinas, pero ahora con la intención de destruir la obra humana. El capítulo lleva al frente la indicación «Ocho años después del Colapso», y el mundo vive inmerso en una sociedad posindustrial o neoprimitiva en la que Norte y Sur (de una ciudad innominada, quizá también del mundo) se enfrentan por los escasos vestigios de civilización. Malo debe cortar, con su gigantesca retroexcavadora, el suministro energético del Norte de la ciudad, demoliendo una central eléctrica. La descripción se carga de un intenso simbolismo: «Veo las tres luces rojas del transformador. Ralentizo la marcha y entro por el lado más oscuro. Aplasto la valla con las orugas. Giro el brazo 180 grados y alzo el punchote. La luna brilla sobre su punta» (*Colapsos*, 194). La luna, tanto tiempo revestida de un halo de magia, confidente del poeta durante el Romanticismo, despierta a comienzos del siglo xx toda la virulencia de las vanguardias (Marinetti llega a exigir una pedrada en el ojo de la luna). Se multiplican entonces imágenes en que la luna es parodiada, rebajada como referente poético, y a menudo amenazada o suplantada por el progreso y la técnica (Rodríguez Gutiérrez, 2001). Ya anteriormente citamos el poema «La luna», en que Juan Ramón Jiménez, agobiado por las luces de Broadway, aún se gira buscando el amparo del mundo natural en el astro lunar, pero cede finalmente al escepticismo, a la intuición del simulacro: «¿Es la luna, o es un anuncio de la luna?». La escena de Vallecillo recoge esta tradición en que la máquina, como representante de la (pos)modernidad industrial, quebranta el antiguo orden de armonía entre el Hombre y la Naturaleza, encarnado en la luna, tantas veces interlocutora de las emociones humanas.

Malo cae prisionero, y uno de los jefes del Norte le propondrá cambiar de bando. El jefe no es otro que el cineasta David Lynch, reciclado en señor de la guerra tras el Colapso que terminó con la sociedad de mercado y también, claro está, con el cine. Se interesa por la historia de Malo, y este resume así su transformación (de maquinista al servicio de la industria a maquinista contra la industria):

Seguí trabajando como maquinista, pero especializado en demoliciones [...] Solo destruía edificios, obras humanas, ¿me entiendes? Cuando había que derribar un puente, unas naves, un simple muro..., allí estaba yo. Iba al trabajo con entusiasmo. Te juro que entonces fui tan feliz... Me parecía que de ese modo le devolvía a la tierra algo de todo lo que le había quitado. ¿Conoces el parque del monte Acuña? Yo mismo excavé los cimientos de aquel edificio que luego ordenaron demoler. Y también me encargué de su derribo (*Colapsos*, 197).

El relato es el de una auténtica conversión, una caída del caballo (la máquina) en el camino de Damasco. Los paisajes industriales retratados por Vallecillo recuerdan a las

series fotográficas sobre ese mismo tema del fotógrafo canadiense Edward Burtynsky, y especialmente a su serie sobre la industrialización de China y su efecto sobre la naturaleza, titulada «Manufactured Landscapes». Este recoge a la perfección lo que el proceso tiene de ruptura con el mundo natural, aquel con el que la modernidad, desde el proyecto ilustrado de la segunda mitad del siglo XVIII, soñó una relación de armonía ideal, rota definitivamente tras el afianzamiento completo de la sociedad industrial, en el siglo XX. Lo que refleja el siguiente pasaje de Vallecillo —como los paisajes manufacturados de Burtynsky— es la definitiva conversión del espacio en producto (en *manufactura*):

Junto a su chabola, sobre el acantilado, había dos grúas enormes, ya vencidas y herrumbrosas; en el sur se repartían por centenares, junto a edificios en construcción abandonados. Los días de viento se inclinaban sobre el mar como palmeras que buscaran agua, crujiendo como si se quejaban de dolor de huesos. El Colapso sobrevino cuatro años atrás, tiempo suficiente para que empezáramos a olvidarlo. La isla exultaba entonces un frenesí de turismo y consumo, y lo que desde un principio había sido un paraíso en la tierra, se había convertido en una enorme masa de gigantescos hoteles y centros comerciales, de autopistas colapsadas, de residuos de silicona y esclavos hipotecarios. Pero un día, sin que supiéramos el motivo, los turistas dejaron de acudir. La economía de la isla dependía exclusivamente de que quinientos aviones aterrizaran a diario en sus tres aeropuertos. Sin ellos, no habría con qué subsistir (*Colapsos*, 112-113).

Por su parte, Alberto Olmos elige un título suficientemente elocuente para *Alabanza*, donde presenta a Sebastian y Claudia instalándose en un pueblo remoto a fin de que él, escritor paralizado por el fracaso de su última novela, recupere la inspiración. En la elección del pueblo es fundamental que este no tenga Internet, «pues nada le era tan molesto a Sebastian, Claudia lo sabía, como esos cincuenta y a veces cien correos electrónicos que recibía cada día, sumados a la tentación constante de buscar su nombre en la red y deprimirse paulatinamente ante lo que decían de él» (*Alabanza*, 11). El protagonista huye en particular de los críticos que acusan a su novela de haber supuesto el fin de la literatura, y de ciertas especulaciones: «que si Sebastian había hecho o no había hecho eso que decían, o que si era él mismo, Sebastian, quien había difundido aquel rumor macabro por la red para hacerse publicidad» (*Alabanza*, 11-12). Pero la elección del pueblo, que Claudia cree más o menos arbitraria, motivada únicamente por su aislamiento, es en realidad un regreso al pasado de Sebastian, el escritor urbano y posmoderno que, sin embargo, tiene sus raíces en la aldea y en un pasado ciertamente marcado por sucesos aciagos (la novela sigue un patrón de novela policiaca, como ya hacía *Ejército enemigo*, aunque ni una ni otra parezcan novelas policiacas al uso). Y si las ciudades y los no lugares propician las relaciones deshuma-

nizadas, fugaces, frías, el terruño propicia los odios fratricidas. Sobre las primeras da testimonio el propio Sebastian, en el libro sobre sus experiencias amorosas que está tratando, infructuosamente, de escribir (y también, recordemos, Alberto Olmos, en *Trenes hacia Tokio* o *Tatami*). Sobre los segundos, Antonio Machado, cuando convirtió unas coordenadas geográficas en «un trozo de planeta / por donde cruza errante la sombra de Caín». Así, las urbes posmodernas y el agro más auténtico se nos revelan construcciones de nuestro imaginario.

A la vez que investiga o fantasea sobre algunos detalles que se le antojan misteriosos, Claudia se dedica con la pasión del novato al pequeño huerto de la casa y a disfrutar de la impuesta desconexión (solo hasta que la ansiedad puede más, lanzándola, portátil en alto, en busca de wifi). El pueblo es, para Sebastian —el escritor urbanita; el frío, posmoderno y escasamente empático Sebastian—, un dato biográfico real que él ha ocultado con tenacidad durante años, mientras que en Claudia es pura *pose*, simulacro de autenticidad: «“Rural rules!” gritó, sobre la charca, como si lanzara otro guijarro» (*Alabanza*, 51).

La novela de Olmos es precisamente una de las mencionadas por los críticos que hablan ya de un «regreso al pueblo» en los narradores actuales, junto con otras como *Por si se va la luz* (2013), de Lara Moreno, o *Las efímeras* (2015), de Pilar Adón. Para referirse a esta tendencia, se ha acuñado ya la etiqueta «Neorruralismo», que cuenta incluso con una entrada propia en la Wikipedia en la que se citan los más destacados representantes, así como diversas críticas y reseñas sobre el fenómeno. Benjamín Prado, por ejemplo, vincula los movimientos de repoblación de pueblos abandonados con la reaparición del tema rural en literatura, que interpreta como «un indicio de que algo está pasando en estas sociedades que, de pronto, parecen haberse dado cuenta de que existe un futuro en algunas de las cosas que dejaron atrás» (Prado, 2014).

De entre los títulos que se señalan como representativos de este regreso al pueblo, uno sobresale entre todos ellos por la atención crítica recibida y por haber sido destacado como una saludable novedad en un panorama literario donde quizá ya se repetían demasiado los aeropuertos y parques temáticos. Nos referimos a *Intemperie*, de Jesús Carrasco (2013), señalada como un título crucial en la recuperación del espacio rural para la literatura contemporánea, y comparada con la narrativa de Miguel Delibes. Precisamente Alberto Olmos, en su *alter ego* de Juan Malherido, señala la semejanza de la novela de Carrasco con la narrativa de la posguerra española («Asombra que alguien de su edad escriba una novela que podría hacerse pasar por un inédito de Rafael Sánchez Ferlosio»), y advierte también: «*Intemperie* puede entenderse como un toque de atención a los autores demasiado modernos, pero también como un callejón sin salida para la literatura de nuestro país, que evidentemente no puede revitalizarse haciéndose vieja» (Olmos, 2013).

Pero *Intemperie* se distingue de precedentes como *Delibes*, o de otros ejemplos más próximos en el tiempo como *La hoja del ginkgo biloba* (2010), de Miguel Rojo, o las dos entregas que Jesús Miguel Alonso Chávarri ha efectuado de su «Trilogía del Háchigo»: *Tasugo* (1995) y *El año del hambre* (2011). La diferencia estriba en que *Delibes*, Rojo o Alonso Chávarri eligen como trasfondo y aun tema principal de sus novelas un encuadre geográfico reconocible en lo real (Castilla en *Delibes*, Sahagún de Campos en Rojo, La Rioja en Alonso Chávarri), mientras que Carrasco opta por evitar cualquier marca demasiado reconocible y dotar al árido paisaje que protagoniza su novela de toda la abstracción que le es posible. Salvo algunas alusiones (el alguacil, la moto con sidecar) no hay pistas que localicen la peripecia en un momento ni un espacio concretos, como en cualquier tiempo y lugar pudiese producirse la acre peripecia que viven el niño y el cabrero, y como si ellos mismos pudiesen ser cualquiera (significativamente, ninguno de ellos tiene un nombre propio). El propio autor apunta que las lecturas más influyentes en él han sido «curiosamente, autores urbanos, especialmente norteamericanos» (Cerrillo, 2014), y junto con *Delibes*, el otro autor cuya influencia se apunta (incluso en la propia solapa del libro) es Cormac McCarthy. Pese a que Carrasco admite que su origen rural ha podido ser una fuente de inspiración (Cerrillo, 2014), su novela no trata en modo alguno de ser una pintura realista del campo español: es, por el contrario, un relato que remite a otros relatos, y cuya naturaleza de parábola subraya a cada paso su estilo abstracto y abundante en referencias religiosas.

#### UN ENTORNO A SU MEDIDA (LA INTIMIDAD TAMBIÉN ES UN NO LUGAR)

Si todo es un simulacro, las autopistas, aeropuertos y centros comerciales, pero también las callejuelas del barrio viejo de nuestras ciudades, los pedregosos caminos y la solana en la plaza mayor del pueblo, ¿acaso podemos seguir creyendo que estamos a salvo al cerrar la puerta de nuestra casa? También el espacio privado —el sofá con mantita de nuestras fotos, *#domingoencasa*— es una construcción. Lo son de modo muy evidente las modernas urbanizaciones que se construyen en fases y se habitan en fases también, dando acogida a individuos de perfiles muy semejantes en cuanto a edad, posición económica, etc. En *Comet* (2008), Pablo Díez lleva a cabo una lúcida reflexión sobre el tejido generacional de los nuevos barrios, mientras que en el relato de Isaac Rosa «Respuesta de lucha/Respuesta de huida» se enfatiza más su artificioso aspecto: «barrio de nueva construcción, viejas escombreras maquilladas con césped, vegetación sin futuro y esculturas contemporáneas coronando suaves colinas [...] El estilo uniforme del urbanismo de extrarradio. La fealdad paisajística democrática frente a los encantadores jardines aristocráticos con laberintos y caprichos orientales» (*Mutante. Narrativa española de última generación*, 237). Se aprecia

en este pasaje la imbricación entre la geografía urbana y lo social, que los naturalistas del siglo XIX —Zola, especialmente— ya consagraron como motivo literario.

También en *Tatami* se constata la alienación de las viviendas contemporáneas, cuando Luis explica su *voyeurismo* como una firme elección de vida que encuentra la complicidad del urbanismo ciudadano. Comprometido con su parafilia hasta el absurdo, Luis ha decidido vivir de alquiler para así cambiar con frecuencia de apartamentos. Naturalmente, elige estos en función de las posibilidades de sus ventanas:

Cuando la señorita de la agencia me lleva a ver pisos, no miro el piso. Miro lo que se ve desde el piso. Apenas si tengo media hora para calibrar mis opciones, de modo que opero muy profesionalmente. Si el piso es un bajo, ni voy; solo me interesan apartamentos que se encuentren en la planta tercera, y de ahí para arriba. Esto aumenta las posibilidades de encontrar ventanas de dormitorio con mujeres dentro. Tampoco pierdo el tiempo en viviendas que den a un parque, o a unos grandes almacenes o a una iglesia. Quiero viviendas enfrentadas a otras viviendas, a ser posible de clase media-baja: los ricos tienen todos aire acondicionado y no necesitan mantener las persianas subidas toda la noche. Dedico la media hora de visita al apartamento que pretenden que alquile a mirar por todas y cada una de sus ventanas. La mejor suele ser la del cuarto de baño, porque a menudo cae sobre el patio interior del inmueble, donde las ventanas son mucho más indiscretas que las de la fachada (*Tatami*, 60).

Como ya vimos en el caso de Fernández Mallo, y a diferencia de lo que ocurre en *Crematorio*, de Chirbes, la visión de Olmos no lleva implícito un juicio de valor, como si el escritor hubiera abandonado, a las puertas del mundo, no solo toda esperanza sino también todo patetismo, convencido de que el lamento intelectual o comprometido, por sincero que sea, se convierte de inmediato en pura *pose* —*Pose* (2012) es el título, justamente, de otra de las novelas de Olmos.

Como ya ocurría en relación con el tema de la Historia (tal y como vimos en el capítulo cuarto), distinto es el caso de Rosa. Su novela *La habitación oscura* representa, mediante una metáfora de lugar, la ansiedad provocada por la lógica de mercado y por las ciudades hechas a su medida. El grupo de amigos que narra de manera coral la novela y la protagoniza —con mínimas pero trascendentes individualizaciones— representa a una generación que alcanza la madurez en pleno despegue económico e inmediatamente comienza a sentir el impacto de la crisis. La descripción de las casas de estos jóvenes justo en el inicio del declive de la crisis constata la cuantificación de los logros a través de la acumulación de objetos materiales que funcionan como signos de inclusión en un grupo homogéneo incluso en sus interiorismos:

[...] llegaremos a nuestras casas y algunos comprobaremos cómo nuestros salones y dormitorios y baños y terrazas y cocinas, aunque ya más deteriorados, conservan todavía

el aire de fotografía de revista dominical que en su momento nos inspiró para pintar las paredes de un color inusual y poner iluminación indirecta y muebles blancos de formas sencillas, y cocinas oscuras con electrodomésticos sin botones, ni tiradores, y duchas con mampara acristalada y mando regulador de temperatura, y lámparas *vintage* y máquinas de escribir antiguas y grandes fotografías de Brooklyn y un viejo baúl restaurado y una columna de CD y una mesa hecha con un trillo o con una bobina industrial o con unos palés pintados y plantas suculentas y quemadores de incienso y llaves oxidadas, y juegos de cuchillos e imanes de nevera sujetando postales y exprimidores de imitación de Philippe Stark y botelleros apilables y manteles individuales y tostadores plateados y especias asiáticas y flor de sal (*La habitación oscura*, 77-78).

La primera persona de plural funciona a la perfección, y su modelo no demasiado lejano podría ser *Los cachorros* (1967), de Vargas Llosa, donde también la narración polifónica servía para realizar una radiografía de un grupo social, en ese caso los jóvenes *cachorros* de Miraflores.

La novela de Isaac Rosa es particularmente interesante, por cuanto presenta el intento desesperado de un grupo de jóvenes —metonímicamente, quizá, de toda una generación— por crear un lugar auténtico, el que da título al libro. Cercana a una autovía de circunvalación, *la habitación oscura* es, sin embargo, el único espacio humanizado de la novela: las casas, con sus muebles en serie, son espacios alienantes, como lo son los lugares de trabajo, las autovías, el trasatlántico de crucero en el que María no soporta no poder enrolarse en la rueda de consumo. Solo la habitación es un lugar humano. En ella no se ve: no hay lugar, pues, para las apariencias, la pose o las máscaras. Liberados de todo ello, sus adeptos se entregan al contacto físico (no siempre sexual, a veces sencillamente cálido). Además, en un mundo en que la imagen cobra tal importancia que amenaza con suplantar al original, si no lo ha suplantado ya —y en la novela de Rosa la tecnología y las imágenes tienen un papel sustancial—, la «habitación oscura» es el único lugar en el que no se puede grabar porque no se ve nada, el único lugar posible sin imágenes. Cabría preguntarse si la lógica poscapitalista no fagocitará también esa autenticidad, si la habitación oscura que da cobijo a los cuerpos ya sin *pose* ni máscara (que nadie vería) no es susceptible de convertirse ella misma en una imagen más, de la misma manera que la omisión de la marca es una estrategia comercial, singularmente refinada, de las marcas, tal y como Klein expuso en *No logo*.

El peculiar refugio imaginado por Rosa es un receptáculo de materia humana: hay en ella «olor a polvo», pelos, un vómito de Eva e incluso el diente que se desprende de la boca de Pablo y queda perdido en la oscuridad. Mayor humanización no es posible. En este aspecto, la habitación oscura parece plasmar una ansiedad compartida por otras obras recientes, como *Yoro* (2015) de Marina Perezagua, o la citada *Intem-*

*perie* (2013) de Jesús Carrasco, en las que aparece de manera constante lo corporal más elemental (la sangre, el excremento, la suciedad, el dolor y el olor, etc.), es decir, aquello que seguimos siendo cuando todo lo demás desaparece. Lo fisiológico como valor-refugio ante la probada fluctuación de lo cultural.

Pero que el espacio privado más personal e íntimo sea una construcción y, por tanto, un artificio, no tiene por qué implicar deshumanización; más bien al contrario, pues en lo artificial se desarrolla lo específicamente humano, frente a lo natural, común a las otras formas de vida (cierto que los animales tienen también, en grado diverso, comportamientos culturales, pero en ninguna especie estos se desarrollan en tensión con lo fisiológico como en el ser humano). El espacio personal e íntimo —el hogar— como construcción es presentado con particular acierto por Mercedes Cebrián en el relato ya comentado «Qué inmortal he sido» (recogido en *La nueva taxidermia*, 2011). Posiblemente no esté de más recordar que, en su faceta de traductora, Cebrián ha vertido al español el libro de Alain de Bottom *La arquitectura de la felicidad*, un ensayo precisamente centrado en la arquitectura desde una perspectiva humanística. Como ya se dijo, la narradora del mencionado relato expone y argumenta su obsesión: reconstruir espacios del pasado. Su primer experimento es reconstruir la habitación de un exnovio; su trabajo final, reconstruir la fiesta celebrada algunos años atrás por una conocida. Para ello, busca laboriosamente, en mercadillos, tiendas de barrio o por Internet, piezas idénticas o casi a las que amueblaban aquellos lugares, e incluso logra reproducir sus olores. La recuperación del espacio se revela, así, como la transposición del imposible: la recuperación del tiempo. Pero puesto que una y otra dimensión van unidas, en ambas es igualmente inalcanzable la vuelta atrás total.

#### EL GRAN TEATRO, EL GRAN PLATÓ, EL GRAN SOFTWARE DEL MUNDO

Reflexionando acerca de la pintura y la perspectiva pictórica como representación en dos dimensiones de tres dimensiones, Baudrillard pone el dedo en la llaga de nuestro mundo: la posibilidad de que otro tanto ocurra con el mundo real (una vez más, el mito de la caverna, también recuperado, como hemos visto, por la física actual). «[La] “realidad” nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado», anotará Baudrillard (2002: 35). Y su afirmación puede ser tomada en un sentido literal, si consideramos la rentabilidad del motivo de la escenificación en la ficción actual. Se trata de una variante de la metaficción, pero el componente mimético de cine y teatro acentúan la ilusión, el trampantojo. Son evidentes las raíces clásicas de la idea: podríamos remitir a *the play within the play* en Shakespeare, o a Calderón y *El gran teatro del mundo*. En las últimas décadas los escritores han efectuado múltiples variantes, casi siempre con la mediación tecnológica. Esta intensifica el carácter

metarreferencial del motivo: así, en *El show de Truman* (1998), la célebre película de Peter Weir, Kate busca la salida de ese escenario de atrezo para regresar al mundo real, pero, en contra de lo esperado, no es este el que contiene el escenario cinematográfico, sino a la inversa. Ocurre que el cine, frente al teatro, nos sitúa en el campo del holograma (las tres dimensiones pasan a dos en la pantalla que, sin embargo, produce una ilusión de perspectiva igual a la perspectiva pictórica que Baudrillard estudia como forma de simulacro).

Además —y esto es lo que ahora nos interesa—, el motivo del rodaje brinda la oportunidad de desarrollar la descripción del set como escenificación —simulacro— que invade el espacio «real» (ya solo relativamente real), superponiéndose a él de tal manera que los límites entre uno y otro se difuminan, se confunden. Lo vemos en *Cosmópolis* (2003) y en *Punto Omega* (2010), de Don DeLillo, y en la ya comentada *Colapsos*, que recrea extensamente el faraónico set de rodaje de una supuesta película de David Lynch, instalado en el desierto de Nevada; siendo este espacio natural, se ha impregnado de ficción, a causa de la acumulación de películas y fotografías que lo hacen más irreal que el propio set. Especialmente interesante resulta el relato titulado «Las uñas» (18-21), incluido en *El hacedor (de Borges)*. *Remake* de Fernández Mallo, donde se narra el extravío de una actriz por el escenario de la película que va a rodar:

[Kate] echa a andar hacia la casa que serviría de escenario principal de la película y que estaba semicubierta por grandes lonas y tenía sus luces totalmente apagadas. Fue así como llegó a internarse en sus habitaciones y pasillos, guiada por la penumbra de unas luces de emergencia que decían EXIT, hasta que la puerta trasera de la cocina la llevó, también en penumbra, a un campo de césped falso y unos cielos azules dibujados, y a una estanque con una caseta de jardín, cuya puerta abrió para pasar a un plató donde se extendía la calle sin luz de un pueblo casi francés, y entró en una panadería de esa calle y se dirigió a tientas a la parte de atrás, para acceder a la entrada del edificio Rockefeller Center, exactamente reconstruida, y atravesó el portal y entró en el ascensor y apretó el botón del número 33, y el cubículo ascendió pocos metros, ella diría que 3 antes de detenerse, y abrió la puerta para hallar un decorado que la llevaría a otro, y ese a otro, y así a una sucesión como ocurre con las uñas, cuyo recorte engendra una siguiente más creíble y más oscura, más real y poderosa, hasta que llegó a una playa a oscuras, con su agua sólida ganada por el polvo, su arena de poliespán agujereada [pensó en ratones], y el luminoso de un chiringuito sin barman ofreciéndole su OPEN, y caminó por esa playa, que crujía bajo sus pies, y después caminó por el agua, que también crujía, y en la misma pared del horizonte detectó una puerta, que abrió para verse en una calle de un barrio residencial que le resultó familiar (*El hacedor...*, 20-21).

Como en *El show de Truman*, la sucesión de ambientes y decorados produce una confusión que termina convirtiéndose en duda metafísica sobre cuanto creemos real.



Un caso particular del motivo del rodaje dentro de la novela sería *Making of* (2008), del cineasta y escritor Óscar Aibar, novela que relata el rodaje de una película real, la primera del autor, titulada *Atolladero* (1997), que resultó un fracaso de crítica y público y hoy es mercedamente una película de culto. Además de ser un interesantísimo caso de remediación —pues la novela narra no la película, sino el rodaje, el *making of*, de una película que a su vez estaba basada en un cómic—, en relación con los espacios encontramos en ella una curiosa superposición entre las Bárdenas Reales, donde se llevó a cabo la grabación, y la Tejas posnuclear en que se desarrolla la ficción.

Ciertamente, la mismísima existencia del cine implica, en potencia, como posibilidad, la realidad virtual, ruptura definitiva de la cuarta pared. Los avances en ese campo —los videojuegos, muy especialmente— materializan lo que la pintura emulaba mediante la perspectiva, de una manera insospechada tiempo atrás. En palabras de Baudrillard:

Video, pantalla interactiva, multimedia, Internet, realidad virtual: la interactividad nos amenaza por todos lados. Lo que estaba separado se ha confundido en todas partes, y en todas partes se ha abolido la distancia [...] Y esta confusión de los términos, esta colisión de los polos hace que en ningún sitio exista ya un juicio de valor posible: ni en arte, ni en moral, ni en política. Mediante la abolición de la distancia, del «*pathos* de la distancia», todo se vuelve indeterminable (*Pantalla total*, 2000: 203).

La crisis de la verdad de la era posmoderna ha coincidido, no casualmente, con el surgimiento de los *no lugares* virtuales del ciberespacio, que han transformado las coordenadas del espacio y el tiempo y nuestra relación con ellas. Una relación en la que, nuevamente, la interfaz suple —y, a todos los efectos, borra— el mundo *ahí fuera*. No es extraño, pues, que la novela actual ceda a la fascinación por la realidad virtual, que ella misma encarna como construcción verbal, y que los medios tecnológicos posibilitan sensorialmente. Más adelante veremos cómo se produce el intento de fundir lo verbal y lo sensorial: por ejemplo, con páginas —de papel— que simulan ser *páginas* —web—. Por ahora apuntaremos solo el desarrollo del motivo temático de la realidad virtual. La duplicación tecnológica del mundo, o su suplantación por mundos virtuales creados mediante diferentes sistemas de representación, es un tema frecuente en las creaciones actuales, pero desde hace décadas ha alimentado la literatura de ciencia ficción. Un puesto de honor correspondería a *La invención de Morel* (1940), que no suele adscribirse al género, pero podríamos añadir numerosos ejemplos, tanto literarios —«En el Imagicon» (1966), de George Henry Smith, *Snow Crash* (1992), de Neal Stephenson, *Luz virtual* (1993), de William Gibson, *Ready Player One* (2010), de Ernest Cline— como cinematográficos —*Tron* (1982), *El cortador de césped* (1992), *Días extraños* (1995), *Dark city* (1998), *eXistenZ* (1999),

*Origen* (2010), etc.—. Más sorprendente es encontrar a autores adscritos a planteamientos más tradicionales que recrean este motivo: es el caso de José María Merino en *Las puertas de lo posible* (2008) (Gómez Trueba, 2010). En cierto modo, todos estos relatos actúan como mitos que intuyen o se hacen eco de las hipótesis más perturbadoras de la ciencia: la de Niayesh Afshordi, Robert B. Mann y Razieh Pourhasan, para quienes nuestro universo puede ser el holograma de un universo con más dimensiones; la de Daniel Denett, que habla de «teatro cartesiano» para referirse a lo que juzgamos más incuestionable (nuestra percepción organizada y sistematizada de la realidad); la de Nick Bostrom, que considera la probabilidad de que nuestro mundo sea una simulación, creada tal vez por una civilización futura; la de Richard Terrile, para quien la vida es un videojuego y, nosotros mismos, avatares en manos de unos jugadores a los que desconocemos...

Muchas son las ficciones que en las últimas décadas han ensayado diversas variantes sobre estos motivos. En *Cero absoluto* (2005), de Javier Fernández, se habla de un mundo donde la realidad virtual prácticamente ha sustituido al mundo real, donde todos están conectados y nadie es ya capaz de soportar ese mundo real durante mucho tiempo sin drogas que atenúen el impacto de la luz natural o del contacto humano. En esta distopía la única esperanza es una isla paradisíaca, La Isla, reducto único de vida auténtica en el que supuestamente aún es posible disfrutar del mundo real, porque se garantiza la ausencia total de realidad virtual. Pero paradójicamente la novela reproduce la imagen de un folleto publicitario de ese paraíso, donde se hace recuento de las extraordinarias maravillas que podrá encontrar allí el viajero (excelencias del paisaje, singularidades...), con las consabidas informaciones prácticas de dónde alojarse, dónde comer, las visitas recomendadas, los teléfonos de interés y todo tipo de informaciones prácticas. La Isla es, en realidad, «La Isla™» (*Cero absoluto*, 62-64). Un desierto de lo real, todo incluido.

Si en *Cero absoluto* se presenta la realización total de la realidad virtual inmersiva, otras narraciones exploran justo la peligrosa zona fronteriza entre la pantalla y nuestro mundo: el simulacro no se ha consumado todavía, pero precisamente la inminencia hace fascinante estas propuestas. *Colapsos* describe el plató de televisión del concurso *Pasen y Maten*, «un inmenso anfiteatro virtual con espectadores digitales. En realidad, solo el presentador, el concursante y veinte personas del equipo técnico ocupaban el plató vacío; el resto era añadido: las gradas, las luces, los espectadores; las risas, los aullidos, los aplausos, las lágrimas» (*Colapsos*, 82). Dado que el concurso consiste en matar, *realmente*, a animales y personas, el choque entre realidad y proyección —que deviene ficcionalización de lo más real: la muerte— es especialmente brutal.

Con un humorismo cercano al esperpento, en *La peste bucólica* (2003) Alejandro Cuevas retrata una sociedad, la de Ciudad Gómez, en la que la televisión ha alcanzado una relevancia tal para la vida de sus habitantes que hay unos canales recomendados

por la Concejalía de Percepciones Audiovisuales que desgravan al fisco (287), como Canal Telenovela, Canal Vodevil, Canal Trastorno o Canal Reyerta (288). Uno de los protagonistas justifica así la suplantación:

A diferencia de la vida real, en la tele siempre están sucediendo cosas. Los puristas y los tiquismiquis podrán objetar que son cosas que les suceden a otros, frías vivencias de segunda mano; pero en la mayoría de los casos, cuando ha transcurrido ya tiempo, ¿en qué se diferencian los recuerdos vividos en propia carne de los recuerdos de cosas simplemente vistas, leídas o incluso oídas? Pasados los años, ¿qué tendría que envidiarle a la foto de una antigua novia otra foto sacada a la pantalla de televisión en el momento en que emiten su programa o tu serie favorita? Si yo no hago fotos es porque las miles de horas que me he pasado ante la televisión me garantizan que, aunque muriera mañana, mi vida habría merecido la pena. Otros escriben un diario íntimo, yo me compro la guía de televisión cada semana y subrayo con un boli rojo todos los programas que voy a ver.

La televisión es el paraíso del que fuimos expulsados, el hilo que nos saca del laberinto (*La peste bucólica*, 289).

Esta capacidad de la televisión para generar hiperrealidad (asunto sobre el que habremos de volver en el capítulo octavo) se aprecia también en *Derrumbe*, de Menéndez Salmón, donde los tres terroristas sienten, al verse en el telediario, una especie de revelación, la de encontrarse en el territorio de lo más real que la propia realidad (literalmente, lo hiperreal):

Descubrirse en televisión les proporcionó una nueva perspectiva del asunto. El simulacro de simulacros, la pantalla de plasma, los catapultaba a la hiperrealidad. Nada tan contagioso como una imagen. Nada tan certero para saberse vivo como convertirse en holograma. Nada tan indestructible como la carne hecha fotones. Tuvieron que emborracharse bastante para soportar semejante grado de pureza (*Derrumbe*, 91).

Así las cosas, no es raro que nuestra educación metafísica y, desde luego, nuestra educación sentimental dependan de las pantallas y hablen su lenguaje, traduciendo el espacio natural en espacio proyectado (¿para entenderlo mejor?). Luis, el pasajero que en *Tatami* le relata a Olga su historia de *voyeurismo* en Japón, asegura que la costumbre de espiar a su vecina comenzó por error: «Creía estar viendo la tele cuando en realidad estaba viendo la ventana de caña. Se parecían mucho: luz y cuadratura. Y eran exactamente igual de imprevisibles» (*Tatami*, 48); «El ojo ligaba esas líneas del interior del cuarto y en realidad era como si la persiana no existiera. Su presencia, al cabo, dotaba a aquel dormitorio de una irrealidad televisiva. Lo veía, pero tamizado, igual que una pantalla» (*Tatami*, 49). La historia que Luis relata es la de una pasión a distancia y enmarcada por una ventana, primero con la persiana echada y luego sin

ella. Él espía desde su propia ventana y desde la rejilla de la ventilación, combinando dos perspectivas complementarias, aunque ambas incompletas, del cuarto de la chica. En cualquier caso, su visión siempre está sujeta a un marco de visión impuesto que no le impide conocer al dedillo todas las rutinas y detalles de la vida de la muchacha que tienen lugar dentro de su encuadre de visión (e ignorar todo lo demás, todo lo que sucede fuera o no es visible desde su ángulo, incluyendo el nombre de la chica).

La realidad es realidad virtual, sin necesidad de dispositivos tecnológicos; estos son solo una metáfora material que actúan como epifanía de la *matrix*: «El despliegue tecnológico significaría que el hombre ha dejado de creer en su existencia propia y se ha decantado por una existencia virtual, un destino de procuración» (Baudrillard, 2000: 60).

La consecuencia lógica de cuanto aquí hemos dicho es obvia: la novela que dé cuenta de estas reflexiones en torno al espacio solo puede ser, a su vez, concebida como un espacio fiel a aquello que retrata, un simulacro de novela, un conjunto de nodos interconectados. A esta cuestión dedicamos el siguiente capítulo.

## Sobre fragmentarismos, rizomas y pangea

### ADVENIMIENTO Y CAÍDA DEL HIPERTEXTO

En 1977, los creadores del rizoma, Deleuze y Guattari, se lamentaban acerca de la imposibilidad de conseguir aquella multiplicidad literaria tan ansiada por parte de los novelistas desde las vanguardias:

Para lograr lo múltiple se necesita un método que efectivamente lo haga; ninguna astucia tipográfica, ninguna habilidad léxica, combinación o creación de palabras, ninguna audacia sintáctica pueden sustituirlo. En efecto, a menudo, todo eso solo son procedimientos miméticos destinados a diseminar o desmembrar una unidad que se mantiene en otra dimensión para un libro-imagen. Tecnonarcisismo. Las creaciones tipográficas, léxicas o sintácticas solo son necesarias si dejan de pertenecer a la forma de expresión de una unidad oculta, para devenir ellas mismas una de las dimensiones de la multiplicidad considerada. Conocemos pocos logros de este género (Deleuze y Guattari, 2003: 51).

En medio de este contexto de escepticismo generalizado, las posibilidades ofrecidas por el hipertexto, desde su creación en los años sesenta, en relación con la experimentación literaria, fueron velozmente advertidas por teóricos y creadores. El hipertexto, más que ninguna otra argucia tipográfica, gramatical o estructural, sí que permitía romper con esa inevitable linealidad narrativa consustancial al libro impreso a la que parecíamos estar resignados. El hipertexto ponía, de manera clara y evidente, en tela de juicio las ideas de trama e hilo narrativo, corrientes desde Aristóteles. El hipertexto cuestionaba la existencia de una magnitud predeterminada y definida de la historia. El concepto de linealidad implica un comienzo y un fin, mientras que, en el hipertexto, estos quedaban supuestamente diluidos en muchos posibles principios y muchos posibles finales. El hipertexto, por fin, nos permitía constituir una obra a partir de textos conectados en los que no existía una relación jerárquica entre un texto principal y otros secundarios. El rizoma, cuyos mismos inventores consideraban irrealizable, parecía haberse hecho posible, por fin, gracias a la tecnología. En defini-

tiva, el advenimiento del hipertexto parecía confirmar, como nunca, el comentario de Benjamin de que «la historia de las distintas formas artísticas siempre incluye épocas críticas, en las que se pretende producir efectos nuevos que solo se acaban logrando sin esfuerzo con una nueva técnica, es decir, con una nueva forma artística» (Benjamin, 2010: 48-49).

Pues bien, el hipertexto, como tecnología al servicio de la experimentación literaria, vivió su momento de gloria en torno a los años noventa. Proliferaron los estudios entusiastas (Janet Murray, 1999; Pajares Tosca, 1997, etc.) y no tardó en consolidarse un canon estético constituido por autores considerados como indiscutibles referentes del fenómeno en auge (Michael Joyce, Stuart Moulthrop o Shelley Jackson, entre otros). Pero tras el inicial entusiasmo no tardó en llegar el escepticismo. El hipertexto literario (las entonces llamadas hiperficciones) no dio de sí todo lo que se esperaba de él. Lo cierto es que la red se inundó de torpes y poco interesantes iniciativas de creaciones literarias hipertextuales, cargadas de buenas intenciones (casi siempre en aras de una creación más abierta y plural), pero de decepcionantes resultados estéticos. Salvo raras excepciones, proliferaron las propuestas que hacían un uso empobrecedor de las posibilidades del hipertexto. Por otro lado, este se vio pronto superado por otros formatos, como las creaciones hipermedia o los propios videojuegos, que prometían una experiencia sensorial mucho más completa y ambiciosa desde el punto de vista estético, desplazando a aquel en el interés de los apasionados por la confluencia entre narrativa y tecnología (Ferré, 2013: 79-80).

No obstante, la razón de esa rápida decadencia debió de tener también motivos más complejos que la mera mediocridad de sus cultivadores (pues siempre hubo, y sigue habiendo, productos de calidad en medio de un panorama gris) o esa consabida y vertiginosa evolución tecnológica que velozmente convierte en obsoleto lo que prometía ser muy novedoso. Ese rápido e inesperado agotamiento de un procedimiento compositivo que hacía poco tiempo parecía haber llegado para revolucionar nuestro concepto de lo literario no deja de ser un fenómeno interesante.

Durante las últimas décadas del siglo xx habían ido convergiendo dos campos del saber, aparentemente sin conexión alguna: la teoría de la literatura y el hipertexto informático; y así se relacionó sagazmente el pensamiento de aquellos que se dedicaban a la informática, como Nelson o Van Dam, con aquellos otros que se dedicaban a la teoría cultural, como Foucault, Derrida, Barthes, Umberto Eco o Iser. Todos ellos postulaban que deberían de abandonarse los sistemas conceptuales basados en nociones como centro, margen, jerarquía y linealidad, para ser sustituidos por conceptos como multilinealidad, nodos, nexos y redes (Landow, 1995: 14). Pero fue el hipertexto el que, aparentemente, hacía posible esa sustitución. Aun suponiendo, como sostuvieron Barthes y otros estructuralistas, que todo escrito participa necesariamente de una forma de colaboración con los otros escritos de la cultura, lo que

es evidente es que, en contraste con la tecnología del libro, el hipertexto no escondía esta colaboración. Aunque cualquier texto exista en relación con todos los otros textos, como bien vio George Landow «antes del advenimiento de la tecnología hipertextual, dichas relaciones solo podían existir en las mentes que las percibían o en otros textos que afirmaban su existencia. Los textos en sí [...] siempre mantenían una separación física entre sí. En cambio los sistemas de hipertexto en red registran y reproducen las relaciones entre los textos» (Landow, 1995: 180).

Evidentemente el paradigma hipertextual tenía claros precedentes en la producción literaria impresa, pero lo que los avances tecnológicos vinieron a proporcionar fue una plataforma que favorecía e incrementaba la realización de esos modelos de creación. Existe una diferencia esencial entre obras como las de Italo Calvino o George Perec y las ficciones concebidas para ser consumidas en un medio electrónico hipertextual. La diferencia entre unos y otros estriba en que una novela, por mucho que se construya sobre el desarrollo de diferentes líneas narrativas paralelas que se interrelacionan, en una edición impresa, siempre tendrá un formato lineal; mientras que en su traducción a un entorno digital e hipertextual, el sistema de reproducción ya no será secuencial y la navegación entre los enlaces resultará, cuanto menos, más cómoda para el lector (otra cosa es, como ya vimos en el primer capítulo, que el lenguaje, aun bifurcándose en textos simultáneos y alternativos, continúe siendo irremediamente lineal).

Ahora bien, la reciente consolidación de un canon estético de obras creadas en la Galaxia Gutenberg que ya profetizaban de forma brillante las posibilidades, en el ámbito literario, de un avance tecnológico que habría de llegar años después suscita un debate interesante. Llegados a este punto resulta inevitable preguntarnos si las creaciones hipertextuales o multimedia que proliferaron en la red, al reproducir y hacer realidad esas viejas ideas de la intertextualidad, de la apertura del texto, de la no linealidad..., consiguen resultados estéticamente satisfactorios, es decir, si hacen realidad sin defraudarnos la extraordinaria utopía borgeana o si, por el contrario, estamos ante productos que defraudan nuestras expectativas, como dijo con ironía un acérrimo detractor de los experimentos literarios hipertextuales, ante «sofisticados juegos Nintendo que se juegan con el lenguaje» (Birkerts, 1999: 209).<sup>37</sup>

Al leer algunas de estas ficciones creadas en red tenemos la sensación de estar ante una encarnación demasiado literal de las populares teorías posestructuralistas, casi podíamos decir que molesta. El propio Landow, en la segunda edición de su comentado libro, mostraba cierto escepticismo, llegando a afirmar que en realidad el hipertexto

<sup>37</sup> Muy ilustrativa la metáfora utilizada por Birkerts para expresar sus objeciones, aunque tal vez errada si tenemos en cuenta que precisamente los videojuegos están siendo reivindicados por muchos como la más compleja y sofisticada expresión narrativa del siglo XXI.

representa una encarnación incómodamente literal de un principio que parecía especialmente abstracto y abstruso desde el punto de vista de la imprenta. Puesto que gran parte del atractivo y del encanto de estas ideas teóricas radica en su dificultad o tal vez en su preciosidad, esta presentación más literal promete trastornar a los teóricos (Landow, 1995: 164) (véase también Ferré, 2013: 79).

¿Es posible, entonces, que todo esto solo tuviera sentido como hipótesis teórica? El propio Italo Calvino, al hablar del proceso y los mecanismos que le llevaron a escribir su novela *El castillo de los destinos cruzados* (1969), sistemáticamente citada como una de las antecesoras de la hiperficción en el entorno del libro impreso, afirmó: «De golpe decidía renunciar, plantaba todo, me ocupaba de otra cosa: era absurdo seguir perdiendo el tiempo en una operación cuyas posibilidades implícitas ya había explorado y que solo tenía sentido como hipótesis teórica» (*El castillo de los destinos cruzados*, 13). Termina el prólogo a esta novela confesando: «Mi interés teórico y expresivo por este tipo de experimento se ha agotado. Es hora (desde todo punto de vista) de pasar a otra cosa» (*El castillo de los destinos cruzados*, 15).

Es probable que esa vieja y aplaudida idea que asoma en las obras de Borges, Calvino, Butor, Cortázar o, ya antes, del mismo Mallarmé, al materializarse, gracias a los avances de la tecnología, se haya empobrecido, y ello porque ha traído consigo no tanto un nuevo género (como algunos dieron en considerar las hiperficciones) como una *novela de género*, es decir, *de fórmula*. Tan solo por el medio en el que aparecen, las creaciones hipertextuales o hipermedia llevan en sí impreso ese sello tan preciado de la modernidad y, sin embargo, estamos ante uno de esos casos tan evidentes en los que la «vanguardia» se convierte en una fórmula cristalizada que no hace sino repetir un modelo valiéndose de convenciones y de reglas, poniéndose al alcance de cualquiera, y perdiendo así su potencial imaginativo y su supuesta condición transgresora.

Detengámonos en un ejemplo significativo que podría ilustrar nuestro argumento. Internet es ya en sí mismo un inconmensurable hipertexto de creación colectiva en el que la gente participa, entrando y saliendo, ofreciendo sus propias páginas, textos, comentarios, vídeos, imágenes, etc., viendo las aportaciones de los demás, comentándolas, criticándolas, apropiándose las... (Casacuberta, 2003: 125). Por ello, una novela colectiva construida en Internet con la colaboración de los usuarios y con la correspondiente integración de varias líneas argumentales alternativas tiene algo de innecesaria reafirmación de la colectividad y apertura del texto en un medio que, ya de por sí, es colectivo y potencialmente abierto. Dicho de otro modo, dichos experimentos presentan inevitablemente el aspecto de un vano simulacro de la idea posmoderna de la descentralización de la cultura. En tiempos recientes, la colaboración literaria fue favorecida por las nuevas tecnologías, pero los experimentos en red de colectividad no supusieron, por sí mismos, ningún cambio de paradigma, sino solo «simulacros de



colectividad» en un entorno cultural que ya de por sí es cada vez más abierto, plural y colectivo y, seguramente, de forma imparable.

#### EL HIPERTEXTO ANTES DE LA TECNOLOGÍA: LA CONSOLIDACIÓN DE UN CANON DE ABSOLUTA VIGENCIA

Cuando en los años noventa comenzaron a proliferar estudios entusiastas en relación con las infinitas posibilidades que el hipertexto abría para la experimentación literaria, simultáneamente surgieron también las voces críticas que veían en este nuevo mundo de creaciones en red una mera versión electrónica de viejas aspiraciones que estaban presentes en la literatura desde hacía muchos años. Hay quien fue muy lejos a la hora de establecer los antecedentes literarios del hipertexto, señalando que este no es más que otra extensión de la tecnología de la escritura, más allá de la imprenta, que no hacía sino potenciar, aunque de forma notable, el funcionamiento ya hipermediático e hipertextual de la literatura desde sus orígenes (Moreno Hernández, 1997: 279). No se trataba de que hubiera un determinado tipo de novela o la novela de una época determinada que anticipara la hiperficción, sino que «ese peculiar género, o antigénero, llamado novela —la novela moderna, se entiende— [...] anticipa la estrategia anti-narrativa de algunos experimentos hipertextuales recientes» (Moreno Hernández, 1997: 57). En este contexto ha ido surgiendo una corriente crítica (Vouillamoz, 2000; Gache, 2006) que reivindica una tradición literaria que, ya antes de que la tecnología lo facilitara, había experimentado con la búsqueda de una estructura narrativa que permitiera romper con la linealidad del texto, una tradición de literatura experimental que buscaba la forma más eficaz de hacerlo, dentro de las inevitables limitaciones del libro impreso. Se ha ido consolidando así lo que podríamos considerar un canon estético de predecesores del hipertexto.

No cabe duda de que sobre todo la literatura del siglo xx ha dado obras donde las características del hipertexto están profetizadas de una forma muy obvia y sorprendente. Resultan especialmente significativas algunas creaciones donde la idea de la multiplicidad aparece expuesta de manera muy explícita a través de propuestas de lectura que, a modo de juego, el autor les hace a sus lectores. Remontándonos en el tiempo, se nos ha recordado que ya Julio Verne fantaseaba con esta idea en *El testamento de un excéntrico* (1888), cuyo argumento se desarrolla a partir de un juego de la oca sobre los cincuenta estados de los EE. UU, o que, a su vez, *Martin Eden* (1909), de Jack London, incluye una tabla/matriz a partir de la cual se pueden construir relatos. Entre los que se afanan por buscar una tradición de literatura prehipertextual a lo largo del siglo xx, se cita de manera sistemática a autores como Mallarmé, con su *Un coup de dés* (1897) o su *Livre*, temprano precursor del concepto de «libro móvil»;

Borges, con sus populares metáforas como la Biblioteca de Babel o el jardín de senderos que se bifurcan; Cortázar, con su tablero de lectura en *Rayuela* (1963); Calvino con su concepto de la hipernovela, materializada en *Si una noche de invierno un viajero* (1979); Georges Perec con su construcción de una novela, *La vida instrucciones de uso* (1978), que requiere de instrucciones para ser leída, como si de un juego de ordenador se tratase; Michael Butor con su ópera interactiva *Votre Faust* (1962) o su experimento hipertextual *Une chanson pour Don Juan* (1972), obra de la que se pueden escribir más de mil textos diferentes utilizando una serie de tarjetas perforadas; Raymond Queneau con su artefacto para construir poemas de forma ilimitada, en su *Cent mille milliards de poèmes* (1961); Milorad Pavic con su *Diccionario Jázaro* (1989), novela que él mismo comparó con el mecanismo de un cubo de Rubik; Marc Saporta, con su *Composition n. 1* (1961), donde se invita al lector a barajar las páginas y a leerlas como quiera, o, por supuesto, las propuestas de creación colectiva, tales como *Marco Polo*, *Le Nouveau Livre des Merveilles* (1985), ideada por Umberto Eco e Italo Calvino, o el mismo *cadáver exquisito* de los surrealistas. Todas estas creaciones fueron concebidas para su transmisión en un formato impreso, en los límites cerrados de la página, pero al ser leídas en la actualidad, tras nuestra experiencia con el hipertexto, se revelan ante nuestros ojos como excelentes ejemplos de creación hipertextual. En definitiva, todos los autores citados parecen haber sido releídos y redescubiertos por los aficionados a la literatura electrónica, hasta el punto de haberse ido conformado de forma retrospectiva un canon estético de literatura impresa hipertextual que hoy parece estar de absoluta actualidad.

No se suelen mencionar autores españoles en ese canon de precursores del hipertexto, aunque no creemos que resultara difícil encontrar también entre nosotros creaciones con similares inquietudes «hipertextuales». Juan Ramón Jiménez, un autor aparentemente muy alejado de ese canon estético al que estamos haciendo referencia, concibe su *Obra* como una máquina poética combinatoria (coincidente en muchos sentidos con el *Livre* de Mallarmé, ambos proyectos inconclusos), en la que todo es movable y sustituible, desde el tomo hasta la palabra, pasando por el libro y por el poema, y en la que las diferentes versiones no se excluyen. Otro autor español que merecería ser rescatado para esta lista es Ramón Gómez de la Serna. Al igual que muchos años más tarde intentó hacer Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero* (1979), en *El novelista* (1923) Gómez de la Serna nos presenta algo así como la esencia del género contándonos la vida de un novelista frustrado que comienza varias novelas que no llega a terminar; el resultado son varios comienzos o embriones de novelas que quedan entrelazadas en un marco que los determina y que está a su vez determinado por ellos. Al igual que la de Calvino, esta interesante novela parece proponer la búsqueda de un espacio hipertextual al organizarse como una red de relatos entrelazados, que remiten unos a otros como si estuvieran unidos por vínculos de hipertexto.

Otro ejemplo: cómo no rememorar el célebre tablero de dirección que, en 1963, Julio Cortázar nos proponía en *Rayuela* (convirtiéndose después en el paradigma de la literatura prehipertextual), cuando leemos este otro tablero de instrucciones que bajo el título de «Advertencia importantísima (que no hace falta leer)» nos proponía el escritor español Jardiel Poncela en su novela de 1932, *La «tourné» de Dios*:

El lector va a observar que la numeración de los capítulos de la presente novela no guarda un completo orden correlativo; que empieza por el 20; que el 4 aparece antes que el 3, etc. etc. Ello obedece a que a veces se interrumpe la narración por la necesidad de referir sucesos anteriores. Esta forma de novelar, interpolar el pasado en el presente, es clásica. Lo que hasta ahora no se había hecho y yo he encontrado natural hacer es numerar con arreglo a la cronología de los acontecimientos que se narran.

Por lo demás el hilo de la historia se desarrolla normalmente y su lectura tal como aparece es sencilla, rítmica y apropiada para lectores tranquilos y sedentarios.

Sin embargo, existen lectores inquietos y de imaginación ardiente.

A ellos les repugnarán la forma normal de leer, y y les recomiendo, encontrado, dos sistemas nuevos, que son los siguientes:

- 1.º Leer saltando de capítulo a capítulo, buscando el 1 y luego el 2, luego el 3, etc.,
- 2.º Desencuadernar el ejemplar; alterar las páginas hasta situar ordenadamente los capítulos, mandarlo encuadernar de nuevo y, ya encuadernado de modo correlativo, emprender la lectura.

Finalmente, aún hay otro sistema: coger el libro sin leerlo y arrojarlo por el balcón.

Pero no está bien que yo recomiende este último sistema. Ya lo recomendarán mis compañeros (Jardiel Poncela, *Novelas II*, 441).

También la experimental novela *Juego de cartas* (1964), de Max Aub, podría entrar con pleno derecho en ese recuento de los antecedentes impresos del hipertexto. Si hace un momento establecíamos paralelismos entre la novela de Gómez de la Serna y la de Calvino, ahora también se podría hacer lo mismo entre esta de Max Aub y otra creación del novelista italiano: *El castillo de los destinos cruzados* (1973). En ambos casos la novela se construye sobre las posibilidades combinatorias de un juego de cartas. Y, evidentemente, en las dos obras nos hallamos ante un texto potencial, susceptible de múltiples lecturas. En la misma línea habría que situar *La torre herida por el rayo* (1983), novela de Fernando Arrabal, ganadora del Premio Nadal. Estructuralmente está construida a partir de una partida de ajedrez que enfrenta a los dos protagonistas. Cada capítulo va ilustrado con el dibujo del movimiento realizado por cada uno de los jugadores sobre el tablero, de tal forma que lo que podría ser perfectamente una auténtica partida de ajedrez se convierte en el soporte estructural del libro. Este

además lleva un *Apéndice* con el «Resumen de las reglas del ajedrez». Es obvio que propuestas europeas cercanas en el tiempo, como las del grupo Oulipo, no debían de ser ajenas a Arrabal en este proyecto.

Y no olvidemos tampoco que en la literatura española no han escaseado las iniciativas de crear un relato unitario a partir de la colaboración de varios autores, antes incluso de que las prácticas colectivistas fueran popularizadas por los surrealistas: desde el proyecto ideado en las páginas del *Madrid cómico*, en 1886, por Sinesio Delgado, *Las vírgenes locas*, hasta las varias iniciativas de creación colectiva que surgieron en el ambiente comprometido y colectivista de la República española, tales como *Historia de un día de la vida española* o *Suma y sigue o el cuento de nunca acabar*, novelas colectivas atribuidas de manera genérica su autoría a «autores revolucionarios», y publicadas respectivamente en el número 5-6 de *Tensor* (octubre de 1935) y en *Línea* (entre 1935 y 1936), ambas dirigidas por Ramón J. Sender, la novela colectiva titulada *Cien por cien*, que Editores Reunidos sacó en 1936, en este caso con una intención más lúdica que propagandística o revolucionaria, o el proyecto *Nueve millones*, novela colectiva, surgida de un programa radiofónico, publicada por Afrodisio Aguado, en 1944, en la que participaron dieciocho autores (Camilo José Cela entre ellos) (v. Santonja, 2001: 62 y ss.). Todas estas iniciativas ofrecen un resultado no demasiado alejado del de algunas novelas colectivas que con la irrupción del hipertexto comenzaron a publicarse en Internet a partir de los noventa.

Al examinar estas obras se aprecia la inevitable parcialidad de cada una de ellas como realización, pero también su inconmensurable potencialidad. El papel, el formato libro, con sus limitaciones, parece resultar un condicionamiento estricto, una disciplina restrictiva: es preciso crear en el estrecho marco del sometimiento a las dimensiones de la página, del volumen. Tienen, pues, algo de heroicos estos libros.

## LOS RETROCESOS A LA GALAXIA GUTENBERG

Y curiosamente una de las grandes contradicciones de nuestros días consiste en que determinados experimentos creativos, que han sido concebidos para su publicación y consumo en un entorno electrónico en red, sean después publicados en papel. No es infrecuente que en las solapas de un libro impreso se advierta al lector de que aquello que va a leer en papel existió previamente en un formato electrónico. En definitiva, si en los últimos tiempos hemos visto como miles de obras clásicas de la literatura universal se digitalizaban para ser transmitidas a través de la red y con ello hacerlas accesibles a un mayor número de lectores, nos encontramos también con el fenómeno inverso, lo que da cuenta de la compleja relación que el mundo de la literatura establece con las nuevas tecnologías. Dicha complejidad se acrecienta si advertimos

que, aunque el producto final sea un libro impreso, el proceso de producción actual de cualquier obra literaria es originalmente digital.

El retorno del texto electrónico al ámbito de lo impreso parece responder a la voluntad de otorgar a aquel un prestigio que todavía hoy en día muchos asocian exclusivamente a este último, y quizás también al deseo de hacer llegar el texto a un buen número de potenciales lectores que todavía se resisten a leer a través de la pantalla. Sea como fuere, el caso es que existen en el mercado algunas novelas impresas cuyo origen es un blog. La popular blognovela del escritor argentino Hernán Casciari, «Weblog de una mujer gorda», iniciada en Internet en el 2003, fue dos años después publicada en España como novela impresa con el título de *Más respeto que soy tu madre* (Barcelona, Debols!llo, 2005). Lo mismo ocurrió con otras blognovelas que recibieron numerosas visitas en Internet y después se publicaron en papel (véanse los números ejemplos analizados por Escandell, 2014: 261-265). En el contexto de la literatura española un ejemplo interesante de la conversión de un blog en una novela sería la obra ya mencionada de Alberto Olmos, *Trenes hacia Tokio* (2007).

Lo que cabe preguntarse es si el blog o la blognovela, al ser trasladado al formato tradicional del libro impreso, conserva algún rasgo distintivo que nos haga pensar que estamos ante un producto literario diferente o si, por el contrario, se convierte de inmediato en una novela convencional. En nuestro caso, conocimos la versión impresa de *Más respeto que soy tu madre* antes de conocer la versión *online*, y debemos reconocer que, si desconociéramos el origen de este libro, nada hay en él que nos permitiera distinguirlo de muchas otras novelas, más o menos convencionales, escritas en primera persona. Al parecer, en este caso, tal y como demuestra Escandell en su exhaustivo análisis de la obra (2014: 249-261), esta sufrió una profunda transformación en su proceso de conversión a la Galaxia Gutenberg. El caso de *Trenes hacia Tokio* quizás sea algo distinto. En una reseña de esta obra, Javier Moreno establecía una convincente comparación entre la misma y *Nocilla dream* (2007) de Agustín Fernández Mallo. Aunque a diferencia de la de Alberto Olmos esta no fue previamente concebida como un blog, lo cierto es que en una y otra los breves e inconexos fragmentos que las conforman recuerdan mucho al habitual estilo de los post de los blogs. Tan solo nos interesa destacar de momento esa comparación de cara a los libros que vamos a analizar en las páginas siguientes.

Pero en relación con este asunto, el inesperado retroceso al papel, aún hemos de citar otro libro también ya aludido del mismo Alberto Olmos: *Algunas ideas buenísimas que el mundo se va a perder* (2009). Recordemos que en esta obra Olmos nos propone una peculiar utilización del viejo tópico del manuscrito encontrado, ofreciéndonos una miscelánea de textos, en principio parece que de autoría ajena, de origen digital: entradas de blogs, correos electrónicos, sms... En la «Nota» escrita por Olmos para explicar la finalidad de este proyecto, leemos:

*Algunas ideas buenísimas que el mundo se va a perder* es una obra colectiva fruto de una impresión personal. En un principio, la idea apuntaba exclusivamente a los blogs, esos *sites* donde tantos y tantos aspirantes a escritor cuelgan sus creaciones para darles mayor difusión y batirse un poco con la opinión ajena. Sin embargo, analizados más en detenimiento, estos blogs netamente literarios me resultaron casi antiinternautas: no había mucha diferencia entre su contenido y el que, tradicionalmente, esperaba su oportunidad (en forma de manuscrito o mecanoscrito) en el cajón de un joven letraherido. Primeramente, me di cuenta de que para realizar una novela a partir de Internet habría que privilegiar los textos que tuvieran más de documento que de literatura, y que la literatura que haríamos con ellos sería una literatura *que no se sabe tal*. Era más jugoso el testimonio del hoy (apelaciones a la tecnología y las nuevas formas de comunicación, jeremiadas y quejas sociales varias) que la calidad literaria (cuentos correctos inéditos hay muchos en la Red). Después, comprendí que antologar posts interesantes era demasiado simple, y que una obra que quisiera reflejar «lo que pasa en Internet» tenía que seguir las reglas del medio e incluir todo el paratexto con que habitualmente nos tropezamos al navegar: mails, spam, mensajería instantánea, avisos robóticos (*Algunas ideas buenísimas que el mundo se va a perder*, 297-298).

La aclaración de Olmos es interesante. En primer lugar, por esa voluntad de otorgar estatuto literario precisamente a aquello «que no se sabe tal». En segundo lugar, nótese que en todo momento califica a este libro de «novela». Dicha novela, si es que podemos considerarla como tal, sería una obra «de creación individual», hecha a partir del procedimiento de *corta y pega*, es decir, a partir de la apropiación de textos escritos supuestamente por otros autores, que son abstraídos de su contexto original y natural (la red) e incorporados ahora en un nuevo medio que, por supuesto, les confiere también otro significado. Estaríamos ante una novela, por tanto, que mucho tiene que ver con las viejas técnicas artísticas del *collage* y el *ready made*. Asimismo, el experimento literario de Olmos nos conduce de inmediato a la posmoderna consideración de toda creación como plagio y de todo texto como una red de intertextualidades infinitas. A partir de esa certeza (y si admitiéramos que los textos son realmente de autoría ajena) hubiera sido deseable que Olmos hubiese llevado más lejos su experimento atreviéndose a quitar la aclaración «edición de» que precede a su nombre en la portada. Si, por el contrario, como ya insinuábamos más arriba (véase el capítulo segundo), admitiéramos que los textos estuvieran escritos por el mismo Olmos, la audacia estaría precisamente en haber puesto en la portada la advertencia de «edición de». Sea como fuere, en relación con la propuesta de Olmos, veremos más abajo otros interesantes ejemplos de «novelas collage».

## LA BÚSQUEDA DE LA MULTIPLICIDAD EN EL LIBRO IMPRESO O LOS «FALSOS HIPERTEXTOS»

En el año 2012, Vicente Luis Mora hacía una advertencia que nos parece sumamente interesante y significativa:

[...] sigue sin existir un Shakespeare o un Cervantes del hipertexto y, a mi juicio, la literatura exclusivamente concebida para Internet ha tenido como mayor éxito uno insospechado: el de abrir puertas creativas y dar ideas a los narradores que publican fuera de la Red para renovar las técnicas de contar, creando unas *nuevas tecnologías narrativas* que han sabido copiar sin complejos lo mejor de las electrónicas y de lo contenido en ellas (Mora, 2012: 97).

Poco después, Juan Francisco Ferré nos planteaba que el gran reto de la literatura (impresa) actual es «responder a todos estos desafíos externos (hipertexto, videojuego, cibertexto, ciberespacio, etc.) desde los formatos más tradicionales de la narrativa literaria» (Ferré, 2013: 88).

En este contexto de frecuentes retrocesos hacia la Galaxia Gutenberg y de relativo agotamiento del hipertexto ficcional, no debería extrañarnos lo que en principio también parecería una contradicción: la fructífera corriente de experimentación en la literatura contemporánea en busca de la ruptura de la linealidad dentro del libro impreso. Es a estos, y no a los experimentos electrónicos, a los que dedicaremos el análisis de las próximas páginas.

En los últimos veinte años la literatura española publicada en el formato tradicional del libro impreso nos ha dado numerosísimos ejemplos de una fragmentación extrema del relato. Esa fragmentación responde a modelos estructurales diferentes que a continuación intentaremos distinguir, pero casi siempre ha sido vista como una traslación al papel de aquello que la tecnología electrónica había conseguido ya llevar a cabo. Piénsese en los términos acuñados por la crítica para intentar definir y comprender este tipo de experimentación narrativa: *novela blog* (Pozuelo Yvancos, 2007; véase también Ors, 2007 o Cabot, 2007), *literatura pangeica* (Vicente Luis Mora, 2006), *novela zapping* (Carrión, 2013), etc. En el fondo, todas estas propuestas asumen que la construcción fragmentada a la que tiende la narrativa actual es consecuencia directa del modo, también fragmentado, en que recibimos la información en nuestros días. En palabras de Mora: «Lo sincopado del discurso informativo que nos bombardea a diario acaba por abrir una brecha en nuestro modo de procesarlo. Esto tiene un claro efecto en la escritura» (Mora, 2015: 18). Y, por supuesto, ha sido Internet «la que ha dinamitado todas las formas existentes de procesar, emitir, difundir y recibir la información» (Mora, 2015: 19). En realidad, la tecnología ha sido asumida por muchos escritores actuales como una marca estética distintiva de su grupo o generación. En la

emblemática antología *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Julio Ortega y Juan Francisco Ferré (2007) reunían, tras un interesante prólogo que hace las veces de manifiesto estético, una serie de relatos y fragmentos de novelas que pretendían pasar por representativos de una nueva manera de ver el mundo y de narrarlo. Pues bien, uno de los rasgos distintivos más destacados de esta supuesta nueva generación de narradores es, a decir ya no de la crítica (Gil, 2007, 2008), sino de sus propios componentes, la impronta que las nuevas tecnologías dejan en sus obras. No en balde, nótese que en el subtítulo de la citada antología no se habla exactamente de «última generación de narrativa», sino de «narrativa de última generación»; es decir, de una narrativa que, como algunos ordenadores y otros aparatos tecnológicos, presume de estar a la última.

La analogía entre el discurso narrativo fragmentado y las formas de comunicación propias de nuestros tiempos y, sobre todo, las etiquetas acuñadas para dar cuenta de esa analogía (*novela blog, novela zapping, narrativa de última generación...*) fueron rápidamente denunciadas por algunos escépticos como burda estrategia de marketing, instigada por empresas editoriales deseosas de un siempre bien recibido relevo generacional que animara el mercado (Muñoz, 2007). Ahora bien, sin negar la existencia de oscuros intereses de carácter mediático, lo cierto es que no resulta difícil leer determinadas novelas, escritas y publicadas después de la expansión y boom de las llamadas nuevas tecnologías, como metáforas del hipertexto. Como las «falsas novelas» de Gómez de la Serna, estas podrían ser consideradas como «falsos hipertextos». Es decir, en realidad, por el mismo medio en el que surge, estamos ante narrativa lineal, pero el resultado estético es, o pretende ser, parecido al que presentan las múltiples narraciones producidas por una estructura hipertextual.

Cuando en 1983 se publicó una novela profunda e intrínsecamente fragmentaria como *Larva*, de Julián Ríos, la crítica hablaba de una novela palimpsesto, una babel lingüística en la tradición del *Finnegans Wake*; en relación con muchas de las novelas publicadas en nuestros días que, al igual que la obra de Ríos, hacen gala de una fragmentación extrema y desconcertante del relato, la crítica habla de hipernovelas, de literatura pangeica, de narrativa de «última generación». En realidad, tendremos que esperar al año 2004 para que alguien, fue el crítico y novelista Juan Francisco Ferré, considerase a *Larva* como la «primera novela *cibernética* de la literatura española» (Ferré, 2004). Lo que queremos decir, en definitiva, es que la impronta tecnológica de muchas novelas contemporáneas tiene más que ver con la recepción y lectura que nosotros, internautas al fin y al cabo, estamos predispuestos a hacer, que con una estructura narrativa o proceso compositivo que en muchos casos, como iremos viendo, no resultan tan novedosas. Siguiendo a Santos Unamuno y su definición de lo que denomina «poética de la totalidad», estos «falsos hipertextos» deberían ser ubicados en aquella tradición literaria pretecnológica que se había dedicado a la construcción de



textos que funcionan metafóricamente como modelos del universo, construcciones literarias finitas (encerradas en las limitaciones del libro impreso), «que condensan y evocan las infinitas posibilidades de la realidad ya sea por medio de las estructuras narrativas o poéticas mismas del texto, ya sea a través de la inclusión en la obra de símbolos de la totalidad potencial (entidades totales), valiéndose de una concepción combinatoria de la realidad y de la literatura» (Santos Unamuno, 2002: 50).

Pero al margen de la popularidad actual de cierta tradición de literatura experimental que en absoluto parece agotada, quizás haya también otro motivo para explicar el éxito de la fragmentación en nuestros días. En este punto hemos de disentir con Mora cuando habla de la «mala prensa» que tiene lo fragmentario en la actualidad (2015: 20). Más bien lo fragmentario nunca tuvo tan buena prensa, tantos adeptos y entusiastas, asociada irremediabilmente a cualquier intento de hacer una obra innovadora y actual y más acorde a nuestra propia experiencia del conocimiento (nodos de datos) y del espacio (conectores, intercambiadores, receptáculos de transporte...). Tal es así que nos parece que la recurrencia a un texto sumamente fragmentario hoy en día tiene que ver también con la conversión en manifiesto estético de populares teorías asociadas a la posmodernidad. Sin duda, estos «falsos hipertextos» parecen encarnan de forma literal (demasiado literal a veces, como sugería Landow cuando se refería a los auténticos hipertextos) algunas teorías, como la del rizoma, que han tendido a popularizarse de manera extraordinaria.<sup>38</sup> Se trataría en este caso de un fenómeno bastante similar al que ya hemos señalado respecto a la teoría de los «no lugares» de Marc Augé en el capítulo sexto.

## HACIA UNA MULTIPLICIDAD EXTREMA

En 1985, poco antes de morir, el escritor Italo Calvino redactó sus famosas «seis propuestas para el próximo milenio», pensadas para ser leídas en la Universidad de Harvard. Dichas conferencias estaban dedicadas, según sus propias palabras, a algunos valores, cualidades o especificidades de la literatura que le eran particularmente gratos, con la idea de situarlos en la perspectiva del nuevo milenio apenas intuido. La última de estas propuestas es la que Calvino denominó con el término de «multiplicidad» (Calvino, 1998: 105-124). Se refería con este concepto a la marcada tendencia de la novela contemporánea a presentarse «como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo» (Calvino, 1998: 109). La profecía

<sup>38</sup> Véase como ejemplo de dicha popularidad la web titulada *Rizomas*, bitácora creada para «explorar las culturas fronterizas y diversos artefactos literarios y artísticos» (<<http://rizomas.blogspot.com.es>>).

de Calvino se ha cumplido con creces y la cultura del nuevo milenio que acaba de comenzar no deja de dar ejemplos de dicha multiplicidad. Pero nos atreveríamos a afirmar incluso que la novela y el cine de nuestros días han desembocado, en ocasiones, en una forma de multiplicidad que va más allá de los cuatro tipos que catalogaba Calvino en su conferencia.

Distinguía el escritor italiano, en primer lugar, el texto unitario que se desenvuelve como el discurso de una sola voz pero que resulta ser interpretable en varios niveles, y citaba como ejemplo a Alfred Jarry y su novela de cincuenta páginas *L'amour absolu* (1899), que se puede leer como tres historias completamente distintas. En segundo lugar, hablaba de textos múltiples en los que se sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo, según ese modelo que Mijail Bajtin llamó «dialógico», «polifónico» o «carnavalesco», y cuyos antecedentes encontraba en autores que van de Platón a Rabelais y Dostoievski. Seguidamente se detiene en el tipo de obra que, ansiosa por contener todo lo posible, no consigue darse una forma y dibujarse unos contornos, y queda inconclusa por vocación constitutiva, tal como encontramos en las obras de autores como Musil o Gadda. Por último, reflexiona sobre la obra que corresponde en literatura a lo que en filosofía es el pensamiento no sistemático, que procede por aforismos, por centelleos puntiformes y discontinuos. Y cita como modelo de este último modo de multiplicidad a Borges, quien, además, expone la idea de infinitos universos contemporáneos, en la que todas las posibilidades han de realizarse en todas las combinaciones posibles. Quisiéramos ahora llamar la atención sobre otro tipo de multiplicidad que, sin necesidad de renunciar, por supuesto, a todos o algunos de esos cuatro procedimientos compositivos, resulta mucho más explícito —quizás no siempre por ello más eficaz— que los descritos por Calvino.

Es evidente que en la literatura de las últimas décadas no se han dejado de ensayar diversas estrategias que aspiren a representar esa ansiada multiplicidad. Pero simultánea a esa búsqueda ha ido creciendo también, tal y como señalábamos al comienzo de este capítulo, la frustración ante la imposibilidad de lograrla. Ante el convencimiento de que la linealidad narrativa, inherente al libro impreso, falsea la experiencia de la realidad, no han dejado de buscarse estrategias que rompieran con ella. A lo largo de este capítulo no nos referiremos a ficciones construidas a base de saltos temporales, juegos de perspectiva o multiplicación de los puntos de vista, estrategias demasiado frecuentes y asimiladas por la cultura actual como para llamar la atención sobre ellas a estas alturas, sino a la voluntad consciente de recrear literariamente una multiplicidad real, no solo aparente o metafórica, a partir de la integración de múltiples relatos en uno. Evidentemente, los textos de Borges lo sitúan en un lugar preferente en la «narrativa de la multiplicidad», pero, a decir verdad, ello más desde un punto de vista conceptual y metafórico que puramente formal (Santos Unamuno, 2003: 100). No

en vano, Borges dio a su famoso relato «El jardín de los senderos que se bifurcan», que trata de un universo de posibilidades infinitas, un final único y limitado. Nos parece importante advertir esto, porque entre las muchas creaciones que la crítica suele relacionar con la multiplicidad quizá convenga hacer una distinción entre todos aquellos autores que de alguna manera han reflexionado en sus creaciones sobre una concepción de la historia múltiple, no lineal ni secuencial, de aquellos otros que, con mejor o peor éxito (la materialización total de la idea no siempre garantiza los resultados), se han lanzado a la aventura de construir realmente un relato de relatos que responda a estas características (y que, en tanto que creación límite, siempre llevará aparejado su sino de fracaso). A partir de aquí veremos algunos ejemplos que ilustran diferentes maneras de materializar, en la estructura del relato, la consabida conciencia de un mundo múltiple.

#### PUZZLES NARRATIVOS SIN INSTRUCCIONES DE USO

Italo Calvino elogió con gran entusiasmo el libro de Georges Perec *La vida. Instrucciones de uso* (1978), y la primera razón que aducía acerca de su importancia era que respondía a un plan inmenso y al mismo tiempo terminado. Esa terminación del plan puede señalarse en contraposición con sus propios proyectos, tales como *Si una noche de invierno un viajero*, en la que las numerosas novelas que la engendran no son llevadas a término. Por el contrario, la larga obra de Perec engloba muchas historias independientes que se entrecruzan a la manera de un puzzle, modelo formal en el que, según declara el mismo autor, se inspira para la construcción de la obra. Toda la acción se desarrolla dentro de un típico inmueble parisiense, que parece que estamos mirando a través de un corte transversal. Cada capítulo está dedicado a una habitación del edificio, cuyos muebles y enseres se enumeran detalladamente, al tiempo que, por ejemplo, se refieren los traspasos de propiedad y las vidas de sus habitantes, de sus ascendientes y descendientes. A su vez, el plano de edificio presenta la estructura de un tablero de ajedrez en el que Perec pasa de una casilla (habitación o capítulo) a otra con el salto del caballo, según cierto orden que permite recorrer sucesivamente todas las casillas. A medida que vamos leyendo las diferentes piezas, o secuencias narrativas, van encajando unas con otras, revelándose la novela un artefacto de perfecto funcionamiento.

A partir del modelo narrativo del puzzle (que sin duda podría ser relacionado con el de la *colmena*, popularizado en España por *La colmena* de Cela en 1951, a su vez deudora de la popular novela de John Doss Passos, *Manhattan transfer*, 1925), nos gustaría profundizar ahora en aquellos casos en los que las múltiples historias que podría engendrar el texto no solo subyacen latentes como mera posibilidad realizable en el

acto de la lectura, sino que son también materializadas en la escritura. Efectivamente, aquí ya no se nos está simbolizando a través del texto una realidad múltiple, sino que la misma multiplicidad (a través de una estructura de múltiples relatos) se ha llevado a sus últimas consecuencias. Sin embargo, no olvidemos que estamos hablando de novelas que, aunque quieran sugerirnos la idea de un universo potencialmente múltiple, se presentan paradójicamente como un universo cerrado que se constituye por la suma de un número determinado y, por tanto, finito, de relatos.

Tras el experimento de Perec, han sido muchos los creadores que han construido una ficción de ficciones, un mosaico de relatos entrelazados que pretenden constituir una estructura superior. Se trata de un tipo de estructura narrativa que, quizás antes que la novela, el cine ha contribuido a popularizar: *El juego de Hollywood* (1991), *Vidas cruzadas* (1993) o *Prêt-à-porter* (1994) de Robert Altman, *Before the rain* (1994) de Milcho Manchevski, *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, *Magnolia* (1999) de Paul Thomas Anderson, *Traffic* (2000) de Steven Soderbergh, *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) o *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu, *Código desconocido* (2000) de Michael Haneke, *Hero* (2002) de Zhang Zimou, *Las horas* (2003) de Stephen Daldry (basada en la novela homónima de Michael Cunningham) o, la menos ambiciosa *Love actually* (2003), de Richard Curtis. Todas ellas recurren a una misma estructura de puzle de historias entrelazadas. Un caso extremo de este procedimiento podría ser la película *Timecode* (2000), de Mike Figgis, donde se narran cuatro historias paralelas filmadas con cámaras digitales en cuatro planos secuencia de noventa minutos que se proyectan simultáneamente en pantalla.

¿Qué mueve a estos creadores a construir una película en la que el montaje deja de ser solamente un procedimiento compositivo inherente al género cinematográfico para convertirse en algo tan explícita y voluntariamente visible en la propia estructura de la obra? Podríamos recordar al respecto el caso de la popular obra de Robert Altman, *Vidas cruzadas*, basada en el libro *Shorts cuts* (1993) del norteamericano Raymond Carver. El libro de Carver es en realidad una recopilación de cuentos que Altman entrelaza en su película creando con ellos un relato «unitario». Son interesantes las reflexiones que escribió Altman sobre su adaptación del libro de Carver: «Considero la obra de Carver un solo cuento, pues sus cuentos son todos incidentes, cosas que ocurren a la gente y que provocan que sus vidas tomen un nuevo cariz» (2001: 7). Más adelante declara que «la película podría seguir eternamente, porque es como la vida misma: levantando el tejado del hogar de los Weather para ver a Stormy despedazar sus muebles con una sierra, para luego levantar otro tejado, el de los Kaiser, o el de los Wyman, o el de los Shepherd, y observar comportamientos distintos» (2001: 8).

Asimismo, este tipo de estructura o procedimiento compositivo se popularizó también de forma visible en la literatura hace aproximadamente dos décadas. El pa-

norama de la novela en lengua española más reciente puede ser sintomático de una tendencia estética que seguramente es rastreable también en otras literaturas. Y es asimismo sintomático el hecho de que encontremos esta típica estructura del puzle en novelas aparentemente tan dispares, en su estilo y estética, como son *El sueño de Venecia* (1992) de Paloma Díaz Mas, *Sefarad* (2001) de Antonio Muñoz Molina, o *El hombre que inventó Manhattan* (2004) de Ray Loriga (en cuyo capítulo introductorio se sugiere, como en la novela de Perec o en la de Arrabal, el motivo de la partida de ajedrez como elemento estructurador del relato). En la obra de Díaz Mas el puzle es sencillo y fácil de construir, formado tan solo por cinco piezas narrativas que parecen encajar a la perfección. En las otras dos, numerosos breves textos narrativos sugieren varias líneas narrativas simultáneas, que solo en algunos casos se cruzan. Algunos de esos retazos de vidas no establecen conexión con el resto, de manera que asemejan ser cabos sueltos en medio de una red de historias enlazadas. Asimismo, mientras que algunas de estas historias parecen concluir, otras se van desdibujando sin que intuyamos qué ha sido de sus personajes. Pero en todas las novelas citadas el procedimiento elegido es precisamente el del mosaico de historias unidas a través de un casi insignificante punto de intersección (un enigmático cuadro en *El sueño de Venecia*, el desarraigo, la persecución o el exilio en *Sefarad*, la gran urbe plural y cosmopolita en *El hombre que inventó Manhattan*).

De alguna manera, todas estas obras implican de nuevo una visión especular del mundo, al ser representado como un sistema de sistemas en el que cada sistema singular condiciona los otros y es condicionado por ellos. Y lo cierto es que los efectos conseguidos a través de estas estructuras son, en muchos casos, extraordinariamente convincentes. El significado del conjunto de las historias que se nos narran en todas ellas va mucho más allá de lo que cada una de ellas podría haber expresado por separado, sin el referente de las otras tramas. Incluso en aquellas creaciones en las que las historias apenas se cruzan, cada uno de los argumentos, lejos de operar de forma individual, se alimenta de los otros, al quedar reflejado en ellos. El resultado de estas construcciones podría asemejarse a un puñado de pequeños trozos de un espejo roto que se reflejan los unos a los otros y que existen en sí mismos, en la medida en que aparecen reflejados en los otros espejos, en la medida en que dichos reflejos también están reflejados a su vez en otros espejos y, así, hasta el infinito.

La ambigüedad genérica de algunos de estos libros, fluctuando entre la novela o el libro relatos, forma parte del mensaje metafictivo que se quiere potenciar. No obstante, al menos en los tres ejemplos citados, los autores nos invitan a que los leamos como relatos unitarios que van tomando forma en la mente del lector, a partir del mismo procedimiento con el que se construye un puzle: a medida que vamos añadiendo piezas y estas van encajando y ocupando su lugar, vamos obteniendo una imagen cada vez más nítida y clara del relato que se pretende construir. Es obvio

que en todos los casos mencionados se quiere jugar con la ilusión de que cada una de las historias narradas son partes dispersas dentro de un universo, de tal manera que el lector-espectador intuya o llegue a la conclusión de que todo en la vida está conectado de forma inexplicable y que la realidad, lejos de ser unívoca o parcial, es tremendamente compleja, múltiple y potencial. En este tipo de ficciones se advierte una voluntad muy marcada de representar el mundo como un enredo, una maraña o una infinita red de las relaciones. Asimismo, dichos artificios compositivos responden al convencimiento de que la realidad, dada su complejidad e inabarcabilidad, solo puede ser comprendida y expresada en pedazos.

Tanto en el cine que se vale de este recurso como en la novela se acude en ocasiones a interesantes estrategias que, metaforizando los *links* de un hipertexto, pretenden hacer visible para el lector las conexiones entre unos relatos y otros. Así, por ejemplo, en *El hombre que inventó Manhattan* los personajes que protagonizan unos relatos aparecen con frecuencia en otros, pero en un segundo plano, con una presencia irrelevante que casi pasa desapercibida. En la película *Traffic* dos personajes que protagonizan distintas historias se cruzan en la calle, compartiendo un mismo plano, pero sin ser conscientes de la realidad del otro. En estos casos, el modelo narrativo del puzle nos sugiere que un mismo relato puede multiplicarse hasta el infinito con el cambio de una de sus piezas, con un mero cambio de enfoque, una alteración de la perspectiva desde la que es narrado. A continuación nos detendremos en algunos ejemplos literarios y cinematográficos en los que se potencia especialmente ese perspectivismo extremo del que estamos hablando.

#### CAMBIOS DE ENFOQUE, RELATOS MULTIPLICADOS

El afán de fragmentar un relato en varias historias entrelazadas es llevado a sus últimas consecuencias por el escritor argentino Tulio Stella. Su extensa novela *La familia Fortuna* (2001), de casi setecientas páginas, se subdivide a su vez en siete novelas cortas, que se pueden leer por separado y en orden aleatorio. La novela está publicada por Lengua de Trapo en forma de siete librillos independientes, que en realidad son uno, pues todos comparten el mismo ISBN. Intencionadamente, los siete pequeños libros no van numerados (lo que significa que no estamos exactamente ante una serie literaria a modo de *En busca del tiempo perdido* de Proust), de manera que el lector, al igual que le ocurre ante las hiperficciones bien construidas, no tiene ninguna orientación respecto por dónde debe comenzar a leer, y ha de ser su propia elección la que marque el camino a seguir y por tanto la reconstrucción de una historia virtual, que supuestamente se esconde tras este mosaico de historias. La intención es evidente: en la contraportada se alude a ella como «novela virtual que, dentro de la magistral

herencia de *Rayuela* y *El cuarteto de Alejandría*, cada lector construye a partir de las historias que elige, que prefiere, que más excitan su curiosidad o estimulan su imaginación». Las siete pequeñas historias se cruzan en torno a un nexo común, una saga familiar de la ciudad argentina de Mar del Plata, la familia Fortuna. En cada uno de los relatos volvemos a encontrar a algunos personajes que a su vez conocimos como protagonistas de otros, pero vistos ahora desde otro lado, o más nítidamente, o menos dibujados, por lo que, en cierto modo, los estamos viendo en un universo «distinto» al que ya conocimos en otro libro. Obviamente, el modelo estructural de esta novela no es exactamente el mismo que comentábamos en el apartado anterior; aquí se trata más bien de un juego de perspectivismo, de contar la misma historia con un radical cambio de enfoque y al mismo tiempo de proponer que el cambio de enfoque provoque que una determinada historia o realidad se convierta en otra radicalmente diferente.

A raíz de estos experimentos actuales resulta sugerente leer algunos juegos de intertextualidad y perspectivismo puestos en práctica por novelistas del siglo XIX como propuestas realmente novedosas y precursoras de los mismos. Piénsese, por ejemplo, en Pérez Galdós, capaz de crear a través de todas sus novelas un vasto universo de ficción de múltiples vidas cruzadas, que le permitía a su vez contarnos dos veces la misma historia en dos novelas diferentes, desde perspectivas distintas y variando la técnica (recuérdense obras como *La incógnita y Realidad*, ambas de 1889, o *El doctor Centeno* y *Tormento*, de 1883 y 1884, respectivamente). Pero, obviamente, como el mismo autor reconoce, el experimento propuesto por Tulio Estella tiene referentes más cercanos y visibles en propuestas experimentales del siglo XX tales como la popular obra de Lawrence Durrell, *El cuarteto de Alejandría* (1962). Al igual que *La familia Fortuna*, se trata de una obra unitaria formada por cuatro libros en los que se ofrecen diferentes versiones de unos mismos hechos. El autor se propone con esta obra ofrecer una imagen multidimensional de la realidad, una especie de visión prismática. El proyecto de Durrell responde a un complejo juego de perspectivismo, pero no es una cuestión baladí el hecho de que lo afronte en cuatro libros y no en uno solo, lo que supondría un recurso más al servicio de la acentuación de la multiplicidad que conscientemente se intenta representar. Por supuesto, el cine no ha sido en absoluto ajeno a este tipo de experimentos. La popular e influyente película de Akira Kurosawa, *Rashomon* (1950), narra de forma sucesiva cuatro versiones diferentes, a partir de un cambio de perspectiva, de una pequeña y sencilla historia en la que un hombre es asesinado y su esposa violada.

Este tipo de propuestas estructurales lejos de haberse agotado parecen haber inspirado en las últimas décadas multitud de obras literarias y cinematográficas. Dos ejemplos muy populares, la *Trilogía de Nueva York* (1985-1987), de Paul Auster, y la ya mencionada *Pulp Fiction* (1994), de Tarantino, podrían resultar paradigmáticas de su

éxito. *Pulp Fiction* se constituye como relato unitario a partir de la sutil conexión entre tres historias distintas que se entrelazan en un fascinante juego de perspectivismo y *flash back*. Los mismos personajes reaparecen en las tres historias, pero mientras que en una lo hacen en un primer plano, en las otras figuran en la sombra, solo como decorado o fondo de la historia que protagonizan otros. Estamos ante una cadena de círculos concéntricos cuyo epicentro, nunca estático, se desliza sinuosamente, de tal forma que la estrategia de las historias entrelazadas nos lleva a una muy eficaz muestra de perspectivismo. Es espectacular la manera en la que Tarantino nos cuenta un atraco cometido por una pareja en un restaurante al principio de la película, y al final volvemos a asistir a la misma escena, pero contemplada desde otro punto de vista, el de los matones que casualmente se encontraban en el restaurante en el momento del atraco. La película comienza y termina narrando el mismo episodio, mientras que el episodio intermedio es posterior en el tiempo al tercero, y todo ello contribuye a una abolición de la linealidad del tiempo real, o a crear la imagen de un tiempo circular sin principio ni fin. También González Iñárritu, bajo la obvia influencia de Tarantino, se propuso destacar la relación que, aunque sea de forma imperceptible para sus protagonistas, existe entre las tres historias narradas cuando, al igual que también había hecho Quentin Tarantino en *Jackie Brown* (1997), nos relata en *Amores perros* un mismo acontecimiento (en este caso un accidente de tráfico) tres veces y desde perspectivas distintas, conformando tres relatos.

Por su parte, *Trilogía de Nueva York* (1985-1987) consta de tres relatos independientes («Ciudad de cristal», «Fantasmas» y «La habitación cerrada»), que a la larga resultan casi tres versiones distintas de una misma historia. Podríamos preguntarnos qué motivos llevaron al escritor norteamericano a publicar los tres relatos unidos bajo el título unitario de *La trilogía de Nueva York* y no de forma independiente. A simple vista, si tenemos en cuenta que —según se repite— la novela se vende mejor que los relatos, pudiera parecer que detrás de esta decisión tan solo hay meros motivos de marketing. Sin embargo, es evidente que, leído el libro en su conjunto, se advierte por parte de Auster la voluntad de crear un entramado textual compacto, de tal manera que la lectura de cada uno de los relatos quede precisamente enriquecida por la lectura de los otros dos. El resultado es otra vez similar al de un complejo juego de espejos, en el que cada relato se proyecta en los otros y a su vez los proyecta. El cruce entre las tres historias es potenciado por el autor, y no en vano entre ellas transitan a veces los mismos personajes, que, en ocasiones, parecen uno pero son otro, parecen otro pero son el mismo, o siendo distintos sus nombres actúan de idéntica manera. En el último relato, incluso, el narrador nos desvela el misterio de este complejo juego de espejos: «Estas tres historias son finalmente la misma historia, pero cada una representa una etapa diferente en mi conciencia de dónde está el quid» (*Trilogía de Nueva York*, 314).



También en este caso, la literatura en lengua española reciente nos ha dado alguna muestra interesante de este modelo narrativo. Además de la ya citada de Tulio Estella, cabría citar *El ladrón de mapas* (2008) de Eduardo Lago, donde encontramos unos «Cuentos de ida», seguidos por unos «Cuentos de vuelta». Estos últimos son algo así como unas segundas partes de aquellos, que permiten ensayar al autor una eficaz estrategia de ficción al abordar la narración de cada historia desde una perspectiva que resultaba apenas inadvertida en la primera versión. Podríamos recordar también la extraña novela *Fragmenta* (1999) de Javier Pastor, donde nos encontramos con cinco episodios aparentemente inconexos (en argumento y estilo), pero que a la larga parecen responder a la voluntad de fragmentar el relato supuestamente unitario de la vida de un hombre en cinco relatos que no solo se corresponden con diferentes momentos de su vida, sino también con cinco diferentes seres humanos. Desde el mismo título elegido, esta novela se propone enfatizar la certeza de que todas las posibles respuestas que queramos proponer en relación con los hechos narrados (en este caso la vida de un pobre desgraciado, recluido parte de su vida en un sanatorio psiquiátrico, acusado de violación y homicidio) no son otra cosa que constructos; no hay una única verdad, sino únicamente posibles versiones de la misma; no hay hechos, sino relatos que interpretan esos hechos.

#### EL RELATO DE LOS RELATOS QUE SE BIFURCAN

No se nos escapa que el modelo estructural que acabamos de describir guarda especial similitud con el modelo borgiano del «jardín de los senderos que se bifurcan». Al hablar de «infinitas series de tiempos», de «una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos», de una «trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran» abarcando todas las posibilidades («El jardín de los senderos que se bifurcan», en *Ficciones*, 116), Borges diseñó una posible estructura narrativa que no ha dejado desde entonces de inspirar muchísimas creaciones literarias y cinematográficas. La película española de Edgar Neville, *La vida en un hilo* (1945), así como el *remake* dirigido por Gerardo Vera en 1991 con el título *Una mujer bajo la lluvia*, narra la historia de una mujer que acaba de enviudar después de haber llevado una vida desgraciada junto al hombre equivocado. Viajando en tren hacia Madrid, una vidente le hace ver cómo hubiera sido su vida si hubiese elegido otro marido. En la película *Blind Chance* (1982), de Krzysztof Kieslowski, un hombre corre para coger un tren y esta situación es el punto de partida para cuatro historias completamente diferentes o cuatro versiones diferentes de la misma historia. Ese planteamiento argumental, tren incluido, se repite en la película *Sliding Doors* (1998), de Peter Howitt, y, más recientemente (y llevando el motivo al

extremo), en una serie de televisión no demasiado exitosa como *Day Break* (2006). A diferencia de los casos anteriores, aquí ya no hablamos exactamente de un cambio de enfoque, sino de varias posibles realidades cuya simultaneidad se intenta poner en primer plano. No obstante, no deja de ser llamativo el hecho de que, a pesar de esa diferencia en el planteamiento, el resultado, en cuanto a estructura narrativa, resulte muchas veces similar y difícil de discernir.

En realidad, esta recurrente estrategia argumental (la de un tiempo que se bifurca en dos o más posibilidades dando como resultado un relato múltiple) podría remontarse al mito de los viajes en el tiempo que, desde la canónica obra de Wells, inspira numerosas creaciones dentro y fuera del género de la ciencia ficción. En España, el escritor Félix J. Palma ha rendido homenaje al escritor británico en *El mapa del tiempo* (2008). Esta larga novela, ambientada en el Londres del siglo XIX, se constituye de tres relatos aparentemente inconexos, cuyos personajes (algunos históricos, como el mismo H. G. Wells) viven, o al menos creen vivir, la fascinante experiencia de viajar en el tiempo. La enrevesada trama de la novela (que podríamos inscribir en el género del *steampunk*) nos habla de universos alternativos, mundos paralelos, caminos que se bifurcan a partir de una idea no lineal del tiempo, de tal manera que, a la postre, el lector desconoce si dichos viajes han ocurrido realmente, fueron fruto de la imaginación de sus protagonistas o de un burdo truco de magia. En realidad la novela de Palma, más que una fabulación de ciencia ficción (categoría que le niega su mismo autor), es un homenaje a tantos escritores (desde H. G. Wells, hasta J. G. Ballard, pasando por Isaac Asimov, Ray Bradbury o Philip K. Dick) que han convertido el viejo asunto de los viajes temporales en intemporal materia de fabulación y especulación filosófica. De hecho, la novela se presenta como reflexión metaliteraria y como posmoderna, irónica y distanciada reelaboración de los también enrevesados folletines decimonónicos, recurriendo al viejo (y quizás ya manido) truco de la narrativa especular, a través del cual el personaje confiesa que va a escribir una novela que no es otra que la que nosotros, los lectores, estamos leyendo. Aunque, en principio, la estética de esta novela —a medio camino entre el relato histórico y el género de la ciencia ficción— pareciera estar alejada de ese canon de la *generación mutante* que siente fascinación por los simulacros y las realidades virtuales (Ortega y Ferré, 2007), queremos llamar la atención acerca de alguna interesante coincidencia, más allá de la estructura fragmentaria de los relatos entrelazados. Nos referimos al impactante descubrimiento que hace el lector a mitad de la novela: el futuro año 2000, al que los personajes creen viajar gracias a una sofisticada y supertecnológica máquina del tiempo, no es otra cosa que un burdo decorado de cartón piedra, un espectáculo de ilusionismo, construido y diseñado por un empresario sin escrúpulos, dueño de una agencia de viajes al futuro (*El mapa del tiempo*, 346-346).

## RELATOS MARCOS Y RELATOS ENMARCADOS

Es ineludible aceptar que la estructura abierta del (anti)género novela cuenta, desde sus orígenes en el *Quijote*, con una «estructura» (o «no estructura») capaz de albergar dentro de sí muchos otros relatos. No obstante, ha sido sobre todo a lo largo del siglo XX cuando lo que venía siendo un rasgo compositivo inherente al propio género novelístico adquiere carta de naturaleza al ser etiquetado y explicado por críticos y creadores. Piénsese, por ejemplo, en el clásico procedimiento que consiste en insertar un relato dentro de otro, conocido como *mise en abyme*, desde que André Gide acuñara la expresión, en 1893, en su *Journal (Diario, 1889-1949)*, al tiempo que lo ilustrara con numerosos ejemplos plásticos (Memling, Quentin Metsys, Velázquez) o literarios (*Hamlet*, *Wilhelm Meister* o *La Chute de la maison Usher* de Edgar Allan Poe). La puesta en abismo, como bien es sabido, consistirá en insertar, a modo de matrioskas, uno o varios relatos dentro de otro, que funciona de relato marco, y cuyo contenido quedará proyectado en los otros como en un espejo.

Resulta interesante y significativa la utilización que algunos autores españoles han dado recientemente a la clásica estructura de la *mise en abyme*. Eduardo Lago, por ejemplo, en la ya citada *Ladrón de mapas* (2008), ofrece, en apariencia, solo un conjunto de relatos dispares, pero, como se advierte en la misma contraportada, el libro es «mucho más que un simple libro de relatos», si tenemos en cuenta el ingenioso artificio metafictivo que subyace en la propia estructura de la obra. La novela (si así podemos llamarla) cuenta con un marco narrativo inicial de especial interés para el tema que estamos tratando, la impronta de la tecnología en la fragmentación del relato contemporáneo: un anónimo escritor cuelga en Internet unos cuentos en busca de lector; el juego es aceptado y seguido por una joven francesa, Sophie, que al tiempo que huye de su pasado va leyendo y siguiendo el rastro de los relatos hasta dar con su creador. Lo más interesante de la propuesta estructural de Lago es que el relato que enmarca al resto (la historia de Sophie), curiosamente el más desdibujado e irreal de todo el libro, tiende a confundirse con los relatos enmarcados en medio de una estructura enmarañada y sumamente compleja, lo que parece incidir en una de las obsesiones más presentes en la narrativa contemporánea: poner de manifiesto los borrosos lindes que separan la realidad de su relato o, lo que podría ser lo mismo, el marco de lo enmarcado, cuando todo ello cae en una inmensa red (la de Internet) que tiende a borrar fronteras y jerarquías. Recuérdese que en el capítulo segundo ya analizamos planteamientos muy similares en novelas como *Los muertos*, de Jorge Carrión, o *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora.

Años más tarde, Antonio Orejudo nos propone algo similar en *Ventajas de viajar en tren* (2011), aunque, en este caso, a partir del motivo temático de la esquizofrenia que sufren los protagonistas (y la patológica confusión entre realidad y ficción carac-

terística de esta enfermedad). Como en el caso anterior, la ingeniosa estructura de esta novela subvierte el clásico modelo de la *mise en abyme*, de tal forma que el relato marco y el relato o relatos secundarios acaban confundándose. Cuando uno de los personajes describe en qué consiste la esquizofrenia nos queda también claro cuál es la intención estética perseguida por el autor con esta obra:

Estos enfermos tienen una particularidad, y es que lo hacen cada vez de modo diferente, de manera que su personalidad no consiste en otra cosa que una sucesión de relatos superpuestos como las capas de una cebolla. Cuando nos queremos dar cuenta no tenemos personalidad propiamente dicha que estudiar, sino una colección de cuentos, una narrativa tras otra, debajo de las cuáles no hay persona (*Ventajas de viajar en tren*, 16).

La clásica estructura de la *mise en abyme* cuenta con una ficción marco que englobaría el resto de las ficciones que se desprenden de esta, y que vendría a mantener intacto el pacto de la ficción. No obstante, ese marco ficcional ha tendido a atenuarse o incluso a desaparecer en algunos experimentos narrativos, de tal forma que el resultado es un producto desconcertante y problemático en cuanto a la posibilidad de seguir considerándolo como una novela. En el capítulo segundo, hablábamos del permanente ejercicio de confusión que muchos de los escritores actuales nos pro-



Marc-Antoine Mathieu, 3<sup>ra</sup>, éditions Delcourt, 7 de septiembre del 2011

ponen entre su propia vida y el mundo de ficción de sus novelas, llevando el juego metaficcional mucho más lejos de lo que se había llevado antes en la historia de la literatura. De alguna manera, también ahí el relato marco (la vida de quien escribe) tiende a confundirse con los relatos enmarcados (sus obras), en una desconcertante subversión del clásico procedimiento de la *mise en abyme*. Y también en aquel caso el resultado tiene que ver con la dificultad que nos plantea el seguir considerando esos relatos (las obras publicadas), ya no enmarcados, como novelas.

#### DEL CUT-UP AL CUT & PASTE

Vicente Luis Mora, siguiendo a Jenaro Talens en *El sujeto vacío* (2000), distingue entre la escritura *fragmentada* —aquella que «nos señala el camino hacia algo que se ha roto, y que aparece representado con sus grietas»—, y la escritura *fragmentaria* —la que «nos indica que algo ha sido quebrado *a conciencia* con la intención de mostrar que nunca fue realmente sólido» (Mora, 2015: 3)—. Y continúa: «Desde la estética fragmentada, hay un *todo* frente al cual la esquirra hace sentido; desde la fragmentaria, el todo no es más que un fantasma, nunca hubo una totalidad (intelectual, religiosa, filosófica), garante de la coherencia de nuestro pensamiento (Octavio Paz) o de nuestra existencia» (Mora, 2015: 4). A partir de ahí concluye que, por ese motivo, los escritores fragmentados construyen mosaicos; los fragmentarios, desiertos: «Los primeros —asegura— utilizan tejidos narrativos para componer un *patchwork* autosuficiente, los segundos trabajan a medias con la pluma y a medias con el martillo, y van destruyendo parcialmente conforme construyen» (Mora, 2015: 5).

Hasta aquí venimos hablado de relatos constituidos de otros varios relatos que establecen entre sí velados nexos o *links* que el lector atento deberá descubrir para poder así montar el puzle narrativo propuesto. En todas las obras mencionadas, la cohesión, el *link* entre los diferentes relatos, es obvia y fácilmente detectable por el lector-espectador. No obstante, a partir de aquí nos enfrentaremos a un *tour de force* de la fragmentación, a una multiplicidad más extrema y desconcertante en la que, al menos en apariencia, desaparece toda posibilidad de establecer cualquier tipo de conexión entre unos pedazos y los otros. Hablaremos, en definitiva, de modelos estructurales que defraudan todas nuestras expectativas al descubrir que difícilmente nos remiten a un todo coherente y unitario.

Cada vez es más frecuente la publicación, bajo la misma etiqueta de «novela», de obras misceláneas en las que se mezclan con anarquía pequeñas observaciones, relatos breves, crítica literaria, textos ajenos, imágenes, etc. Se trata de obras que aúnan textos de diversa índole y procedencia (algunos de autoría ajena), muchas veces publicados ya previamente en otros contextos y ensartados en la nueva novela a modo

de *collage*. Por supuesto, en estos casos ya ha desaparecido por completo (o casi por completo) el marco narrativo y tampoco suele ser posible reconocer con facilidad *links* entre los diferentes pedazos del conjunto.

Es verdad que el modelo estructural que vamos a analizar, en principio, no parecería tan novedoso. Piénsese, por ejemplo, en esa tradición tan fecunda, en la literatura hispanoamericana del xx, de los dietarios (Noguerol Jiménez, 2009). Resultan llamativas las coincidencias estéticas y compositivas entre algunas de las obras españolas contemporáneas que vamos a mencionar (las de Manuel Vilas, por ejemplo) y libros como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) o *Último round* (1969) de Julio Cortázar. Ahora bien, la diferencia, a nuestro modo de ver no pequeña, radica en que estas, al igual que el resto de misceláneas publicadas por sus contemporáneos en aquella época, no recibían en el momento de su aparición la denominación de «novela» por parte de su autor o de los críticos, mientras que en las de Vilas y compañía no es raro encontrarnos con dicha etiqueta ya desde los mismos paratextos que acompañan a la obra.

Ya comentamos más arriba que la novela *Circular 07. Las afueras*, de Vicente Luis Mora, se subtitula «Obra en marcha» y parece concebirse a manera de soporte (como un blog impreso) en el que poder ir engarzando y dando a conocer al público los textos dispersos que el autor fuera sucesivamente escribiendo y, quizás, publicando en otros medios. Esa dimensión de libro móvil, no estable, en permanente estado de construcción, nos lleva a evocar algunos precedentes ilustres, como Mallarmé y la concepción de su *Livre*, Joyce y su idea del *Work in progress* o al mismo Juan Ramón Jiménez, que también calificó a la suya de *Obra en marcha*. También como en el caso de alguno de sus predecesores, el proyecto de Mora parece haber quedado interrumpido o, al menos hasta la fecha, no ha tenido continuación. Otro ejemplo paradigmático lo encontramos en la trilogía *Nocilla* de Agustín Fernández Mallo, y fundamentalmente en la primera entrega, *Nocilla dream* (2006), la más fragmentaria de las tres piezas del conjunto, en su censurada *El hacedor (de Borges). Remake* (2011) y, en menor medida, en *Limbo* (2014). Asimismo, otra de las propuestas narrativas más desconcertantes de la última década, en relación con una concepción absolutamente «desatada» de la novela, la debemos a Manuel Vilas, en palabras de Javier Calvo, «probablemente el escritor más *peligroso* que hay ahora mismo en España. Peligroso en el sentido de singular, independiente e irreductible a todas las convenciones» (Calvo, 2009: 95). Casi toda la producción narrativa de Vilas (desde *España a Setecientos millones de rinocerontes*, pasando por *Aire nuestro* o *Los inmortales*) se ajustaría a la perfección a ese modelo de *novela collage* que intentaremos describir en estas páginas. En todos los ejemplos mencionados tendríamos serias dificultades para encontrar, ya no un argumento, ni siquiera un *leitmotiv* que vertebrase el conjunto de la obra y justifique su publicación en forma de novela.

Efectivamente en las novelas de estos tres autores se ensamblan, sin un criterio de ordenación aparente, textos de absoluta disparidad genérica y temática. La falta de unidad y de un motivo objetivo que justifique la conexión entre los fragmentos del conjunto, a veces arbitrariamente distribuidos en secciones, desconciertan al lector que, guiado por la información que sobre el libro ofrece la contraportada, pretenda leer una «novela». Así, por ejemplo, en *Circular*, encontraremos breves relatos, poemas, supuestos informes policiales, breves anotaciones circunstanciales o diarísticas, citas ajenas, greguerías, reproducciones fragmentarias de conversaciones, correos electrónicos, cartas, posts extraídos de supuestos blogs o foros de Internet, mensajes de móvil, notas manuscritas, transcripción de noticias escuchadas en la radio, una sopa de letras, anuncios distorsionados extraídos de las páginas de un periódico, extractos de clases impartidas en una universidad de Madrid, fragmentos de un hipertexto, reproducción de conversaciones telefónicas y hasta alguna que otra página en blanco. En *Nocilla dream*, Fernández Mallo intercaló también entre los textos de carácter narrativo otros que más bien parecían ser citas ajenas, extraídas de libros o de páginas de Internet. Todos estos libros funcionan así como una especie de mapa intertextual cargado de referencias culturales, no solo literarias, sino también y, sobre todo, cinematográficas, musicales e, incluso, científicas. En este tipo de novelas no es raro tampoco encontrarnos con una desconcertante diversidad de formatos tipográficos y cambios en los tipos de letra, probablemente en un intento de no ocultar, sino más bien evidenciar ante el lector las diversas procedencias de cada uno de esos fragmentos que han sido agrupados.

En torno a los años sesenta, escritores cercanos al *underground*, como William Burroughs, popularizaron técnicas narrativas experimentales como la del *cut-ups*, «modelo mecánico de yuxtaposición en el que el escritor corta pasajes de sus propias obras y también de obras de otros escritores y luego vuelve a ensamblar los fragmentos de forma aleatoria» (Gache, 2006, 187). Pero frente a lo ambicioso de aquella propuesta, para Deleuze y Guattari, según afirmaban en 1977, este tipo de obra tan solo respondía a su concepto de sistema-raicilla o raíz fasciculada, que oponían al verdadero rizoma. En ella:

la raíz principal ha abortado o se ha destruido en su extremidad; en ella viene a injertarse una multiplicidad inmediata y cualesquiera de raíces secundarias que adquieren un gran desarrollo. La realidad natural aparece ahora en el aborto de la raíz principal, pero su unidad sigue subsistiendo como pasado o como futuro, como posible (Deleuze y Guattari, 2003, 14).

Bajo este tipo de estructura se manifiesta entonces en el fondo «la exigencia de una unidad secreta todavía más comprensiva o de una totalidad más extensiva» (Deleuze

y Guattari, 2003, 14). En definitiva, en el método del *cup-up*, la unidad subyacente se pone de manifiesto precisamente en esa práctica suplementaria del plegado. Es decir, para los creadores de la teoría del rizoma ese tipo de estructuras se corresponderían con «multiplicidades tan solo aparentes» (Deleuze y Guattari, 2003, 37). En ese sentido, podríamos considerar que hay obras resueltamente fragmentarias que solo esconden la aspiración a la reconstrucción de un todo. Estaríamos en ese caso ante obras *fragmentadas* y no exactamente *fragmentarias*, en terminología de Mora (2015).

La diferencia con respecto a las recientes novelas españolas citadas es más que evidente. Aquí ya no se trata de romper una unidad previa, sino de construir de forma artificial una unidad a partir de la aleatoria yuxtaposición de pedazos inconexos. Una vez más no nos parece una cuestión intrascendente que estas novelas hayan sido publicadas tras la expansión de las nuevas tecnologías y por parte de autores plenamente familiarizados con la cultura de las redes sociales, pues leídas precisamente en este momento se nos representan como metáforas de esa técnica de escritura tan extendida en la actualidad que podríamos denominar el *cut & past*. Una de las más importantes propiedades que Marie-Laure Ryan señalaba para la narrativa digital es la «Modularidad»: «el ordenador facilita tanto la posibilidad de reproducir datos, que las obras digitales tienden a estar formadas por distintos objetos autónomos que pueden ser utilizados en distintos contextos y combinaciones y sufrir distintas transformaciones durante el desarrollo de la obra» (cit. por Laura Borrás, 2008, 28). Es fácil detectar la huella de esa «modularidad» innata a la creación digital en esta fructífera oleada contemporánea de novelas *collage*, hechas a base de un procedimiento estético de apropiacionismo o, para decirlo con una expresión más afin a los entornos digitales, con una estética de *corta y pega*. Naturalmente, en dicho mecanismo de construcción va implícita también la consideración estética del «material sobrante, del spam, de los residuos textuales, de la publicidad no deseada, del ruido de fondo...» (Mora, 2012, 88-89). No en vano, el mismo Agustín Fernández Mallo dedica algunos de sus textos a una interesantísima reflexión sobre el spam y el reciclaje (véanse, por ejemplo, «Oreja [2]», «Reciclar equivale a borrar el pasado» o «Ruinas orgánicas», todos ellos recogidos en *Blog up*, 103-107, 108-109 y 130-131, respectivamente). Como en los *ready made* de Duchamp, estos autores nos proponen una mirada literaria para sus textos encontrados. Sin duda estamos ante una interesante confusión entre el viejo tópico literario del «manuscrito encontrado» y el del «objeto encontrado» de las vanguardias artísticas.

Por supuesto, ninguna trama, entendiendo el término en el sentido tradicional, se desprende de tal caótico conglomerado. El azar parece ser la única ley que rige el orden de los diversos fragmentos. Nos topamos en estas novelas con una sucesión de informaciones inconexas y constantemente interrumpidas que no solo contribuyen a romper con la clásica idea de argumento, del clímax o la tensión dramática, sino



que destruyen la idea jerárquica de centro y periferia. Cada uno de los fragmentos de novelas como *Nocilla dream* o *Nocilla experience* (que aparecen numerados pero sin título) son susceptibles de ser cambiados, sustituidos o desplazados (así, por ejemplo, el texto 66 repite el 2 con variantes, en *Nocilla experience*). El orden propuesto es solo uno de entre los infinitos órdenes posibles (*Rayuela* y su creador, Julio Cortázar, que aparece como personaje en *Nocilla experience*, es uno de los intertextos más recurrentes en esta novela). Solo el azar (el juego del parchís es otro motivo obsesivo dentro de este libro) rige una estructura narrativa que precisamente parece proponernos una reflexión acerca de la necesidad de la novela de romper con una estructura convencionalmente aceptada y que ya no funciona en relación con nuestra actual percepción de la realidad, del tiempo y del espacio (Gil, 2007, 34-36).

En relación con la latente tensión dialéctica entre la fragmentación y la unidad, el uso de relatos marco o marcos ficcionales, tan recurrentes, parece ser una concesión al tradicional reclamo de coherencia narrativa y mantenimiento del pacto de la ficción por parte de tantos lectores detractores del fragmentarismo extremo. Y precisamente lo más sorprendente de la mayoría de las novelas comentadas es la falta de un relato marco que justifique la agrupación de los textos. Así, en *Nocilla dream*, *El hacedor* (de Borges). *Remake*, *España*, *Los inmortales* o *Setecientos millones de rinocerontes* se prescinde de un marco narrativo que justifique la aparentemente arbitraria conexión de materiales diversos en los límites cerrados del libro impreso o, dicho de otro modo, que persevere el pacto ficcional. En otros casos, el relato marco es tan desconcertante que tampoco parece cumplir con esta función. En este sentido resulta interesante el caso de *Aire nuestro*, donde, como ya hiciera en su anterior entrega, Vilas mezcla textos nuevos con artículos reciclados para la ocasión y entradas de su blog. Aparentemente, en este caso el autor sí se preocupó de enmarcar el conjunto de los dispares textos agrupados en un pretexto ficcional que convirtiera el conjunto de fragmentos inconexos en novela unitaria (como, por cierto, de nuevo se denomina al libro en la contraportada). La excusa para aglutinar los diversos fragmentos en esta obra es un texto introductorio donde se anuncian las ofertas de «Aire Nuestro Televisión» y donde se advierte de que cada sección del libro se presenta como el contenido de cada uno de los canales de esa televisión que se autodenomina hiperrealista (la gran pantalla americana, teleterrorismo, informe semanal, reality shows, cine x, fútbol, teletienda...). Pero, en realidad, dicho marco narrativo, que en absoluto logra convertir la heterogeneidad de los fragmentos en una unidad narrativa coherente, parece más bien funcionar a modo de parodia del frecuente uso de este tipo de estrategias narrativas. Recordemos que autores como Eduardo Lago o Antonio Orejudo habían hecho diluir los contornos del relato marco con el relato enmarcado, probablemente con similares intenciones estéticas. La parodia del recurso al relato marco reaparece en *Los inmortales*, ahora en forma de irónica reelaboración del gastado tópico del ma-

nuscrito encontrado. Significativamente, en *Setecientos millones de rinocerontes* Vilas vuelve a prescindir, como ya hiciera en *España*, de dicho marco ficcional.

Para Gil González, el hecho de que una novela como *Nocilla dream*, a pesar de estar constituida por numerosos textos breves que podrían ser considerados auténticos microrrelatos (lo que el mismo crítico advierte desde el título de la reseña que escribe de este libro), no haya sido catalogada como libro de microrrelatos y sí en cambio como una novela, responde al hecho de que en la obra de Fernández Mallo existen suficientes y consistentes relaciones entre los diferentes hilos narrativos y entre estos con el conjunto (2007: 35). Argumenta que la novela logra así su cohesión, «más que en el tejido de un universo propiamente narrativo (acciones y personajes, *motu aristotélico*), en la actuación de una red de isotopías temáticas e imágenes iterativas o recurrentes sobre determinados cronotopos ambientales [...], rasgos estos que apuntan hacia una modalidad en cierto sentido poemática de la escritura narrativa» (2007: 35). Ahora bien, esa misma trabazón, esa red de isotopías temáticas, la encontramos también en muchos libros de microrrelatos que, como tal, son vendidos y, como tal, leídos por los lectores. No creemos que de la mayor o menor relación existente entre los diferentes textos dependa en estos casos la legitimidad de aplicar el término «novela», dado que esa relación es, cuanto menos, difícil de cuantificar. Más bien parece que la mera utilización del término «novela» aplicado a este tipo de artefactos híbridos conlleva en sí misma un efecto estético que parece muchas veces premeditado y sobre el que deberíamos profundizar.

#### NOVELAS FRAGMENTARIAS Y LIBROS DE MICRORRELATOS: EL TODO Y LAS PARTES

De nuevo la última novela de Alberto Olmos, *Alabanza* (2014), nos servirá de punto de partida para el asunto que queremos tratar ahora. En ella se cuenta la historia de un escritor que se debate entre la escritura de cuentos, considerados por él como más afines a la alta literatura o la literatura experimental, o la novela, entendida esta en el sentido tradicional (novela con argumento, se entiende), más propicia a desembocar en el *best seller*. *Alabanza* —extensa novela con argumento, al fin y al cabo, fácilmente resumible— narra en realidad la historia de un escritor presa de lo que parece ser para el autor un manido debate (el de la fragmentación frente a la unidad del relato o, lo que casi viene a ser lo mismo en nuestros días, el de la alta literatura y la literatura de masas). Es obvio que esa tensión no resuelta entre el fragmento y la unidad es una de las cuestiones más candentes en el debate estético y literario de nuestros días.

Quizá sea por exigencia de los editores o, tal vez, por propia voluntad de los autores, pero lo cierto es que muy frecuentemente los relatos se publican hoy en día en

libros, de autoría individual o colectiva, que nos proponen cierta unidad temática o formal entre las distintas piezas del conjunto. Dicha voluntad de dar uniformidad y coherencia a la diversidad se hace especialmente visible en relación con el género del microrrelato, tan popular desde hace unos cuantos años. Se podría citar multitud de ejemplos, tanto de obras colectivas como de autor único. Piénsese, sin ir más lejos, en algunos títulos canónicos dentro de la minificción, como *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso, o *Las ciudades invisibles* (1972) de Italo Calvino. Y, como no podría ser de otra manera, en el panorama de la narrativa española reciente, numerosos libros de microrrelatos se ciñen a esa homogeneidad temática; tal es el caso, por poner algún ejemplo, de *Bestiario* (1988) o *Zoopatías y zooflias* (1992), de Javier Tomeo, *El amigo de las mujeres* (1992), de Gustavo Martín Garzo, *Un dedo en los labios* (1996), de José Jiménez Lozano, *Relación de seres imprescindibles* (1999) de Anelio Rodríguez, o, más recientemente, los *Asuntos de amor* (2010), de Juan Pedro Aparicio, entre otros muchos.

Asimismo, nos serviremos de este último libro para señalar que, en ocasiones, no solo se pretende dar homogeneidad temática al conjunto de microrrelatos publicados, sino también cierta trabazón estructural que justifique de algún modo la selección ofrecida. En *Asuntos de amor*, Aparicio repite un procedimiento a la hora de ordenar los textos que ya había puesto en práctica en otros libros de microrrelatos anteriores, como *La mitad del diablo* (2006) y *El juego del diábolito* (2008). En todos ellos se ordenan los «cuánticos» a partir de un criterio cuantitativo, teniendo en cuenta el número de palabras que tiene cada texto. Resulta significativo que el mismo Aparicio, a la hora de explicar el procedimiento utilizado para ordenar los textos, advierta: «los hice como se hace una novela». Pero no es el de Aparicio un caso aislado en este punto; también Hipólito G. Navarro utiliza la misma disposición decreciente en *Los tigres albinos* (2000) («un libro menguante») y Clara Obligado en su antología de microrrelatos *Por favor, sea breve* (2001). Al margen del sugerente significado metafictivo que pueda transmitirnos tal procedimiento de ordenación en relación con la elipsis como principal elemento compositivo, lo que deseamos destacar ahora es que Aparicio, Navarro u Obligado han renunciado en sus libros de microrrelatos al azar como elemento aglutinador, para sustituirlo por un criterio más objetivo y que de alguna manera confiera al conjunto la dimensión de estructura narrativa. Estructura que, como tal, cuenta con un significado que ha de sumarse al significado de cada una de las piezas de la serie.

En estos libros la disposición de los textos viene determinada por la voluntad previa de componer un conjunto organizado y no una mera reunión más o menos azarosa de microrrelatos. El caso es que, en ocasiones, ya no se habla solo de unidad temática, sino de una nueva estructura narrativa (o incluso de «trama novelesca») a partir del ensamblaje de unos determinados microrrelatos. Así, por ejemplo, el anuncio de la

editorial Alfaguara del libro de José María Merino *El libro de las horas contadas* (2011) nos advertía de que se trataba de «una historia formada a partir de microrrelatos cruzados», en la que «el autor avanza un paso más en su trayectoria literaria al abordar la creación de sus ficciones cortas con una nueva fórmula: la de una serie de cuentos, enlazados por unos protagonistas comunes, que conforman una trama novelesca».

Es posible que, en muchas ocasiones, la actual tendencia de agrupación de los microrrelatos en colecciones temáticas y estructuras narrativas trabadas no sea otra que la de su mejor perpetuación y, más aún, su mejor comercialización. Pero al margen de las motivaciones extraliterarias que pudieran subyacer a veces en el procedimiento compositivo de algunos libros, lo que nos interesa destacar ahora es el espacio de mestizaje genérico en el que voluntariamente se sitúan dichos libros. El fenómeno al que hacemos referencia, esa «nueva fórmula» de la que habla Alfaguara en su publicidad, confluye en el panorama literario actual con otro de signo contrario, de tal forma que los libros resultantes en ambos casos podrían llegar a confundirse. Si, como acabamos de ver, el libro de microrrelatos parece que, en no pocas ocasiones, quiere parecerse a la novela, a partir de la búsqueda de un hilo temático conductor o de una macroestructura narrativa superior que engarce los pequeños textos, en otros muchos casos es la novela contemporánea la que acentúa su fragmentación hasta límites insospechados, quedando convertida en un puñado de textos breves (muchos de ellos microrrelatos) sin aparente conexión entre sí. Es decir, si en muchos libros de microrrelatos se sustituye el azar por un criterio más objetivo como elemento aglutinador, en la novela contemporánea pasa muchas veces lo contrario, la estructura azarosa y casual viene a remplazar el requisito que desde antaño se le viene exigiendo a lo novelesco: un orden causal que sustente la sucesión de los capítulos o fragmentos que componen la novela (es decir, un argumento).

En definitiva, si algunos autores de libros de microrrelatos apuestan por la creación de una estructura narrativa que justifique el orden de los mismos, algunos novelistas parecen, por el contrario, recurrir al azar como único elemento honesto para el engarzamiento de sus textos. La confluencia de ambos fenómenos sitúa a muchos libros en un lugar de evidente indeterminación genérica. Nos encontramos, sin duda, en un terreno movedizo, en un espacio de hibridación o mestizaje en el que no es fácil ni recomendable el encasillamiento de las obras literarias en unas u otras categorías. Y sospechamos que ese encasillamiento se debe en muchas ocasiones a los editores antes que a los propios autores, que más bien tienden intencionadamente a rehuirlo. Apostaríamos que la mayoría de los autores citados no se sentirían cómodos al ser relacionados con la creación, en exclusiva, de uno u otro género de libros. Al libro de microrrelatos *La sombra del obelisco* (1993), de Rafael López Estrada, el editor le puso el subtítulo de «novela» sin permiso del autor, seguramente para venderlo mejor, lo que parece ser que molestó mucho a este (Valls, 2009: 145).

El fenómeno al que hacemos referencia, la existencia de ese espacio de indeterminación genérica en el que no pocas veces confluyen y se confunden el libro de relatos con la novela más arriesgada y fragmentaria del panorama actual, obviamente no es privativo de la literatura española. Precisamente, el mismo fenómeno al que estamos aludiendo ha sido analizado en las letras francesas por Andreas Gelz. En el 2007 el autor francés Régis Jauffret publicó una novela con el título de *Microfictions*, una colección de quinientos textos breves ordenados siguiendo un criterio alfabético. Y Gelz se pronunció así al respecto: «Esta paradójica forma de calificar una serie de “microficciones” como novela, y de escoger para titular dicha “novela” el nombre de un género literario distinto, revela la voluntad de redefinir lo que es una novela, incluso la intención de sustituirla por un género nuevo» (Gelz, 2010: 104).<sup>39</sup> Sostiene asimismo Gelz que el éxito actual del microrrelato (añadimos nosotras: la reconversión actual de la novela en un puñado de microrrelatos, también) constituye un cuestionamiento de la novela como forma y género literario (Gelz, 2010: 116). Y, efectivamente, creemos que en el caso de obras como las mencionadas de Fernández Mallo, Mora, Vilas, Loriga u Olmos (pero probablemente también en los libros citados de Aparicio o Merino) de eso precisamente se trata, de redefinir el concepto mismo de novela, y en esa redefinición sus novelas se acercan cada vez más al libro de microrrelatos (o viceversa). Como en estos, los diferentes fragmentos se relacionan entre sí de dos maneras distintas, a partir de su diversidad y de su continuidad. Destaca Gil González como una de las claves estéticas de *Nocilla dream* la tensión que se produce en la lectura de la obra entre la unidad y la dispersión, «entre la autonomía narrativa de cada una de sus unidades y su integración en un universo temático y argumental coherente» (2007: 35). Es decir, este reciente aluvión de novelas constituidas por un conjunto de breves narraciones autónomas pretende suponer un desafío para la novela entendida de manera convencional, al desaparecer de ellas el ingrediente que

<sup>39</sup> Destaca Gelz la oscilación genérica que presentan algunos trabajos del Oulipo en los que intervienen simultáneamente la novela y el microrrelato (o lo que podríamos interpretar como tal). Un ejemplo es *La vida. Instrucciones de uso* (1978) de George Perec, que el autor considera un *romans*, una *novelas* en plural. «Perec cuestiona la unidad misma de su propio texto, de la multiplicidad de sus narraciones, de las novelas, de los microrrelatos, que la constituyen. Con ello anticipa la problemática del microrrelato —que, según la lectura que aquí propongo, es la de la novela—, una problemática que se refiere, entre otros aspectos, a la unidad formal y semántica de una pluralidad de textos, su combinación y contextualización y las reglas de su reproducción» (Gelz, 2010: 105). Cita a otros autores del grupo Oulipo, al mismo Roland Barthes, cuyas novelas (*L'Empire des signes* (1970), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Fragments d'un discours amoureux* (1977)) parecen más bien una serie de microrrelatos, a Alain Robbe-Grillet, quien toma prestado de Barthes el término *romanesques*, escrito en plural, para caracterizar sus obras, las cuales, mediante la fragmentación y la incoherencia de los elementos textuales que las componen, constituyen, estructuralmente, un encadenamiento de microtextos, o a algunos de los autores relacionados con el *minimalismo* (Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly y Patrick Deville), cuyas obras a menudo no son más que un *collage* más o menos motivado de breves pasajes (Gelz, 2010: 105 y ss.).

aún hoy está más presente en el horizonte de expectativas de los lectores, el desarrollo novelesco, sustituyéndolo por uno nuevo que bien utilizado puede lograr un efecto estético muy satisfactorio: esa tensión no resuelta entre la unidad y la fragmentación del conjunto, entre el todo y las partes, entre el orden (que presuponemos a una novela) y el desorden (que presuponemos a una recopilación de relatos). Y, claro está, todo esto nos lleva a tomar conciencia de que el orden y el desorden son categorías relativas: ordenado en relación con qué, desordenado en relación con qué. Quizás esos libros que se ofrecen al lector en forma tan aparentemente caótica y desordenada adquieran solamente sentido en relación con un todo mayor (la Biblioteca de Babel).

### SE REAVIVA UNA VIEJA POLÉMICA

En el ambiente literario europeo de los años veinte, con la irrupción de las vanguardias artísticas y literarias, adquirió gran relevancia el debate en torno a la «composición reglada» o la «libertad compositiva» de la novela. Concretamente en España, la famosa discusión mantenida por Pío Baroja y Ortega Gasset en torno al género de la novela es buen ejemplo de ello. Recordemos que en 1925 el primero replicó en el prólogo de *La nave de los locos* las ideas que a su vez Ortega había expuesto, en ese mismo año, en su ensayo *Ideas sobre la novela* acerca de la autonomía del objeto artístico y de la consideración de la novela como mundo hermético e impermeable a la realidad de fuera. Dichas afirmaciones llevaron al vasco a defender una novela permeable, sin plan previo de construcción, una novela sin armazón, que se caracterizara precisamente por no tener esqueleto ninguno, por no ser biológicamente un animal vertebrado, sino invertebrado.

Pues bien, el viejo debate, lejos de haberse agotado, ha reaparecido en numerosas ocasiones a lo largo del siglo xx. Se reavivó en la España de los sesenta-setenta con la irrupción de una fructífera corriente experimental en la narrativa, que dio como resultado obras tan profundamente fragmentarias y complejas como *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé. En nuestros días parece estar otra vez especialmente vigente cuando se trata de calibrar lo que de novedoso tengan las propuestas estéticas de autores actuales. Como no podía ser de otra manera, del debate se hacen eco los blogs o suplementos culturales de todo tipo, siempre dispuestos a animar el mercado. Un ejemplo: *El Cultural* publicó, el 12 de marzo del 2010, un artículo titulado «Los fragmentarios, ¿a muerte con los clásicos?» (Azancot, 2010), en el que se invitaba a dar su opinión sobre la cuestión a conocidos escritores españoles actuales. Los posicionamientos, a favor o en contra del fragmentarismo, eran previsibles: a un lado Vicente Luis Mora, Javier Calvo, Kirmen Uribe, Agustín Fernández Mallo...; del otro, Rafael Chirbes, Sánchez Ferlosio, Guelbenzu, Molina Foix... El argumento mayormente

esgrimido por estos últimos, los escépticos, también previsible: tras ese boom de fragmentarismo que arrasa entre los jóvenes novelistas españoles, nada nuevo bajo el sol.

Lo cierto es que el debate, tal y como está planteado, parece haberse detenido en un callejón sin salida, y no es de extrañar que cada vez sean más los autores que, sensatamente, prefieran rehuirlo. Quizá lo más interesante del mismo sea el hecho de que ya ha pasado a convertirse incluso en materia parodiable en manos de algunos novelistas especialmente audaces. Parece que la supuesta necesidad de un discurso fragmentario para una generación de escritores que cree vivir en un mundo fragmentado ha terminado por convertirse en tópico crítico manoseado hasta el hartazgo. Y no es de extrañar que los propios autores que fragmentan sus relatos se burlen de lo reiterativo de dicho argumento, así como de la manida polémica que lo acompaña. En la ingeniosa *Ventajas de viajar en tren* de Antonio Orejudo, un personaje, que es agente literario, le dice a un novelista respecto a su obra:

[...] hay una cosa que no me gusta la veo no sé cómo decirte muy fragmentaria me hubiera gustado que fuera más no sé más lineal ya sé que la vida no es lineal que la vida es fragmentaria que nuestro mundo es un mundo fragmentario y que nuestra percepción es también fragmentaria lo que pasa es que las novelas no tienen por qué reflejar fielmente la vida eso está muy bien para el siglo diecinueve pero estamos en el veintiuno [...] tú podrías esforzarte un poquito más y escribir una historia clarita a la gente le gustan las cosas lineales la gente hoy día no tiene tiempo para andar pegando trocitos tú eres un escritor y a los escritores se les paga para que tengan imaginación (*Ventajas de viajar en tren*, 72).

Más adelante se ironiza de forma despiadada acerca de la crítica e interpretación que reciben este tipo de libros fragmentarios: «Análisis del contenido: decir que, como hoy la falta de tiempo es un problema de todos y todo el mundo va con prisa a todos los sitios, como el trabajo, la universidad, a comer, etcétera, me pienso que el libro está escrito en trocitos por eso» (*Ventajas de viajar en tren*, 76). Y, aún en otro sitio de la misma novela: «¿Fragmentos? Sí, fragmentos. Fragmentos de un saludo, fragmentos de un incidente deportivo, fragmentos de preguntas, fragmentos de respuestas o fragmentos de noticias» (71).

Entonces, ¿es posible que el viejo debate solo se resuelva con la sonrisa irónica de aquellos que precisamente practican el fragmentarismo? Parece que sí. Quisiéramos traer ahora a colación otro testimonio de la controversia, a nuestro parecer mucho más interesante que el publicado en las páginas de *El Cultural*. Se trata de una «no beligerante» polémica mantenida entre Manuel Vilas y Javier Calvo acerca de un asunto muy viejo y que, en realidad, parece ya aburrir al mismo Vilas y a gran parte de sus lectores: los límites de la novela como género y la posibilidad de calificar así a sus últimos libros. La postura de Vilas es clara al respecto: *Aire nuestro* «es una novela

en el sentido cervantino del término, pero no en el sentido galdosiano». Y si considera que su libro es novela en el sentido cervantino, ello es porque, a decir del autor, «Cervantes inventó una máquina de narrar ilimitada, inventó una goma de mascar, susceptible de acomodarse a cada época» (Vilas, 2009: 15). Para todos aquellos que exigen un hilo conductor a la novela, algo que de alguna manera asegure su unidad, Vilas sostiene que en la suya el hilo conductor es el mando a distancia que el narrador, y por extensión el lector, va manejando a medida que se suceden los capítulos-canales de tv. No obstante, para Vilas, el imperativo del género de la novela (que, de alguna manera, todos parecemos exigirle a su libro) no tiene tanto que ver con unas exigencias formales, sino más bien con una exigencia moral, que él relaciona con la pertinencia de lo narrado. «Entiendo por novela un acto de conciencia que afirma la vida», sostiene Manuel Vilas. Y en otra entrevista: «Todo lo que escribo tiene una unidad moral, todo es Vilas. La marca Vilas, de eso se trata. Eso es bastante» (Barrero, 2010). La marca «Vilas» funcionaría así como el relato marco que justifica la conversión de sus libros fragmentarios en novelas. De esta manera parece Vilas querer cerrar el manido y aburrido debate en torno a los límites de la novela, del que sus creaciones no parecen poder sustraerse, y centrar la atención en torno al contenido de su libro. Pero contra estas declaraciones arremete Javier Calvo. Para este la obra de Vilas, a pesar de lo que sostenga su autor, «no es una novela», sino «un libro de cuentos» y carente por tanto del grado de innovación formal que su autor alega y una parte de la crítica le reconoce. En opinión de Calvo, los relatos que componen *Aire nuestro* presentan motivos, temas y elementos recurrentes que confieren unidad al libro, que es lo que se ha hecho toda la vida en los libros de relatos, y a continuación les ha añadido un prólogo que unifica los textos a un nivel metatextual, que es también lo que se ha hecho toda la vida en los libros de relatos. Se pregunta entonces Javier Calvo: ¿Pero por qué un escritor brillante e importante como Vilas se empeña en defender compulsivamente una idea tan obviamente falsa como que su libro de relatos es una novela?:

Lo cierto [sostiene Javier Calvo] es que él sabe que tanto *Aire nuestro* como *España* son libros de relatos. Incluso está dispuesto a admitirlo si uno le insiste. Lo que pasa es que ha llegado demasiado lejos en su falacia como para no defenderla ya a capa y espada, de manera que ha acabado convirtiendo esa libertad moral en su bandera. La libertad, es decir, de que le dejen *decir* que su libro es una novela (Calvo, 2010).

Es evidente que el artículo de Javier Calvo más que atacar la postura de Vilas lo que hace es explicárnosla. Y, de paso, la de muchos de sus contemporáneos. Recordemos que Vilas ha manifestado en numerosas ocasiones, y lo ha puesto de manifiesto en sus obras, que para él la distinción genérica, poesía, novela, etc. ha dejado de tener sentido en el siglo XXI. A partir de ahí, tendríamos la sensación de que para Vilas



ser poeta, ser novelista o autor de libros de relatos es una cuestión de exigencias del guion. Cuando el guion o la editorial exijan ser poeta, se es poeta, cuando haya que ser novelista, *idem*. Pues, como el mismo Vilas se encarga de recordarnos en sus ficciones, lo que sale en la pantalla es la vida; nada importa que sea mentira o verdad. Y como él mismo asegura en el prólogo de *Aire nuestro*: «Si la materia es televisable, la materia existe» (*Aire nuestro*, 11).

Las novelas de Vilas (y, si el autor y su editor lo quieren, llamémoslas así) se asemejan a un vertiginoso caleidoscopio que juega con los elementos del relato tradicional —voz narradora, personajes, escenarios, tiempo—, poniendo de manifiesto su inherente inestabilidad o incluso irrealidad. Asimismo, la novelística de Vilas nos recuerda a una máquina del futuro capaz de crear en tiempo real ficciones alternativas a la Historia, cuya misión es cuestionar la realidad. También las novelas de Vilas, como las de Fernández Mallo o Mora, se sitúan en un tiempo futuro, aquel en el que el hombre haya sido capaz de perfeccionar o superar nuestros antiguos y obsoletos y viejísimos cerebros, que creían distinguir la ficción de la realidad («Hércules», *Aire nuestro*, 222). Si de lo que se trata es de dinamizar el concepto mismo de novela, en su caso, dicha destrucción se asienta en otras previas deconstrucciones. A través de los textos de *España* o *Aire nuestro* el autor se propone reducir al nivel de la pura fantasmagoría o, dicho con sus palabras, al nivel de materia televisable, muchos de los pilares que sustentan nuestra maltrecha noción de lo real, y por cuya defensa son muchos todavía los que parecen estar dispuestos a polemizar y batallar: el concepto de identidad nacional («España ya no existe como país, existe como Empresa de Servicios Generales», ha dicho Vilas); el de la misma Historia (a través del fascinante y permanente baile de fechas, en textos como «Breve historia del tiempo», *España*, 215-231); el de la manoseada idea de la libertad como derecho fundamental de todos los hombres (todo lo que podemos llegar a elegir en este mundo es un cambio de canal); el de la historia de la literatura (a través de lo que, a decir de Javier Calvo, ya se ha convertido en un verdadero subgénero dentro del género relato de Manuel Vilas: el Relato de Escritor Post-Mortem o Escritor en el Purgatorio); el de canon estético (Elvis y Cervantes están al mismo nivel en el canon si ambos son capaces de emocionarnos) o el de la propia identidad y, por extensión, la identidad autorial de cualquier creación (a través de esa suerte de autoficción *in extremis* practicada en sus textos, de ese permanente desdoblamiento o travestismo que multiplica su proyección autorial a lo largo de la novela y gracias a la cual nada es más inestable que la voz que narra). Pero, por encima de todas esas deconstrucciones, lo que nos propone Vilas —y con él otros muchos— es reducir al nivel de la más banal y absurda fantasmagoría la idea misma de «novela», al atreverse con auténtica tozudez a calificar así a las suyas.

En fin, tras todo esto resulta imposible no acordarnos de aquella afirmación de Roland Barthes que aseguraba: «Nada, absolutamente nada, distingue las escrituras

verdaderas de las falsas. Somos nosotros, nuestra ley, quienes decidimos el estatuto de una escritura dada. ¿Qué quiere decir esto? Que el significante es libre, soberano. Una escritura no necesita ser legible para ser una escritura en pleno derecho» (Barthes, 1989, cit. por Belén Gache, 2006: 54).

#### ENTONCES, ¿HAY ALGO NUEVO BAJO EL SOL?

En 1964 dijo Alejo Carpentier que la novela empieza a ser gran novela cuando deja de parecerse a una novela; es decir, cuando, «nacida de una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: ¡Esto no es una novela!» (Carpentier, 2003: 124).

Cuando nos enfrentamos a la lectura y análisis de numerosas novelas contemporáneas tendemos a preguntarnos si esa fragmentación tan extrema o, más bien, esa tensión no resuelta entre la unidad y el fragmento de la que hacen gala es privativa de los nuevos tiempos o de la narrativa del siglo XXI. Es evidente que no. El (anti) género de la novela cuenta desde sus inicios con un componente transgresivo que la lleva una y otra vez a poner en crisis sus propias estructuras y naturaleza. Y es en ese conocido proceso de deconstrucción del relato contemporáneo donde habría que ubicar el tipo de estructuras al que hemos hecho referencia a lo largo de este capítulo. La novela desde sus orígenes ha tendido a una flexibilidad estructural (de «escritura desatada» hablaba Cervantes en el *Quijote*) que ha favorecido en diferentes épocas esta suerte de fragmentación extrema de la que hemos hablado. Si echamos un vistazo al clásico libro de Baquero Goyanes, *Estructura de la novela actual*, de 1970, veremos cómo allí ya se analizaba con enorme lucidez esa genuina propensión de la novela desde los tiempos del *Quijote* a desatarse en estructuras abiertas y fragmentarias que tendían a poner en entredicho el mismo estatus de la novela como género literario. Concretamente en el capítulo titulado «La novela, escritura desatada» ya aparecían claramente expuestas gran parte de las ideas que se repiten hoy en día en muchos blogs literarios que apuestan por una necesaria renovación de la novela.

Si la novela fragmentaria, hecha a lo que salga —que diría Unamuno— y susceptible de ir absorbiendo materiales de diversa procedencia, es un invento viejo, cabría afirmar que en la actualidad nos encontramos más bien ante un incremento cuantitativo de esa vieja y progresiva tendencia del género de la novela a su propia dislocación. Pero nos resistimos a pensar que estemos solo ante eso y no ante algo también distinto, desde el punto de vista cualitativo.

En un momento de *Circular 07. Las afueras*, el narrador dice seguir en su libro el consejo borgeano a partir del cual debe ser el contenido el que elija la forma de un libro (*Circular 07. Las afueras*, 103). El llamativo incremento de este tipo de puzzles y collages narrativos en el siglo XXI no es casual, más bien parece que este tipo de estructuras se ponen al servicio de un determinado mensaje. Sin duda estamos ante ese género de relatos que se propone atraer la mirada del lector hacia su mismo andamiaje estructural, convertido este en un artificio visible y dotado de un significado que se suma al significado inherente a la historia o historias que cuentan.

Como hemos intentado demostrar en otro capítulo de este libro, lo que identifica entre sí a muchos de los autores españoles mencionados en estas páginas no es tanto la estructura fragmentaria del relato (no privativa de ellos, como ha quedado claro), sino el deseo de constatar cierto sentimiento de irrealidad en el que el ser humano vive instalado desde hace décadas, y que se ha visto sin duda muy incrementado desde que la nueva tecnología (Internet, televisión, etc.) se ha impuesto de tal forma en nuestras vidas cotidianas. La última novela de Mora, *Alba Cromm*, habla de un tiempo en el que los niños son ya completamente incapaces de distinguir la realidad del contenido de un videojuego; *Aire nuestro*, de Vilas, nos recuerda que ya no podemos pensar en la realidad sin lo televisivo o lo audiovisual; *Nocilla Lab*, de Fernández Mallo, muchos de cuyos textos muestran su fascinación por el simulacro y la suplantación, advierte de la conversión del escritor en entidad ficcional, en parte, por el todopoderoso mercado. Naturalmente a estos apocalípticos auspicios habría que sumarles también los de otros muchos escritores actuales que, al igual que los tres mencionados, se empeñan también en desenmascarar el mundo en que vivimos, desvelando su condición de simulacro. Pues bien, si esa sensación de irrealidad afecta a todo, naturalmente también al concepto mismo de la novela, como género literario heredado de una tradición. Si todos ellos parecen sentirse fascinados por los *no lugares* urbanos y del ciberespacio, cómo no iban a sentirse a gusto en ese espacio literario de la que —rememorando el famoso neologismo inventado por Unamuno y por seguir con el juego de palabras de Jordi Llovet comentado en el capítulo segundo— podríamos denominar *no-vela*; espacio que, aunque no hayan inventado ellos, es el que mejor sirve para expresar su percepción del mundo. A las múltiples constataciones que encontramos en sus obras de la suplantación de lo real por su simulacro, con la consabida sensación de irrealidad que impregna la vida de sus personajes, se suma la denuncia implícita en sus estructuras narrativas de la irrealidad del mismo género de la novela.

Insistiremos aquí de nuevo en el importante papel que en la actualidad juegan los paratextos de algunos libros y, muy especialmente, las indicaciones sobre ellos que aparecen en las solapas o contraportadas, o incluso en los blogs de sus propios autores o de otros que les son afines, en relación con el efecto estético perseguido (de tal manera que, como ya vimos más arriba, esos paratextos son también parte de la «no-

vela»). Creemos que en obras como las de Manuel Vilas, Agustín Fernández Mallo o Vicente Luis Mora, dicho efecto estético tiene mucho que ver con la distancia que media entre el horizonte de expectativas del lector a la hora de comprar el libro (son libros con apariencia de novelas) y el contenido real del mismo. Cuando encontramos la palabra «novela» en la contraportada, los lectores esperamos descubrir cierta conexión entre las distintas piezas del conjunto, de tal forma que la «frustración» que nos provoca el descubrimiento de esa falta de continuidad, el desalentador descubrimiento de que «esto no es una novela», forma parte central del mensaje al incidir en esa idea tan sobrecogedora de que, para bien o para mal, nada en este mundo nuestro, regido por la suplantación y el simulacro, es lo que parece (o quizás mejor: todo es solamente lo que parece).

## Experimentos multimedia, pastiche intermediáticos

Afirma Laura Borrás que en los entornos digitales y a partir de los años noventa «hemos asistido a una sofisticada y planetaria *mise en scène* de la palabra, aliada con elementos cinéticos, visuales y sonoros, propios de la danza, el vídeo o la *performance*» (Laura Borrás, 2008: 31). Naturalmente las nuevas tecnologías son las que han hecho posible ese fenómeno sin duda muy prometedor para la creación artística. Un texto electrónico admite la posibilidad técnica de añadir imagen, vídeo, sonido, conectarse a la red. Si en una novela electrónica se habla de una película, el lectoespectador, señala Mora, podría tener acceso inmediato a esa secuencia a través de un enlace desde el lector digital a YouTube; mientras que, en su versión en papel, «el libro se limita a ser ecfástico, a describir una secuencia de una película, por ejemplo» (Mora, 2012: 66). Los experimentos de literatura intermedial son frecuentes desde que la tecnología los ha hecho posibles y, como era de esperar, han generado toda una corriente crítica que al tiempo que se afana por desentrañar los mecanismos de colaboración entre la palabra, la fotografía, el vídeo, el sonido, etc., ha ido consolidando un canon estético de referentes ineludibles del fenómeno en auge.<sup>40</sup> Simultáneamente, se ha ido reivindicando el valor artístico, e incluso literario, de productos multimedia, como los videojuegos, por ejemplo, cuyos creadores son ya considerados por muchos como los verdaderos artistas del siglo XXI (Henry Jemkins, citado por Ferré, 2013: 81; Gil González, 2012).

Ahora bien, si en el capítulo anterior señalábamos como uno de los mayores logros de la literatura electrónica hipertextual el de favorecer una corriente de literatura experimental, dentro del libro impreso, que se afana por copiar sin complejos los

<sup>40</sup> La reciente celebración de tres congresos internacionales da cuenta del interés que hoy despiertan los fenómenos de intermedialidad en el ámbito del hispanismo: *Coloquio Internacional: Intermedialidad en la lengua y la literatura hispánicas* (Universidad de Lausana, Suiza, octubre del 2014); *III Congreso Internacional de la Red de Investigación sobre Metaficción en el Ámbito Hispánico: Metamedialidad. Los medios y la metaficción* (Universidad de Lausana, Suiza, junio del 2015); *Palabra, imagen y escrituras. La intermedialidad en los siglos XX y XXI. Congreso Internacional sobre Cine, Literatura, Música y Artes Escénicas* (Universidad de Alcalá de Henares, septiembre del 2015).

procedimientos compositivos que en principio serían propios de aquella, lo mismo cabe decir en el caso de los experimentos multimedia. Desde hace aproximadamente una década podemos observar cómo algunas novelas, creadas y concebidas para su exclusiva publicación impresa, adoptan algunos hábitos tipográficos o elementos visuales propios de la escritura digital, que en principio les son ajenos. Nos encontramos ante un curioso fenómeno de emulación del hipermedia en el entorno de lo impreso. En definitiva, abundan en nuestros días lo que, siguiendo la argumentación del capítulo anterior, podríamos denominar «falsas novelas multimedia». Como falsos eran los «hipertextos» vistos en el capítulo anterior, y falsa también la simultaneidad que proponía Pérez de Ayala en *El curandero de su honra*, con el artificio de bifurcar la caja de escritura.

*El hacedor (de Borges)*. *Remake* incluye un DVD con materiales audiovisuales complementarios y múltiples enlaces hipertextuales a materiales situados en Internet (Ferré, 2013: 96). *Alba Cromm* establece una relación transmedia con un vídeo y con una página web, creada por el propio autor y firmada por una tal Alba Cromm, con anterioridad a la publicación del libro. Pero resulta curioso que experimentos de este tipo sigan resultando todavía hoy inusuales y bastante excepcionales en nuestro entorno literario, más aún cuando la tecnología los pone, en cuanto a su realización, al alcance de cualquiera. Es evidente que la experimentación literaria con formatos multimedia no se ha propagado y evolucionado a la misma velocidad que la propia tecnología. De momento queremos llamar la atención acerca de un hecho que nos parece significativo: los creadores españoles más atentos a las nuevas tecnologías y a la relación que estas establecen con la creación literaria (Vicente Luis Mora, Juan Francisco Ferré, Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo...) publican sus novelas dentro del tradicional formato del libro impreso. Nos resistimos a pensar que ello se deba solamente a una mera cuestión de exigencias del guion (en este caso del guion que escriben los editores y el mercado editorial).

## LA NOVELA EN LAS REDES O LAS REDES EN LA NOVELA

El polémico autor norteamericano Denis Cooper publicó, en el 2004, *Chaperos*. Esta novela, cuyo contenido podría herir muchas sensibilidades (con enormes dosis de sexo brutal, juegos mentales de sadomasoquismo, fantasías necrófilas, películas *snuff*), fue inmediatamente publicada en España, traducida y prologada por Juan Bonilla, quien se encargó entonces de destacar su componente metaficcional, así como el interés que dicha novela tiene desde el punto de vista estructural (Bonilla, 2004: 7-10). *Chaperos* se construye a partir del ensamble de numerosos textos de formato digital, correos electrónicos, posts, mensajes de chat, que envían a páginas de Internet

especializadas en contactos de prostitución masculina los diferentes personajes de la misma. La historia gira en torno a Brad, un joven chaperero cuya fama se acrecienta hasta límites delirantes a partir de los informes que sus supuestos clientes dan acerca de sus servicios sexuales en páginas web especializadas en este tipo de contactos. A partir de las increíbles y espeluznantes historias que cuentan sus clientes, la figura de Brad llega a convertirse en un auténtico mito de cuya existencia el lector termina por dudar. La estructura de la novela se pone aquí el servicio de la reflexión metaficcional en torno a los límites de lo real y lo ficticio y, más concretamente, en torno a la manera en la que las nuevas tecnologías han contribuido a difuminar de manera a veces aterradora esos mismos límites.

Este modelo compositivo parece haberse hecho muy popular entre la literatura en lengua española en los últimos años. En el capítulo anterior, hablábamos del recurso consistente en la apropiación de textos propios o ajenos que han nacido en el entorno electrónico para publicarlos en formato impreso. Hablaremos ahora de textos escritos por un autor para su publicación en un libro impreso pero que, de manera visible, emulan el formato del texto digital. Es decir, estaríamos ante «falsos textos digitales». Hasta ahora hemos visto ejemplos de novelas cuya estructura ha sido o pudiera ser interpretada como metáfora de la hipertextualidad electrónica. Dedicaremos este apartado a algunas novelas en las que la presencia de Internet como fuente inspiradora de una determinada estructura no se esconde, deja de ser implícita, para manifestarse de manera muy visible.

Muchos de los autores ya mencionados en el capítulo anterior no esconden la impronta de las tecnologías en sus ficciones, no ya en relación con los contenidos, sino tampoco en relación con la estructura narrativa. En la última novela de la trilogía de Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, los títulos de las diferentes secciones son significativamente «Motor automático de búsqueda», «Motor automático», «Motor (Fragmentos encontrados)». Ya hemos señalado que algunos de los textos que Vicente Luis Mora ensambla en novelas como *Circular* simulan ser de naturaleza explícitamente digital (correos electrónicos, posts extraídos de supuestos blogs o foros de Internet, mensajes de móvil, fragmentos de un hipertexto...). Asimismo, bastantes novelas sustentan su estructura en el cruce de correos electrónicos, como si de una actual versión de la vieja novela epistolar se tratase; es el caso de *La vida en las ventanas* (2002), de Andrés Neuman, *La ansiedad. Novela trash*, de Daniel Linken (2004) (v. Noguero Jiméñez, 2013: 28), *Instrucciones psicóticas para no seguir en época de crisis* (2009), de Marcelo García, o *El exiliado de aquí y de allá* (2008), de Juan Goytisolo.

Pero no se trata solo de que en una novela se mencionen este tipo de documentos, en un intento de hacer un relato veraz de nuestros hábitos de vida. El fenómeno al que hacemos referencia tiene que ver con la exploración no solo semántica, sino también formal, de ciertas claves de nuestro tiempo. Esa exploración formal se traduce en

mecanismos tipográficos que pretenden otorgarle a la página impresa un valor visual. En algunos casos, toda la obra se presenta visualmente como la reproducción exacta de lo que vemos en la pantalla de un ordenador. Es decir, algunas obras se constituirían a partir de lo que Mora ha denominado «páginas pangeicas» o «pantpáginas», páginas impresas que simulan ser un *espacio digital* (Mora, 2012: 82). *Crónicas de viaje* (2009) y *GR-83* (2007), de Jorge Carrión, serían un buen ejemplo de dicho procedimiento, con la utilización plástica de Google y la reproducción visual de lo que vemos en la pantalla del ordenador cuando estamos realizando una determinada búsqueda. El mismo autor publicó en la ya citada antología *Mutantes. Narrativa española de última generación* un relato titulado «Búsquedas para un viaje futuro a Andalucía» (267-274) que reproduce de forma supuestamente literal el resultado visual de la búsqueda en Google de los términos «CATALUNYA ANDALUCÍA LITERATURA MIGRACIÓN». Se ofrece así una reflexión acerca de la clase social de «los charnegos» en Cataluña, pero a partir de un *collage* de fragmentos de diversa autoría, género y procedencia, entre los que abundan textos supuestamente entresacados de la página web del mismo autor. Lo que convencionalmente sería un ensayo personal y subjetivo del problema expuesto por el autor en primera persona se ha sustituido por la reproducción del resultado de una opción de búsqueda en Internet. Obviamente, a partir de la propuesta literaria de Carrión la visión conjunta del problema es absolutamente plural y contradictoria, viniendo a simbolizar ese axioma de la posmodernidad que asegura que ya no existe una Verdad única y absoluta sino muchas versiones de la verdad. Por otro lado, el relato de Carrión incide así en esa idea de la que ya hemos hablado en el capítulo anterior: nuestro pensamiento y nuestro discurso responden cada vez más a un texto conformado a partir del procedimiento de *corta y pega*. Asimismo, nos encontramos ante un tipo de relatos que tratan de parecer «lecturas» más que escrituras. Se nos presentan como la plasmación de un itinerario de lectura, del resultado arrojado por un algoritmo, un motor de búsqueda (término utilizado por Fernández Mallo para estructurar su novela), como Google. A este respecto, véase la reflexión de Vicente Luis Mora sobre la dimensión metafísica de Google y su extraordinaria capacidad para modelar nuestro conocimiento y nuestra relación con la realidad (2012: 42-46).

En otras ocasiones, la página impresa reproduce visualmente el contenido de un blog. Es decir, si muchas novelas de la actualidad, a partir del clásico juego especular, ficcionalizan el proceso de escritura de un libro, a veces del mismo libro que estamos leyendo, en algunas ocasiones lo que ficcionaliza la novela es la escritura de un blog. Como ha señalado Escandell, cuando estos soportes se normalizan y hacen cotidianos, «se produce el trasvase inverso [...] de manera que la huella cibernética de sus actuaciones digitales se palpa con claridad creciente en la hoja impresa» (2014: 284). Un ejemplo interesante del fenómeno podría ser la novela *Diario de*



las especies (2010; 1.<sup>a</sup> ed. en México: 2008), de Claudia Apablaza. Concretamente, la primera y más extensa parte de la novela (titulada «Búsqueda de una novela») se presenta visualmente como un blog, en el que el personaje protagonista, A. A., escribe largos posts en los que reflexiona acerca de los diferentes problemas relacionados con la construcción de una novela («Partir la biografía», «Plagio a Vila-Matas», «Atentado de Nothomb», «Los personajes», «Tiempo de una novela», «El final», «Publicar»); a continuación de estos se reproducen los posts que escriben otros lectores. Dicho blog es, por supuesto, ficticio, estando todos los textos que lo conforman escritos por la misma autora. Algunas de las reflexiones que se vierten en este blog ficticio resultan realmente interesantes en relación con el tema que nos ocupa y, muy especialmente, las procedentes de los posts firmados por un internauta llamado Arturo Belano (nombre del famoso personaje de Roberto Bolaño, autor a quien también parecer rendirse homenaje). Reproducimos un par de ellas donde precisamente se trata el tema de la relación entre «literatura e Internet» y que podríamos considerar en apariencia como un apasionado manifiesto estético a favor de la literatura digital y del necesario y definitivo rechazo por parte de las nuevas generaciones de la publicación de libros impresos:

La única y real lucha entre dos escritores hoy en día es luchar escribiendo en conjunto. Hablando de, por temporadas de, en lugares virtuales. Tenemos un espacio para gestar. Apúntate. No se publican. Conversaciones que se pierden con el cierre de los contactos. No hay impresoras conectadas. No hay fotografías, escáneres, no hay medios de reproducción. La metafísica de las reproducciones en serie ya murió. La reproducción en serie ya no es el tema. Ni finito ni tampoco infinito. Uno en un segundo y ya. Los escritores quisieron hacerse réplicas. Auto replicarse. Quisieron quedar en los museos, en las listas de Guinness. No te apuntes. No publiques este pos. No publiques nunca este blog. No mates el árbol que te da sombra. Sus raíces. Aseguro virtualidad. Virtual-temsó. Aseguro temporalidad solamente. O si prefieres, solo especialidad. A o B. No ambas. No seas cobarde. ¿Quieres terminar como tus compañeros de generación en los salones de libros, en los mesones de las librerías, en las portadas de los pasquines culturales, en las bibliotecas públicas? No lo hagas. Déjalo. No sueñes más con publicar (*El diario de las especies*, 61-62).

Y más adelante:

En Europa, los jóvenes no quieren volver a publicar NUNCA MÁS. Están haciendo gestos poéticos, CORTES POLÍTICOS. Están haciendo cortes asesinos a este gran pollo. MICROPOLÍTICA, ¡mujer! Están reuniéndose y dan miedo. Nadie quiere volver a publicar. Las editoriales persiguen a los jóvenes que caminan con sus zapatillas Converse en las ramblas. Los siguen y les ofrecen enormes sumas de dinero. Ellos se tapan sus oídos y corren a sus guaridas colectivas con sus zapatillas Converse, sus jeans ajustados y sus piercings en

todas las orillas. Corren a sus casas ocupas y se esconden. Se transforman unos en otros. Refugian sus identidades. No quieren ser AUTORES. Ellos no dicen nada. Ellos no hablan sino entre ellos, en sus guaridas colectivas. Ellos me dan miedo. [...] Los jóvenes no quieren volverte a leer. A ti, a nadie. Los jóvenes están buscando el arte en las conexiones cerebrales que se dan en las calles. En las sinapsis. Rizomas. En esos espacios que quedan en los procesos de conexión. Ellos están conectándose. Ellos son ellos, no son uno. Ellos están marcando haciendo ahí la literatura, la escritura. Están en las redes colgados todo el día y conectados entre ellos en sus casas. ¡Están cortando bien el pollo! (*El Diario de las especies*, 143-144).

No deja de resultar curioso que este delirante y poético alegato a favor de la virtualidad aparezca en una novela cuya única publicación ha sido la tradicional impresa, calificada de opción cobarde por el personaje que firma este post. Ahora bien, más allá del medio a través del cual se difunda la literatura (que en muchos casos depende de circunstancias ajenas a los intereses estéticos de los mismos creadores), la cuestión que nos interesa es hasta qué punto el hábito generalizado actualmente de escribir y leer en páginas de Internet deja también su huella en la forma de concebir la creación y estructura de las novelas impresas. Y a propósito de ello queremos destacar lo que en otro de los posts que se reproducen en *Diario de las especies* afirma el personaje protagonista acerca de un cambio importante de paradigma en la novela contemporánea, que tiene que ver con la revolución digital: «El tiempo de la novela de hoy es el tiempo de lo virtual. El tiempo virtual es un tiempo espacial [...] un tiempo que se une por superposición material, espacial de continuos recuadros o ventanas que el lector debería entender por consecución o trama [...] El recipiente hace la temporalidad» (*El Diario de las especies*, 97). Afirma este personaje que «las novelas en los blogs no tienen fecha exacta de finalización, al menos que el blog se suprima» (98), de tal manera que es el recipiente el que debe hacer y delimitar únicamente la temporalidad de las novelas.

Nos interesa destacar aquí la idea del *recipiente*. Precisamente, este tipo de experimentos narrativos parecerían estar proponiéndonos la sustitución de un paradigma temporal por uno espacial. No han sido escasas las novelas españolas que en los últimos años se han construido a partir de una estructura que, al tiempo que emula formatos ajenos al libro impreso (el periódico en *Cero absoluto*, la página web resultado de una búsqueda en Google en *Crónica de viaje*, el blog en *Diario de las especies*, un plano de metro en *Circular 07. Las afueras* o la revista de tendencias en *Alba Cromm*), metafórica ideas como la simultaneidad, la yuxtaposición o el montaje. Dichas estructuras tienen como resultado la debilitación de una trama planteada a nivel cronológico. En definitiva, se potencia en todas estas novelas una trama que podríamos considerar como espacial, en detrimento de la tradicional trama temporal (Gache,

2006: 106-107). Si el tiempo solo permite movernos en una dirección, el espacio, en cambio, se presenta, en su posibilidad de ramificación ilimitada, libre y abierto a infinitas posibilidades.

#### LA NOVELA Y LOS MEDIOS: EL CASO ALBA CROMM

Vicente Luis Mora dedica un amplio y exhaustivo estudio a analizar y revalorizar este tipo de experimentos narrativos. Establece todo un canon al respecto, destacando obras como *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski, que llega a considerar con razón «como el Quijote de la literatura pangeica» (Mora, 2012: 85), o *jPod* (2006) de Douglas Coupland, cuyo contenido emula ser la impresión exhaustiva e indiscriminada de *todo* el contenido del ordenador del protagonista. Por las mismas fechas en las que Mora escribe estos elogios, él mismo está construyendo su *Alba Cromm* (2010). Esta inusual novela adquiere visualmente, una vez que pasamos la página de créditos, el formato y aspecto de una revista impresa, titulada *Upman*, publicada en fechas posteriores al año 2014, destinada en exclusiva a los hombres y con un escandaloso y provocativo contenido machista. Los sucesivos capítulos, precedidos incluso de una página que reproduce la portada de la revista, emulan, no solo en cuanto al contenido, sino también visualmente, las diferentes secciones en las que aparece dividida una publicación de estas características: un editorial firmado por su director, un dossier que ocupa la mayor parte de la publicación, cartas enviadas por los lectores, anuncios publicitarios, consejos prácticos de la redacción a los lectores para triunfar en la vida y ser más felices, alguna sección más intelectual sobre arte, literatura o avances tecnológicos que dé prestigio a la publicación y, sobre todo, permita a sus lectores estar al día, entrevistas, información sobre programas de TV, bibliografía citada en el número, agradecimientos y avance del contenido del próximo número de la revista (un especial en homenaje a Rocco Siffredi). Pero, a pesar de ese fragmentarismo en la estructura interna, lo cierto es que la mayor parte de la novela está ocupada por el dossier de la revista, centrado en la narración del caso Alba Cromm, subcomisaria de policía, famosa por sus logros en la investigación de casos de pederastia en la red. A su vez, el caso Alba Cromm está narrado a través de un mosaico de textos diversos: diarios de la misma Alba Cromm, posts de su blog, cuadernos de notas del periodista que a su vez investigó los hechos, diarios de la mejor amiga de Alba, informes policiales, transcripciones de conversaciones en chats de algunos de los protagonistas de la historia, noticias y reportajes publicados sobre el asunto, transcripciones de conversaciones entre los protagonistas que fueron grabadas para tal fin. Al igual que muchos otros autores que desde hace décadas se han dedicado a una reelaboración posmoderna, irónica y distanciada de géneros

narrativos tradicionales, Mora también parodia los resortes y mecanismos de la cultura popular, aunque en este caso tanto de la novela policíaca como de las revistas de tendencias, de la publicidad y de la televisión.

Si en la reelaboración paródica de tradicionales esquemas genéricos como el policiaco Mora nos recuerda a algunos narradores posmodernos ya consolidados (el Mendoza de *La verdad sobre el caso Savolta*, del que ya hablamos en el primer capítulo), en la reelaboración paródica de esos otros formatos nos remite a otro tipo de literatura más actual. Como ya se ha señalado insistentemente a lo largo de este libro, el mensaje transmitido en la novela conecta con el de toda una nueva generación de escritores interesados en constatar los extraños perfiles que la realidad adquiere en el mundo contemporáneo, por la virtualidad, el simulacro y el *no lugar*, y al servicio de esa constatación se pone su propuesta formal y estructural. En este sentido, es necesario advertir que *Alba Cromm*, con un obvio planteamiento metaliterario, parece responder a un plan muy bien diseñado en el que ninguno de sus ingredientes parece injustificado. Cuando en el 2010 se publicó *Alba Cromm*, Vicente Luis Mora la presentó en su blog <<http://vicenteluis Mora.blogspot.com>> al tiempo que lanzó una pregunta a sus críticos que tiene que ver con la estructura autorial del relato, con su conformación narratológica: «¿Quién es el narrador de *Alba Cromm*?». Efectivamente uno de los elementos más audaces de este libro es el de la ausencia de una voz narradora fácilmente reconocible y fiable. Pero conviene explicar este asunto, pues la simultaneidad de puntos de vista, la multiplicación de diversas voces narradoras es un invento muy viejo en literatura como para que nos llame la atención a estas alturas. Lo que encontramos en la novela de Mora es algo de otra índole: las diversas voces que se expresan en la novela son tan anónimas o carentes de identidad como lo son las infinitas voces que cada día hablan y dialogan en Internet ocultas bajo el anonimato.

[...] otra de las peculiaridades en la comunicación virtual es la ausencia del contexto. No existen referentes externos, no hay nada que oír, nada que ver o tocar, todo lo que hay son palabras que deben servir tanto para definir como para representar. La ausencia de un marco compartido y las características impersonales de la escritura como medio de comunicación hacen de la identidad de sus participantes una incógnita (*Alba Cromm*, 119-120).

En definitiva, es el rostro que aparece en la ilustración reproducida **en la página \*\*\*** de nuestro libro el que asume aquí el papel de la voz narradora. El pederasta perseguido por Alba Cromm pretende burlar a la policía a través del habitual procedimiento de *corta y pega*, «escribiendo *con* la Red, utilizando el material colgado en el ciberespacio, como aquellos asesinos del siglo pasado que escribían sus cartas con letras recortadas de los periódicos» (*Alba Cromm*, 178). Esa y no otra parece ser también la ley compositiva que rige la configuración de esta novela. A su vez, dicho

procedimiento nos remite a la idea borgeana de que todo libro es un mosaico de citas, y también de que toda existencia es una repetición de las demás existencias.

Pero aun nos planteaba Mora otro acertijo con respecto a su último libro: «¿Dónde acaba esta novela? ¿Está toda la novela *contenida* en el volumen publicado? ¿Qué efectos tendría una respuesta negativa para el concepto tradicional de crítica, sostenido en el puro texto?». La continuidad fuera del límite de la propia novela impresa a la que alude Mora tiene que ver una vez más con esa inmensa red de redes en la que todo y todos vivimos inmersos, y tal vez atrapados, y por supuesto también la novela *Alba Cromm*, que tras su publicación no tardó en generar toda una red de comentarios, críticas y elogios que se expandieron a través de Internet. Por otro lado, al leer una novela como *Alba Cromm* (en la que, al igual que ocurre en otras muchas obras contemporáneas, el argumento y los personajes ficticios, mezclados y confundidos con otros reales, nos remiten a un mundo muy actual y conocido), el lector siente la urgente tentación de documentarse en Google acerca de la posible dimensión real de los hechos y personajes que aparecen en el libro, como si la mera presencia de los mismos en páginas de Internet garantizara de por sí su supuesta realidad. Y en este caso, el lector que cayó en esa habitual tentación de husmear en Internet dio con un sorprendente hallazgo: una bitácora perdida en la red, firmada por una tal Alba Cromm y titulada *Alba Cromm y la vida sin hombres* (<<http://albacromm.bitacora.com>>). Quien probara la satisfactoria experiencia de leer la novela *Alba Cromm*, sin renunciar al consabido curioso por Internet acerca de la misma, advirtió entonces que no estábamos solamente ante un mero fenómeno de *blognovela* trasladada al formato impreso; nos encontrábamos más bien ante un inteligente y bien urdido experimento creativo que de manera eficaz y novedosa nos desmontaba el concepto tradicional de *novela* (como mundo ficticio encerrado en los límites materiales del libro), difuminando los lindes que supuestamente nos delimitan lo real de lo ficticio. Con este experimento, Mora «fuerza» la realidad para acomodarla a una ficción prevista, aunque sea a largo plazo. Su experimento se asemeja a una bomba con retardo. Quizá sea esto algo parecido a lo que un autor como Vila-Matas hace de continuo con la realidad de su propia vida.

## LOS NOVELISTAS Y LA TELEVISIÓN: PASIÓN POR LAS SERIES

Durante los últimos cinco años estamos asistiendo a un fenómeno interesante y quizás sin precedentes: la atención —a menudo rayana en la mitificación— que algunos escritores prestan a la televisión, tanto a algunos programas o series de televisión considerados de calidad como hacia la televisión como medio, hacia los formatos y estrategias discursivas que le son propios. Para Jorge Carrión, no solo Windows e Internet van a dibujar gran parte de las coordenadas principales que necesitamos para

entender la literatura contemporánea, sino también la televisión (Carrión, 2013: 63). Detecta este autor una *estética del zapping* en la narrativa contemporánea: el cotidiano hábito del *zapping*, del cambio de canal, subyace en su opinión bajo las vertiginosas mutaciones, de espacio y tiempo, de máscara o disfraz, de género, incluso, que podemos encontrar en las obras de autores como Mario Bellatín, Manuel Vilas, el Antonio Orejudo de *Ventajas de viajar en tren* o César Aira (Carrión, 2013: 67 y ss.). En dicha estética, como en el hábito de ver televisión, el lectoespectador es el hilo conductor que asegura la coherencia del relato. Ferré, por su parte, considera que la televisión, siendo un medio más posmoderno que el cine, ha atraído más a los narradores de las últimas décadas a partir de diversos conceptos que han influido en el modo de ficción y las técnicas de sus narraciones: «instantaneidad entre grabación y reproducción, anulación del tiempo de desfase, tiempo real, exploración con tecnología mediática de la intimidad, transformación del concepto de realidad en “telerrealidad” o “hiperrealidad”, multiplicidad de canales y técnicas de *zapping*» (Ferré, 2013: 75). Aun siendo estos argumentos convincentes, quizás el descubrimiento y la reivindicación del medio televisivo como adecuada metáfora para explicarnos determinadas estrategias discursivas de la literatura actual haya que ponerlos también en relación con un fenómeno sociológico de mayor alcance. Nos referimos a la actual corriente mistificadora de las series de televisión y, especialmente, de las series norteamericanas consideradas de calidad.

La ya célebre frase pronunciada por David Simon, uno de los creadores de la aclamada *The Wire* (2002-2008), cuando le preguntaron por su proyecto «A la mierda el espectador medio», parece haberse convertido en lema para aquellas cadenas (HBO, AMC...) que, desde hace aproximadamente una década, están empeñadas en ofrecer una televisión de calidad. Pero, sin duda, se ha convertido también en eslogan de extraordinaria eficacia para lanzar sus productos. Postura ética y estética tan contundente no podría hacer esperar sus consecuencias. Las numerosas manifestaciones de respeto y admiración hacia un determinado tipo de teleseries se han ido expandiendo por la red a velocidad de vértigo, desde hace aproximadamente media década. Son muchos los que reconocen que estamos asistiendo a una auténtica edad de oro de las series de televisión norteamericanas, manifestando su admiración por determinadas producciones de extraordinaria calidad (como *Los Soprano*, *The Wire*, *Breaking Bad*, *Lost*, *Mad Men...*), que cuentan con excelentes guiones y repartos y que se han convertido en productos de televisión nada convencionales y de gran exigencia estética. Pero, junto al importante fenómeno de la creación de una televisión de alta calidad por parte de algunas productoras, se está produciendo otro, no menos interesante: el de la recepción y mitificación por parte de la literatura de este tipo de productos televisivos. Entre los numerosos fans de este nuevo fenómeno sociocultural son frecuentes los novelistas que han abandonado los prejuicios a la hora de confesarse

incondicionales seguidores de tal o cual serie o, en términos más generales, declarados admiradores de las series televisivas de calidad. Buen ejemplo de ello es el libro que Jorge Carrión publicó con el emblemático título de *Teleshakespeare* (2011a).

La misma editorial en la que apareció el libro de Carrión, Errata Naturae, viene publicando cuidados volúmenes colectivos sobre las series de televisión más admiradas, en algunos casos, antes incluso de que estas terminaran de grabarse o emitirse: en el 2009 se publicó *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, que fue seguido por *The Wire. 10 dosis de la mejor serie de televisión* (2010), *Juego de tronos. Un libro afilado como el acero valyrio* (2012), *Breaking bad. 530 gramos de papel para serieadictos no rehabilitados* (2013) (donde, por ejemplo, encontramos al mismo Enrique Vila-Matas escribiendo un texto sobre el magnífico episodio de dicha serie, titulado «La Mosca») y la reciente *True detective. Antología de lecturas no obligatorias* (2014).

Por otro lado, en julio del 2011 la revista *Quimera* decidió dedicar también un número monográfico a las series de televisión. Se recogían allí 34 textos sobre 34 tele-series, firmados por 34 escritores. Muchos de los firmantes eran autores ya citados en estas páginas (Juan Francisco Ferré, Vicente Luis Mora, Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta, Mario Cuenca Sandoval, Manuel Vilas, Javier Calvo...), generalmente considerados como los representantes de una nueva forma de concebir la novela, a partir de la intermedialidad y el hibridismo entre géneros. Algunos de los textos contienen reflexiones más o menos novedosas acerca de tal o cual serie o rendidos homenajes (como el de Javier Calvo a *Doctor Who*, o el de María Teresa Lezcano a *A dos metros bajo tierra*), pero otros son curiosos relatos de ficción que recrean el mundo de la teleserie en cuestión, como el de Matías Candeira sobre *Los Soprano* («Están aquí»), el de Jordi Costa sobre *Lost* («Let's get Lost»), el de Miguel Espigado sobre *The Big Bang Theory* («Macho alfa»), el de Patricia Esteban Erlés sobre *Sexo en Nueva York* («La ladrona de los zapatos de Carrie Bradshaw»), el de Elvira Navarro sobre *Twin Peaks* («Las lechuzas no son lo que parecen»), el de Germán Sierra sobre *Family Guy* («Familia»), o el de Eloy Fernández Porta sobre 24 («xxiv»). Algunos colaboradores escribieron poemas, como el titulado «Omar Little» de Vicente Luis Mora, sobre *The Wire*. Y otros, como Juan Carlos Márquez, que escribió sobre la serie *Prision Break*, optaron por el microrrelato. Luis Magrinyà, que escribe sobre *Breaking Bad*, nos explica al comienzo de su texto que abandonó la idea inicial de escribir un ensayo sobre lo narrativo en esta serie, optando mejor por emular la escritura de un auténtico guion para la teleserie en cuestión, escribiendo con técnica que recuerda claramente a la del lenguaje audiovisual. Está claro que en el monográfico de *Quimera* se trataba, sobre todo, de hacer literatura bajo la inspiración de lo televisivo.

En el 2014 la editorial Gaviero retoma la idea del homenaje literario a las series de televisión de culto publicando un libro titulado: *Serial. Antología poética sobre series*

de televisión, con poemas seleccionados por Luna Miguel y Ana Santos Payán, y con prólogo de Luna Miguel. En dicho prólogo esta declara explícitamente las intenciones perseguidas con esta iniciativa; se trata de «recuperar los minutos que invertimos en series de televisión» para convertirlos en literatura (Miguel, 2014: 9). Asimismo, se trasluce la idea de que la televisión, sobre todo la vista en la infancia, es uno de los más poderosos lazos de unión para una determinada generación de escritores: «Por la pantalla umbilical que nos une», se declara textualmente (Miguel, 2014: 10). Los poetas invitados a participar en el volumen eligieron la serie en la que querían inspirarse para escribir su poema. Algunos, al igual que ocurrió en el volumen colectivo de *Quimera*, optaron por series vistas en la infancia, así Javier García Rodríguez escribe sobre *La casa de la pradera*, Unai Velasco sobre *Los vigilantes de la playa* y Sandra Martínez sobre *Twin Peaks*, pero la mayoría lo hace sobre series de culto contemporáneas, como *The Wire*, *Mad Men*, *Los Soprano*, *Breaking Bad*, *The Big Bang Theory*, etc.

Sabido es que la colectiva admiración o mitificación hacia algo o alguien suele responder a procesos de contagio en cadena; alguien al que admiro admira o elogia algo e inmediatamente yo también lo admiro; admirar algo o a alguien puede convertirse rápidamente en requisito indispensable de un determinado posicionamiento estético. No es irrelevante el hecho de que algunas de estas manifestaciones literarias o ensayísticas hacia las series de televisión aparezcan, como acabamos de ver, en volúmenes colectivos. Naturalmente, la televisión y la común afición a determinados productos televisivos (tanto de nuestra infancia como de la actualidad) han venido también a convertirse en un lazo de conexión generacional. La gente de la misma edad tiende a compartir recuerdos de la infancia relacionados con tal o cual programa o serie de televisión y son ya varias las generaciones (menores de cincuenta años) que reconocen la importancia de la televisión en su vida y en su infancia. El protagonista de la novela *Spin Off* (2001), de Gutiérrez Solís, que trata precisamente sobre la grabación de una teleserie, dice: «Yo, lo reconozco, soy hijo de la televisión. Pero no soy hijo único, somos una generación, una civilización, me atrevería a decir. Civilización Televisión» (cit. por Kunz, 2014: 203). La Civilización Televisión es aquella que un buen día descubre que gran parte de sus recuerdos son, en realidad, «recuerdos falsos» (que diría Borges) o «recuerdos inventados» (que diría Vila-Matas), son recuerdos de programas vistos en la infancia en la pantalla del televisor. La televisión aparece así vista como la implantadora de una memoria artificial que nos convierte en auténticos replicantes.

Ya antes de que la reflexión sobre la televisión se convirtiera en tema literario bastante recurrente, Félix Romeo ponía en evidencia en su novela *Dibujos animados* (1994) la importancia del recuerdo televisivo de la infancia, y especialmente el de los dibujos animados, para toda una generación, a través de un estilo fragmentario y elíptico que parecía también querer plasmar la inevitable huella de las narrativas audio-



visuales con las que crecimos en la novela contemporánea. Años más tarde, autores como Robert Juan-Cantavella o Jordi Costa convierten ese reconocimiento en asunto de sus respectivos relatos, «Los cuatro ladrillos» (*Proust Fiction*, 21-29) y «500 % Costa» (recogido en *Mutantes. Narrativa española de última generación*, 127-141). En este último el narrador se remonta a los recuerdos de su infancia en la España de la Transición, pero a través de los filtros por los que quedaron grabados en su memoria (la televisión, el cine, los cómics), destacando como recuerdos más importantes los de la muerte de «personajes» de la televisión, como Fofó, Locomotoro o Félix Rodríguez de la Fuente.<sup>41</sup> En la misma línea podrían citarse *Risas enlatadas* (2001) o *Los ríos perdidos de Londres* (2005) de Javier Calvo, varios de cuyos textos tienen como tema precisamente el mundo televisivo. Así, por ejemplo, «Una belleza rusa» es una versión libre del relato homónimo de Vladimir Nabokov (*A Russian Beauty*), donde se usan personajes y elementos de la serie de televisión *Buffy Cazavampiros*; y «Crystal Palace» es un relato autobiográfico sobre la relación que el autor tenía de niño con la serie *Doctor Who*. Incluso en *Las leyes de la frontera* (2012) de Javier Cercas (novela que remite en su argumento y ambiente al cine de quinquis de los 70-80), el narrador interpreta la realidad a partir de la comparación con *La frontera azul*, serie japonesa basada en una novela china, que para el narrador (y tal vez para Cercas) supone una auténtica educación sentimental y moral. También en la última novela de Isaac Rosa, *La habitación oscura* (2013), se alude de forma insistente al formato de la telecomedia y de las risas enlatadas. Lo que creemos recuerdos auténticos de nuestra vida y de nuestro pasado, nos dice el narrador de esta novela, no es más que el fruto de una ficción inspirada en nuestros recuerdos televisivos, en ocasiones mucho más poderosos y reales que los recuerdos «verdaderos». Y efectivamente una vez más se reflexiona aquí acerca de la memoria a través del filtro de la tv o de la importancia de la televisión en la construcción de nuestros recuerdos:

La memoria proyecta hoy con iluminación y encuadres de comedia televisiva esas habitaciones en las que falta una pared porque a este lado están el equipo técnico y el público que con sus risas subraya las aventuras y desventuras de un grupo de jóvenes en tránsito hacia la madurez. Una de esas comedias [quizás piense en la popular *Friends*] con los clichés habituales... (*La habitación oscura*, 50).

Ahora bien, una cosa es que mucha gente reconozca, complacida y orgullosa, formar parte de esa Generación TV y otra es que determinados productos televisivos

<sup>41</sup> Gracias a Wikipedia obtenemos información curiosa y relevante en relación con el tema que nos ocupa: Fofó y Félix Rodríguez de la Fuente murieron de verdad; pero en el caso de Locomotoro murió el personaje y se creó la leyenda urbana de que había muerto el actor (que sigue vivo). Buen ejemplo de confusión entre realidad y pantalla.

sean considerados auténticas obras maestras dignas de admiración y de respeto para una generación de escritores. A este respecto, resulta muy reveladora la reflexión que escribió Mauricio Salvador en el texto que publicó sobre *Los Soprano*, en el monográfico citado de *Quimera*, sobre el muy reciente descubrimiento de las series por parte de los escritores:

Hoy puede parecer un poco obvio, pero en aquellos años yo al menos compartía la convicción de que la televisión era por fuerza un género menor, muy menor a la literatura. Y aunque de hecho la televisión y su influencia se habían convertido en referencia obligada y hasta tema de muchas grandes novelas, en el fondo sentía que había muy poco respeto hacia sus productos, y en general una actitud desdeñosa e irónica (especialmente irónica, si recordamos el ensayo de David Foster Wallace acerca de la televisión y la ficción americana) hacia su existencia y atractivo. La novela y los escritores se habían burlado de las pretensiones de la televisión, de su «mentalidad de masas», de sus previsible productos. Pero he aquí que de pronto llegaba una obra que trascendía lo que hasta entonces conocíamos como televisión. La literatura y los escritores se sintieron intimidados y aplicaron al revés aquella máxima de: «Si no puedes contra el enemigo, únete», y dijeron que la serie era «literatura», incluso la «Gran Novela Americana», sin recalcar demasiado que, por supuesto, se trataba de una serie de televisión. [...] Hoy día, me parece, son muchos los escritores que haciendo el viaje opuesto desean pertenecer a la estirpe de series como *Los Soprano* y *The Wire*, y si esa apuesta funcionará o no es algo que presenciaremos en los próximos años (Salvador, 2011: 80).

En la actualidad, los factores que convierten a un determinado producto cultural en producto de culto son complejos y no siempre previsible. Como ya se preocupó de demostrarnos Umberto Eco, se trata de procesos vertiginosos y difícilmente desentrañables, llenos de interesantes contradicciones: somos una inmensa mayoría los que, ingenuamente, creemos pertenecer a una selecta minoría de gente culta que reivindica el valor «literario» y, por tanto, selecto de un producto cultural «de masas» (Eco, 1968). Por su parte, David Foster Wallace, refiriéndose precisamente a los productos de la televisión, describió el fenómeno de manera muy clara: «Los productos que se supone que distinguen a los individuos de la multitud se venden a multitudes de individuos» (2001: 72). En fin, con esta inesperada conversión de las teleseries en objetos de culto estaríamos ante uno de esos interesantes fenómenos en los que la incesante mutación de apocalíptico en integrado, y viceversa, se produce a una velocidad pasmosa.

Con su acostumbrada lucidez, al comienzo del 2014, Vicente Luis Mora, que fue uno de los primeros escritores que públicamente manifestó su interés y admiración hacia determinadas series de televisión, nos alertaba ante el peligro de este vertiginoso proceso de canonización de las series de televisión en el que tantos escritores

contemporáneos están participando. Concretamente nos advertía de que esta contagiosa y repentina admiración por la televisión nos podría llevar a que nos vendieran gato por liebre, lo que efectivamente ha pasado con la reciente y tan elogiada *True detective*, de Nic Pizzolatto, en palabras de Mora, que suscribimos plenamente, «puro entretenimiento contrachapado con aires de grandeza» (Mora, 2014a; Mora, 2015). En realidad, ya desde las mismas páginas del monográfico mencionado de *Quimera*, Juan Francisco Ferré también parecía advertirnos de los riesgos de que la mitificación acabara en mistificación, cuando ironiza respecto al culto por las series de televisión y la actual tendencia a considerarlas como obras literarias, antes que como lo que realmente son, obras audiovisuales (Ferré, 2011b: 33).

En fin, creemos, con Vicente Luis Mora, que debemos estar alerta ante los efectos de lo que quizás podría ser una «alucinación colectiva» que nos lleve a confundir «simple espectáculo» por «narración artística» (Mora, 2014a). Pero de lo que no cabe duda es de que cierta TV de calidad está funcionando ya como inesperada fuente de inspiración para determinados escritores contemporáneos, resultando de ello un fenómeno de intermedialidad interesante y novedoso al que merece la pena prestar atención.



#### INTERTEXTUALIDAD, REMAKES O MERCHANDISING: LA LARGA SOMBRA DE *LOST*

Probablemente ninguna otra serie de la televisión reciente haya impactado tanto en el imaginario colectivo del planeta como la popular *Lost*. Cuando en el año 2014 un avión de la compañía Malasya Airlines desapareció sin dejar rastro, la noticia adquirió de inmediato la categoría de historia fascinante, pues el recuerdo todavía cercano del famoso relato televisivo se superponía con una facilidad pasmosa al suceso que narraban los periódicos. La audiencia anhelaba entonces en secreto que ninguna explicación científica, técnica o razonable viniera a aguarles el espectáculo.

La segunda parte de la larga novela de Mario Cuenca Sandoval, *Los hemisferios* (2014), transcurre en una isla que es explícitamente identificada con Islandia (503).

En ningún momento se dice en la novela que dicha isla tenga algo que ver con aquella mítica isla perdida del Pacífico en la que transcurrieron los numerosos episodios de *Lost*. No obstante, seguramente a ningún lector de esta novela que previamente hubiera visto la serie se le podrían escapar las numerosas coincidencias entre una y otra isla. El narrador de *Los hemisferios* describe insistentemente el lugar en el que transcurren los hechos como una isla mágica, un espacio mítico donde habitan personificaciones alegóricas de El Habla, El Ansia o El Supremo Montaje, que la protagonista pretende proyectar en la gran pantalla del fin del mundo. Lo cierto es que son numerosas las descripciones de aquel lugar y de la experiencia vivida por los personajes en aquel espacio mítico y fuera del mundo real, que resultarán más que familiares a los telespectadores. Se describe en varios momentos, no como región física, sino como región de la conciencia. Desde que la protagonista llega a la isla, que es comparada con un limbo (*Los hemisferios*, 458), no duerme, y las heridas que tenía antes de llegar allí, como la ceguera de uno de sus ojos, se curan inmediatamente después de haber aterrizado. Estar vivo y estar muerto eran allí estados confusos. En la isla hay también un misterioso volcán, considerado como puerta del infierno y que hay que apaciguar incluso con sacrificios humanos, cuya actividad se relaciona con las señales del fin del mundo. La amenaza de un apocalipsis inminente es anunciada de continuo. También en aquella isla, como en la de *Lost*, el tiempo se abre o ramifica en otros tiempos posibles, quedando inyectado un presente de hace tres décadas en el presente de la narración y, naturalmente, por ella pululan numerosas entidades del pasado de los protagonistas. La propia narradora toma conciencia de encontrarse girando una y otra vez en una compleja trama, que sigue dando vuelta tras vuelta hasta llegar a su núcleo. Por supuesto, también el final podría ser una reminiscencia del polémico final de *Lost*:

Todos avanzan como sonámbulos en dirección a una gigantesca pantalla sobre dos postes clavados en la nieve, una pantalla sobre la que se proyecta un chorro de luz aún más pálido [...] La realidad ha emblanquecido ante mis ojos, sospecho que incluso mi sangre y mis órganos, incluso el azar, incluso las leyes de la naturaleza son ahora blancas (*Los hemisferios*, 536).

Es cierto que en la novela de Cuenca Sandoval no se menciona explícitamente a la famosa serie como fuente de influencia. No obstante, hemos de advertir que en ella se incide una y otra vez, casi de forma obsesiva, en la acusada presencia de lo audiovisual en la vida contemporánea, con las consabidas consecuencias de inestabilidad de «lo real» en la percepción actual del mundo. En definitiva, esta intertextualidad no explícita hacia la famosa isla televisiva de *Lost* nos lleva a tomar conciencia del extraordinario poder del relato audiovisual en la vida contemporánea, en relación con ese progresivo cuestionamiento de los límites entre la realidad y la ficción con el que parecen identificarse muchos de los escritores actuales. De hecho, como ya men-

cionamos en el capítulo cuarto, las más de cinco mil páginas de *Los hemisferios* están continuamente salpicadas de elocuentes reflexiones respecto a la capacidad actual de la TV, no tanto de reproducir la realidad, sino de producir realidad.

Ahora bien, lo que en la novela de Cuenca Sandoval es solo un velado guiño intertextual, adquiere, como ahora veremos, en otros ejemplos contemporáneos, el aspecto del verdadero *remake*. Desde hace décadas, la teleserie se ha revelado como el formato idóneo para la adaptación del género novelístico y más concretamente respecto al *best seller*. En realidad, la adaptación del superventas en serie de televisión acaba constituyendo en algunos casos auténticas «franquicias narrativas de masas» (Gil González, 2012: 193-194). Dicho fenómeno ha sido perfectamente analizado en los estudios de adaptación. Pero existe también el fenómeno en sentido inverso, pues tampoco resulta ya raro encontrarnos con novelas que pretenden continuar en la ficción literaria los argumentos de exitosas series de televisión. Generalmente las novelas que se inspiran en una serie de televisión de éxito son versiones noveladas, dirigidas a los fans de la serie, carentes de ningún tipo de interés literario y producidas fundamentalmente con exclusivo ánimo mercantilista. Por supuesto, *Lost* cuenta en la actualidad con varias versiones noveladas. Así, por ejemplo, *Perdidos: especies en peligro de extinción*, de Cathy Hapka, publicada en España en el año 2006, relata los primeros dos días de la famosa aventura, aunque como en otras muchas ocasiones los personajes de la serie se mezclan con otros inventados por la novelista. Sí se aprovechan, en cambio, ciertos recursos muy característicos de la serie: los personajes van recordando momentos de su pasado, generalmente aquellos que al final les llevan a coger el fatídico vuelo 815 de Oceanic, con lo que la novela se convierte en la clásica historia colectiva de vidas cruzadas. Antonio Gil González nos proporciona numerosos ejemplos en el ámbito hispano (2012: 230 y ss.). Series de éxito en España, como *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005-2012), *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009-2011) o *Gran Reserva* (TVE, 2010-2011), se han convertido también en fuente de novelizaciones paralelas a las mismas, en algunos casos a cargo de los mismos guionistas y parece que con el mero interés de seguir obteniendo rendimiento de una marca comercial de éxito.

Pero en este momento de renovado interés de los escritores por las series de televisión, se han publicado también novelizaciones más interesantes y ambiciosas de las populares producciones televisivas. Así, por ejemplo, Andrés Ibáñez en su última novela, de 759 páginas, *Brilla, mar del Edén* (2014), parece inspirarse en *Lost* para crear una ficción sumamente ambiciosa. Ya la misma ilustración de la portada nos remite a la serie de TV con la explícita aparición de algunos de sus personajes. La obra recrea también las famosas primeras escenas de la teleserie, de tal forma que su arranque resultará más que familiar a los millones de espectadores que siguieron la serie en televisión: un avión de pasajeros que va de Los Ángeles a Singapur se estrella en mitad del Pacífico y los supervivientes se ven atrapados en una isla paradisíaca,

aparentemente deshabitada, donde quedan incomunicados y a merced de toda clase de peligros y misterios. No obstante, la historia está contada por un personaje que no podemos identificar con ninguno de los famosos protagonistas de la serie y, por otro lado, si las primeras trescientas páginas se ciñen explícitamente a esta, a partir de ahí la historia va alejándose progresivamente de los referentes conocidos en la ficción televisiva para lanzarse, en palabras de Vicente Luis Mora, «a una maravilla arquitectónica de imaginación y fantasía desbordantes» (Mora, 2014b). En definitiva, *Brilla, mar del Edén* parte, sin ocultarlo en ningún momento, de la famosa teleserie, para terminar convirtiéndose en algo mucho más ambicioso que el mero *remake* literario. Podríamos decir que la novela de Ibáñez se disfraza de *remake* de *Lost*, pero sin serlo realmente, o siendo mucho más que eso.

Ahora bien, si tenemos en cuenta la connotación artísticamente peyorativa que acarrea este tipo de productos, lo interesante en el caso que nos ocupa es entender por qué se opta entonces por la apariencia del *remake*. Fernando Valls escribió una elogiosa reseña de esta novela en la que se afana por salvar la calidad literaria de la obra, relegando la conexión con la serie a una mera cuestión circunstancial o secundaria (se refiere a «coincidencias meramente anecdóticas») y asegurando, con ironía: «Puesto que todos los que presumen de estar en el secreto de las cosas parecen convencidos de que hoy Shakespeare sería guionista de televisión, acaso sea esta la novela que —de haber podido— les hubiera gustado escribir a los autores de las series actuales de mayor éxito» (Valls, 2014). Valls niega la calidad «literaria» que autores como Carrión (2011a) reivindican a los guiones de algunas teleseries, poniendo la literatura por encima de las narrativas audiovisuales televisivas. Su postura es, en cierto modo, incuestionable; ahora bien, no estamos tan de acuerdo con el hecho de que la utilización del argumento de *Lost* sea detalle de poca importancia para entender la obra de Ibáñez. Cuando este autor decide disfrazar su ambiciosa obra de *remake* televisivo lo hace con intenciones muy claras. En el fondo de esta estrategia se adivina una reflexión acerca de la fuerza del relato audiovisual como fuente de inspiración literaria, así como una reflexión metaliteraria que utiliza lo audiovisual para el viejo y cervantino dualismo realidad/ficción. Y es que la obra de Ibáñez parece querer adherirse explícitamente a una determinada concepción de la ficción, compartida con los creadores de *Lost*, pero de clara raigambre cervantina, que hay que relacionar con el relato desatado, híbrido, abierto y que convierte el cuestionamiento de la frontera entre realidad y ficción en su principal eje narrativo. A este respecto, resultan más que reveladoras las palabras de Andrés Ibáñez acerca de su proyecto estético:

Me gustaba *Lost* y, como me pasa muchas veces cuando algo me gusta, quería escribirlo. Me divertía inspirarme en una serie de televisión y no en una fuente literaria. Me parecía que era lo que había que hacer, dado que algunos de los relatos que más me interesan en la

actualidad no son novelas, ni películas, sino precisamente series. Pensaba, inevitablemente, en Cervantes inspirándose en novelas de caballerías que a él le parecían «cultura popular», pero que de cualquier modo le fascinaban. Es un poco lo mismo. Pensaba también en la *imitatio* de mis amados renacentistas. Quería practicar la *imitatio*. Robar, al estilo posmoderno (cit. por Mora, 2014b).

*Brilla, mar del Edén* se nos presenta así como una *fanfiction* de *Lost*, y ello a partir del convencimiento de su autor de esa conocida consideración borgeana —que tratamos en el capítulo tercero— que nos enseña que todos los libros son el Libro.

### EL FALSO GUIÓN TELEVISIVO O LOS FENÓMENOS DE REMEDIACIÓN

Lo cierto es que, al igual que en la de Cuenca Sandoval, en numerosas novelas contemporáneas es evidente que la alusión a la televisión es más que un referente ambiental, convirtiéndose en pretexto para numerosas especulaciones en torno a la concepción de la «ficción» para una generación que ha crecido delante de la pantalla. Ahora bien, lo realmente interesante sería ahondar respecto al nivel en el que encontramos la presencia de la televisión en estos títulos. Es solo, como decíamos, un ingrediente más en el argumento, un tema acerca del cual reflexionar, un referente cultural inspirador de múltiples guiños intertextuales dirigidos a un lector cómplice, o se convierte en algo más, en una técnica narrativa para ser emulada desde la literatura. Es decir, se trata de saber cuándo la televisión deja de ser un elemento del retrato realista de nuestros días, y cuando la novela intenta de algún modo adoptar las técnicas y estrategias propias de la narrativa audiovisual o televisiva.

Nos detendremos para distinguir entre estas dos posibilidades en las dos primeras novelas de la trilogía de Jorge Carrión: *Los muertos* (2010) y *Los huérfanos* (2014). El análisis comparativo de estas dos obras que, por otro lado, son las que, de entre todas las citadas en este capítulo, de forma más evidente, tienen a las series de culto norteamericanas como referente, nos servirá para ejemplificar esas dos diferentes formas de encontrar lo televisivo en la literatura. Precisamente, el mismo Jorge Carrión, en un artículo publicado en el monográfico de *Quimera* ya citado, advertía de la necesidad de discernir entre aquellas obras que usaban la televisión como ambientación —o correlato— y aquellas otras que incorporan el lenguaje televisivo a la urdimbre del propio texto (Carrión, 2011b: 91). Esto último es lo que hizo Carrión en *Los muertos*, para después renunciar a ello en la segunda entrega de la trilogía, *Los huérfanos*. En esta, sin dejar de reflexionar acerca de lo televisivo, opta por reducir la relación entre ambos medios narrativos a una cuestión de intertextualidad, similar a la que hemos encontrado en la novela de Cuenca Sandoval.

*Los muertos* de Carrión fue profusamente analizada por Marco Kunz en su dimensión de «novela televisiva». Este crítico la considera «una auténtica novela televisiva literaria, ya que la mayor parte relata/resume lo que se supone que podría ver el espectador de una teleserie titulada *Los muertos*, si esta existiera fuera de la ficción novelesca» (Kunz, 2014: 207). Y, efectivamente, el contenido de *Los muertos* simula la primera y segunda entrega de una famosa serie televisiva, por supuesto apócrifa, titulada a su vez *Los muertos*, con un argumento familiar a los seguidores de numerosas series de televisión de ciencia ficción y ambientación futurista emitidas en cadenas norteamericanas en los últimos años. Asimismo, la serie que se recrea en la novela acaba con un emblemático «Fundido en negro», que, es seguro, también resultará muy familiar a los numerosos seguidores de *Los Soprano*.

Como era de esperar, la escritura de ese falso guion remeda las técnicas propias de la narración audiovisual. La técnica literaria, una narración sumamente discontinua (escenas sueltas que se van alternando hasta construir una historia), simula los procedimientos de fragmentación y montaje propios de los medios visuales. Según el propio autor, se trataba de imitar los procedimientos de escritura del lenguaje teleserial, como las grandes elipsis, el contrapunto, el montaje alternante, la eliminación de la subjetividad en la observación, contando la historia como si la viéramos a través de una cámara que graba el curso de los acontecimientos, y prestando especial interés a cuestiones como el enfoque, de tal manera que la estructuración de los párrafos reflejara, metaforizara, el montaje de la supuesta teleserie (cit. por Kunz, 2014: 206 y ss.).

Pero como ya advertimos en los capítulos segundo y tercero, en realidad, la novela *Los muertos* contiene algo más que el guion de la supuesta teleserie. De hecho, sobre todo *Los muertos* ha de ser considerada como un complejo artefacto metaliterario que pone el punto de mira en la problemática relación de la narrativa literaria con la narrativa audiovisual. José María Pozuelo Yvancos destacó que la obra de Carrión «tiene el acierto de haber sabido plantear el gran problema del lenguaje narrativo en la era de la televisión e Internet: su salvación o no como lenguaje» (Pozuelo Yvancos, 2010: 22). Y Marco Kunz matizó que «*Los muertos* revela ser no solo una novela sobre una teleserie, sino también el resultado de una reflexión sobre las posibilidades y los límites de las dos artes narrativas, la novela y la teleserie» (Kunz, 2014: 221). Creemos que es en ese segundo aspecto metaliterario en el que reside el valor y la importancia de esta novela, y, por supuesto, no como simulacro de narrativa audiovisual.

En *Los muertos*, hasta el capítulo 8 incluido, el lector se enfrenta a la lectura de una historia muy televisiva, pero a partir de ese momento tomará conciencia de que, en realidad, está leyendo «un simulacro de novelación de una teleserie» (Kunz, 2014: 209). En los artículos críticos apócrifos, que forman parte de la propia novela, se reflexiona sobre el impresionante impacto de la famosa serie televisiva y sobre la inaudita red de reacciones que provocó en Internet, a través de blogs, foros y páginas



web, un sinfín de material desperdigado por el ciberespacio. Y concretamente se habla de *MyPain.com*, donde los usuarios se relacionan en torno a su identificación con los personajes de ficción, un mundo virtual que abre infinitas posibilidades de desarrollo argumental, más allá de lo fijado por sus creadores, guionistas y codirectores de la teleserie. Se reflexiona en fin sobre los intentos de prolongar más allá de los límites de la ficción el mundo de la famosa teleserie (y, sin duda, el recuerdo cercano de lo ocurrido con *Lost* en Internet late tras estas reflexiones), así como sobre el afán de sus creadores por preservar su hermetismo. Se alude especialmente a la imposibilidad, aunque algunos lo hayan intentado, de trasladar «Los muertos» al lenguaje literario (la novela *Los muertos* alude así a sí misma). Se cita incluso una página que pretende poner en evidencia la ineficacia como artefacto literario de lo que sí funcionaba extraordinariamente bien en la pantalla.

¿Es entonces la obra de Carrión la constatación de ese fracaso? Para Marco Kunz, lo que el lector puede deducir del texto no permite imaginarse los recursos ópticos especiales que, según el segundo ensayo incluido en la novela, caracterizan la estética de la teleserie *Los muertos*; es decir, no «se logrará una congruencia entre la visualización imaginaria de lo leído y las imágenes visibles en la tele» (Kunz, 2014: 215). En las partes «Primera» y «Segunda» de la obra asistimos como lectores (quizás, como simulados «espectadores») al intento de «narrar la imagen», frente al usual intento de los novelistas de narrar la realidad. Pero en los otros dos textos que incluye la obra, «Reacciones» y «Apéndice», asistimos a la constatación del fracaso que implica dicho intento.

Antonio J. Gil González, en su interesante y exhaustivo trabajo sobre la intermedialidad en la narrativa española contemporánea, establece una útil tipología entre diferentes formas de producirse el fenómeno: «intermedialidad interna: hibridación», donde sitúa novelas como las de Fernández Mallo, acompañadas de imágenes, cómics o vídeos; «intermedialidad mixta: remediación», donde incluye los casos de imitación o tematización de un medio desde el interior de otro medio; e «intermedialidad externa: adaptabilidad», donde estudia fenómenos como el *remake*, la secuela o el *spin off*. Es en el segundo tipo de intermedialidad donde sitúa novelas como *Los muertos*, ya que «aunque como lectores o espectadores tengamos la impresión de estar ante una serie de televisión, no se trata evidentemente sino de una novela» (Gil González, 2012: 35). En *Los muertos* la tematización de la televisión se extiende al componente formal, pero, no nos confundamos, «los préstamos intersemióticos han de ser reconocibles como tales representaciones y no como integraciones multimedia» (Gil González, 2012: 36). Los falsos ensayos que se incluyen en la novela sirven para recordarnos que estamos ante un simulacro de guion y no ante un auténtico guion, y que en ningún momento se pretende perder de vista esa condición de simulacro. Obviamente, el mismo procedimiento de *remediación* lo podemos encontrar en otras

de las novelas españolas contemporáneas ya mencionadas, tales como *Cero absoluto* (2005) de Javier Fernández, *Crónica de viaje* (2010) del mismo Jorge Carrión o *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora, en las que «ni el periodismo, ni el buscador de Internet, ni la revista son otra cosa que simulaciones impresas emuladas oblicuamente por el dispositivo novelístico» (Gil González, 2012: 37).

En la segunda entrega de la trilogía de Carrión, *Los huérfanos*, las series de televisión vuelven a estar muy presentes, pero lo están de un modo diferente a como fueron utilizadas en *Los muertos*. Como ya vimos más arriba, en *Los huérfanos* se nos narra una historia apocalíptica transcurrida en un hipotético futuro no muy lejano en el que Internet ha dejado de funcionar. No obstante, y a pesar de la caída generalizada del sistema, algunas páginas siguieron funcionando, lo que le permitió a Marcelo mantener durante los años de encierro interrumpidas conversaciones virtuales con Mario, alguien que como él vive aislado del mundo, pero, en su caso, en una extraña isla. El relato de Marcelo se alterna así con el de Mario y, si en el del primero, centrado en las asfixiantes relaciones que se establecen entre el pequeño grupo de supervivientes encerrados en una alegórica prisión, podríamos detectar la huella directa de una reciente y exitosa serie de televisión, *The Walking Dead*, en el de Mario y su descripción de la extraña isla en la que habita aislado del mundo, una vez más, resonará el popular argumento de *Lost*. Pero la relación con las teleseries no termina ahí en *Los huérfanos*. En un momento dado, Marcelo recuerda las que fueron series de éxito a comienzos del siglo XXI y que casi toda la población del planeta seguía con fervor (series como la apócrifa *Los muertos*, *Juego de tronos*, *Eternidad* o *La Gran Novela Americana*, relato audiovisual virtualmente infinito, creado por miles de autores amateurs a partir de unas líneas maestras definidas por Jimbo Wales y su equipo de Wikipedia), y nos revela el papel decisivo que una serie de la New Chinese Fiction, titulada *Laberintos*, tuvo como desencadenante de la tercera guerra mundial y derrumbe de toda la civilización conocida. Dicha serie, nos dice el narrador, con millones de espectadores en todo el planeta, consiguió arrebatarse a los Estados Unidos su monopolio teleserial, y su argumento, a partir del consabido juego de espejos metaficcional, recuerda claramente al de la historia que está viviendo Marcelo en la actualidad.

A partir de esta trama, Carrión pone de manifiesto, una vez más, su admiración hacia las series de televisión, por su extraordinaria capacidad, quizás superior a las de la propia literatura, de crear mundos de ficción capaces ya no de representar la realidad, sino incluso de suplantarla. También reflexiona, como ya hiciera en *Los muertos*, sobre el fenómeno de la recepción de las teleseries norteamericanas de culto por parte de millones de espectadores, con su poderosa capacidad para transformar el imaginario colectivo de todo el planeta. Ahora bien, en *Los huérfanos*, a diferencia de lo que ocurría en *Los muertos*, no encontramos en ningún momento el intento de remedar el lenguaje televisivo; en absoluto podría hablarse aquí de ese tipo de intermedialidad

mixta al que nos referíamos más arriba. La historia está escrita de una manera mucho más convencional que en su antecesora, *Los muertos*, sin ningún intento de adoptar recuerdos propios del lenguaje audiovisual. En ella la huella de la narración audiovisual se manifiesta tan solo a partir de veladas intertextualidades, quizás no reconocibles para todos los lectores.

En definitiva, las relaciones entre la novela española contemporánea y la televisión se han visto acentuadas y revitalizadas a raíz del reciente fenómeno de mitificación de cierta televisión de calidad. Pero dichas relaciones se hacen visibles a muy diferentes niveles de mestizaje o hibridación: desde la mera referencia intertextual a los personajes o escenarios de una determinada serie de éxito (*Brilla, mar del Edén, Los hemisferios, Los huérfanos*) hasta la asunción de estructuras (*Aire nuestro*) y recursos discursivos (*Los muertos*) que se proponen remedar y homenajear los populares formatos televisivos. No obstante, en todas las novelas mencionadas, ya sea explícita o implícitamente, se aprecia un especial interés en convertir lo televisivo y el relato audiovisual en un interesante motivo de reflexión y especulación de índole sociológica e incluso filosófica. Y no solo se trata de asumir que ver la televisión es una práctica cotidiana de gran parte de la población y que, por lo tanto, la novela actual, en un intento realista de plasmar el mundo en el que vivimos, debe dar cuenta de esa nueva realidad. El protagonismo de la televisión en las ficciones urdidas por autores como Carrión, Ibáñez, Vilas, Cuenca Sandoval, Calvo, Gutiérrez Solís, Rosa y tantos otros tiene que ver con la consideración de la misma (empeñada desde hace décadas en una hiperrepresentación del mundo) como extraordinaria metáfora de esa suplantación de la realidad por su simulacro, de la que tanto ha hablado la filosofía posmoderna.

Pasamos parte de nuestra vida mirando la televisión y viviendo esa otra realidad de la ficción, hasta el punto de que probablemente una de las claves esenciales de nuestro tiempo tenga que ver con ese continuo entrar y salir permanentemente de la realidad a su simulacro virtual en la pantalla. En el poema que Javier Rodríguez Marcos publica en la antología *Serial* sobre *The big Bang Theory*, y que titula «Risas enlatadas», termina diciendo: «Ahora hablamos de Hubble, / de Sheldon, Howard, Leonard y Raj, / pero la musa canta / tus hazañas de laboratorio, / tu manera de seccionar cerebros, / tu forma de provocar en nosotros / lo mucho más auténtico: / esta risa enlatada» (*Serial*, 61). Y, precisamente, de eso se trata, de constatar, a través de la literatura, que lo vivido delante de la pantalla es para esta Generación TV «lo mucho más auténtico».

#### LA NOVELA CON DOCUMENTAL Y LA NOVELA COMO DOCUMENTAL

Como tuvimos ocasión de ver en el capítulo quinto, un mismo desasosiego aqueja a la literatura y el cine actuales, el desasosiego de saberse *reflejos* o *copias* de la reali-

dad (¿otra copia?), algo que escenifican mediante distintas estrategias destinadas a evidenciar su condición de artificio discursivo. Habida cuenta de esta afinidad, no es raro que encontremos también novelas en las que el documental aparece como motivo literario (novelas *con* documentales) o como referente intermedial (novelas que *son* documentales).

En efecto, un buen número de novelas actuales introducen en sus páginas el tópico del documental, comenzando por *House of leaves* (2000), la novela de Mark Z. Danielewski —traducida por Javier Calvo, maquetada por Robert Juan-Cantavella<sup>42</sup> y, como ya vimos, reconocida como texto de referencia por Vicente Luis Mora en *El lectoespectador*— que contiene un artículo sobre el documental no encontrado *The Navidson Record* (*El Expediente Navidson*, en la versión española), una transcripción de parte del documental, citas de entrevistas a distintas personas acerca del documental (que constituirían una especie de documental sobre el documental), etc.

Por su parte, *Karnaval* (2012), de Juan Francisco Ferré, incluye una extensa parte titulada «El agujero y el gusano» (unas sesenta páginas) que se presenta como (citamos el encabezamiento entre corchetes que a modo de ficha catalográfica abre el capítulo):

[Documental de 105 minutos sobre el caso DK realizado por la directora canadiense Chantal LeBlanc y emitido íntegro el 15 de noviembre del 2011 por el canal de televisión norteamericano HBO (*The Hole and the Worm*) y el 8 de diciembre de ese mismo año por la cadena cultural franco-alemana ARTE (*Le trou et le ver*)] (*Karnaval*, 215).

Se describen las imágenes (en cursiva), se presenta a las distintas personas que aparecen e intervienen ante la cámara (en negrita) y se reproducen sus declaraciones en estilo directo (en redonda). Algunos de los actores cuyo testimonio recoge el documental son Philip Roth, Harold Bloom, Michel Houellebecq, Virginie Despentes o Anne Fausto-Sterling.

El recurso del documental como material de pastiche tiene mayor rentabilidad incluso en *Daniela Astor y la caja negra* (2013), de Marta Sanz. La novela está conformada por treinta y seis partes no numeradas ni encabezadas por epígrafe alguno, solo marcadas por salto de página. Emplear la convención estructural del *capítulo* proyectaría sobre la novela una linealidad progresiva que es compatible con muchas de las partes, pero no con otras, porque la novela alterna la narración de unos hechos de la infancia de la protagonista (Catalina, de doce años), en primera persona y en presente, con la presentación o transcripción de diez «secuencias» de un supuesto

<sup>42</sup> *La casa de las hojas* apareció en España en noviembre del 2013, en una edición conjunta de Pálido Fuego y Alpha Decay.

documental, *La caja negra*, realizado por Catalina H. Griñán (la niña que narra los demás capítulos). Esas diez secuencias (con los encabezamientos «Caja 1. Una teta intelectual», «Caja 2. Señoras», etc.) se intercalan entre las partes narrativas. El mecanismo retarda la progresión de los acontecimientos, pero también (sobre todo) sirve de contrapunto reflexivo sobre la educación identitaria y sentimental de las mujeres durante la transición democrática española, que es el verdadero tema de la novela.

En cada una de las diez «cajas», de las diez secuencias del documental, se combinan pasajes en letra negrita y entre paréntesis que parecen corresponder a didascalias e indicaciones técnicas propias de la técnica de filmación, con otras partes, más extensas, sin negrita, que ya no corresponderían a la técnica, sino al contenido del documental. Aparentemente, Marta Sanz hace lo mismo que Jorge Carrión en *Los muertos* con las series televisivas o Javier Cercas en *Anatomía de un instante* con el vídeo, no describiendo el documental, sino más bien *transcribiéndolo*, adaptando sus procedimientos narrativos. Así, por ejemplo, encontramos el uso de didascalias en un estilo escueto, técnico, de apariencia estrictamente objetiva. Sin embargo, como puede apreciarse en el pasaje siguiente, esa objetividad es una ilusión, y las valoraciones subjetivas se deslizan a cada paso, enfatizando el carácter discursivo y retórico del relato (el film, el libro):

Caja 1

Una teta intelectual

(Voz en off sobre foto fija: la cámara se mueve sobre la foto analizada deteniéndose en detalles al hilo del off. Los detalles fotográficos se transforman en dibujos coloreados en el momento en que la cámara se centra en ellos. La persona se hace personaje y la realidad se convierte en representación (*Daniela Astor y la caja negra*, 18).

Sin embargo, los pasajes sin negrita, que en principio parecen exponer asépticamente la sucesión de imágenes, en realidad introducen constantemente las reacciones subjetivas de los participantes:

Susana Estrada ríe abiertamente, aunque su pecho parece triste. Hambriento. Muchas mujeres, al ver la foto, opinarán: «Tiene las tetas caídas», «Tiene pechos de cabra», «Parece una pasa» (*Daniela Astor y la caja negra*, 19).

La persona tras la cámara —Catalina H. Griñán— se hace presente en cada imagen. Y, por cierto, no podemos pasar por alto el hecho de que hablar de imagen es solo una expresión figurada, porque resulta enormemente llamativo que esta novela tan intensamente «visual» (a diferencia de las que serán comentadas más adelante en este mismo capítulo) renuncie deliberadamente a incluir «ilustraciones»: no hay ni una

sola fotografía que acompañe a la descripción de materiales documentales (aunque existen numerosísimas imágenes que el lector conocedor de la época inmediatamente evoca). Creemos que la razón es la creación de un sugestivo *tour de force* intermedial que consiste precisamente en trasladar verbalmente lo audiovisual.

Tras la última sección narrada por la niña Cati no encontramos una correspondiente parte del documental, como esperaríamos, sino la transcripción de una entrevista realizada a Bárbara Rey en un programa que no se menciona, pero que cualquier lector español actual, medianamente conocedor de las parrillas televisivas, identificará con el célebre show *Sálvame*, de Telecinco. Curiosamente, esa parte es más «documental» que las anteriores, pues implica a un programa existente (incluso el llamado «Presentador» es identificable con el conductor habitual del citado programa, Jorge Javier Vázquez), mientras que el documental de la caja negra no ha sido filmado. *Sálvame* encarna para cualquier espectador español la telebasura, la frivolidad y la falta de ética televisiva (ha sido objeto de numerosas protestas); representa, además, la banalización y el vaciado de un formato que es el que asociamos al documental: el fiel registro (sea lo que sea eso) de la realidad. Y es la única parte del supuesto documental en diez cajas que existe fuera de las páginas de la novela (la transcripción aparentemente exacta no lo es tanto, pero puede localizarse el programa emitido en noviembre del 2011 en el que pudieron verse los contenidos a los que se alude en el libro).<sup>43</sup>

Después de esa parte, sin encabezamiento, pero en un tipo menor de letra —lo que nos induce a identificar este pasaje con unas «Notas» y a considerar, equívocamente, que no forma parte de la novela—, vienen tres páginas en las que se ofrecen las referencias —en su mayoría, sitios web— donde pueden encontrarse los materiales gráficos, vídeos, entrevistas, etc. aludidos en cada una de las diez secuencias del documental. Curiosamente, no se ofrece la referencia de la última sección del documental, sino que en su lugar se remite a otros contenidos relacionados. Este registro de fuentes aparece encabezado por el texto siguiente:

Todos los blogs, vídeos, y páginas web que se citan en esta novela están ubicados realmente en algún lugar de la red. Ofrecemos sus direcciones electrónicas por si al lector curioso le apetece visitarlos y porque la Historia y la Ficción no son lo mismo, por mucho que se interrelacionen (*Daniela Astor y la caja negra*, 265).

Con esta última afirmación Marta Sanz expresa la zozobra que tantos narradores (escritores, cineastas, historiadores) sienten, según ya se ha podido ver, ante la

<sup>43</sup> Quizá no esté de más recordar ahora que Agustín Fernández Mallo habló en su blog de la experiencia cotidiana de ver este tipo de programas en la televisión (en el texto «Un viernes cualquiera», recogido en *Blog up*, 67-69), llegando incluso a sugerir que un programa como *Dónde estás corazón* (emitido por Antena 3 del 2003 al 2011) debería de ser reconocido como manifestación artística de nuestros tiempos.

imposibilidad de garantizar en función de sus propiedades materiales y formales el valor de verdad de un discurso. Los sucesos y el relato no son lo mismo. La Historia la creas al contarla. La taxativa afirmación de Sanz «la Historia y la Ficción no son lo mismo, por mucho que se interrelacionen» (*Daniela Astor y la caja negra*, 265) es un predicado verbal, como toda Historia o toda Ficción. Cabe aquí recordar de nuevo la secuencia de *Fake* en que Welles declara: «¿Recuerdan? Les prometí que durante una hora les contaría solo la verdad. Esa hora, señores, ha pasado. En los últimos diecisiete minutos he mentado como un loco». La hora de «la verdad» no contiene ninguna propiedad que la distinga de los diecisiete minutos de mentiras, ni tampoco esa secuencia de desenmascaramiento se puede distinguir, salvo por su propia afirmación sobre sí misma, evidentemente tautológica.

Tanto en *Los muertos* como en *Brilla, mar del Edén*, en *Karnaval* como en *La caja negra* de Daniela Astor, la televisión o el documental son un motivo, un elemento de la *elocutio* introducido para llamar la atención sobre la entidad discursiva de todo cuanto prediquemos de la realidad, sea en forma escrita, sea en forma audiovisual. Pero hay otro grupo, abundante y heterogéneo, de novelas que son a la novela lo que el documental a la película. Nos referimos, evidentemente, a todos aquellos títulos que, mediante la metaficción, la autoficción o la no-ficción establecen juegos similares que nos obligan a plantearnos algo que por cierto ya nos había enseñado Cervantes, pero que tendemos a olvidar: que tan narrativo es el más fidedigno de los «libros de historia» como la más disparatada de las novelas. De la misma manera que tan película o film es la película de ficción como el documental. Son justamente los falsos documentales, los mockumentales o los documentales en los que la cámara «recuerda» la presencia del director los que más claramente lo manifiestan. De la misma manera, estas falsas novelas, novelas de no ficción o autoficciones nos recuerdan que todo es relato —y lo hacen poniendo como testigo al autor real de carne y hueso (o en todo caso su foto, *carne de píxel*).

Es el caso de las novelas de Cercas *Soldados de Salamina*, *Anatomía de un instante* o *El impostor* y, curiosamente, en todas ellas aparece también el documental como motivo. Por ejemplo, en *Soldados de Salamina*, el narrador Javier Cercas menciona una filmación en que Sánchez Mazas en persona relata su fallido fusilamiento y su huida ante una cámara, en «uno de los primeros noticiarios de posguerra» (*Soldados de Salamina*, 17). Y el NO-DO ha representado en España precisamente el modelo de cine documental dirigido desde el poder contra cuyo discurso dogmático reaccionó el documental posfranquista. Cercas, además, señala que esta grabación es «una de las pocas que se conservan de Sánchez Mazas» (*Soldados de Salamina*, 17), introduciendo así una idea que repetirá en *Anatomía de un instante*, la de la filmación como único vestigio, de realidad a la vez contundente y etérea, de lo que una vez fue vida (una especie de revisión posmoderna del *exegi monumentum aere perennius*

horaciano). En efecto, en su «novela sin ficción» sobre el 23F, Cercas reflexiona no exactamente sobre el documental, sino más bien sobre el documento (el famoso vídeo del golpe), discurso que, como ya vimos, no es la realidad pero que, una vez pasada esta, la suplanta.

Cercas repite el recurso en *El impostor*, donde hay dos documentales. Por un lado, está *Ich bin Enric Marco*, realizado por Santiago Fillol y Lucas Vernal: el narrador cuenta que, mientras daba vueltas al proyecto de escribir sobre Marco, tuvo noticia de este documental y decidió abandonar su propósito: «Si alguien había contado con imágenes la historia de Marco, no tenía sentido que yo la contase con palabras». En la novela, Cercas cuenta que tuvo noticia del documental que acababa de estrenarse en un festival de cine: posiblemente se refiere al Festival Internacional de Cine de Las Palmas, en cuya sección oficial compitió *Ich bin Enric Marco*, en marzo del 2009. Más tarde, pero aún antes de su estreno comercial, el film se exhibió en el Festival Internacional de Cine de Locarno (agosto) y en el Festival de Cine de San Sebastián (septiembre). El estreno comercial tuvo lugar en diciembre del 2009, y el propio Cercas lo reseñó en el artículo «Yo soy Enric Marco» (*El País*, 27/12/2009), del que inserta extractos en *El impostor*. Curiosamente, el narrador Cercas se refiere a *Ich bin Enric Marco* como «película» hasta ocho veces, y como «documental» solo en dos ocasiones (una de ellas, además, puesta en boca de Santi Fillol). Como ya vimos, podemos llamar *película* a cualquier relato audiovisual, aun cuando su soporte ya no sea el celuloide, sino un material digital; y, sin embargo, en la lengua común *película* sigue asociándose a un contenido de ficción... Que Cercas, el escritor de relatos reales y de novelas sin ficción, se refiera al documental como película, no nos parece casual, y sí bastante coherente. Pero hay otra filmación, en *El impostor*: la que realiza Raül, el hijo de Cercas, de las entrevistas mantenidas entre su padre y Enric Marco. Raül la presenta así: «Pues yo os filmo mientras habláis. Así solo tendrás que preocuparte de lo que él diga, y encima tendrás archivada su historia y podrás revisarla cada vez que quieras» (*El impostor*, 53). Este carácter amateur puede mermar los logros estéticos o técnicos del «documental», pero, aunque no exista un montaje posterior de los materiales (nada se nos dice al respecto), no cabe duda de que se trata de un discurso, con todos los elementos propios de los discursos cinematográficos o verbales (punto de vista subjetivo que tiende a olvidarse, linealidad...). Casi al final de la novela el narrador nos dice que, en una de sus conversaciones con Marco, creyó haber encontrado por un momento la verdad del personaje, habiéndose este despojado, aunque fuera por un instante, de todas sus máscaras. A la hora de describirnos ese momento (tal y como ya se hiciera en *Anatomía de un instante*), lo que realmente se está describiendo son las imágenes grabadas de esa conversación (*El impostor*, 390-398). El capítulo termina con un significativo «apago la cámara» (398) que, como el fundido en negro con el que



terminan tantos relatos audiovisuales, nos recuerda la naturaleza ficticia, de discurso construido, de ese supuesto «momento extraño, casi mágico» (*El impostor*, 390) de revelación de la verdad.

Con la referencia a esta segunda «película» la complejidad de *El impostor* se acrecienta: en realidad, es muy poco lo que se dice a lo largo de la novela sobre ella, pero, en virtud de las palabras con las que Raúl justifica la grabación, cabe pensar que es una de las bases sobre las que se construye el retrato de Cercas. Por otro lado, la novela entera puede verse como el *making of* de un documental que no llega a existir. Se invierte así un procedimiento muy común en el cine actual, que es filmar un documental sobre una película que puede existir (muchos grandes éxitos ofrecen, entre los extras de la edición DVD o Blu-Ray, el documental sobre su filmación) o puede no existir (*Lost in La Mancha*, de Terry Gilliam, sería uno de los ejemplos más célebres). Pero en este caso lo que tenemos es que la novela es el documental sobre la filmación de un documental cuya existencia se le escapa al lector.

Es también el caso de la obra de Vila-Matas: de cada una de ellas —por ejemplo, de *Kassel no invita a la lógica*—, pero también y sobre todo de su concepción de la obra literaria como documental de la vida, como un show de Truman sin la intervención de la tecnología, con un artificio puramente verbal, y también como Unamuno propusiera, mucho antes, en *Cómo se hace una novela* (1924-1927, 1950). Un ideal de novela que es el *simulacro perfecto* o la *pantalla total* —empleando las expresiones de Baudrillard—, lo que los medios y la tecnología amenazan conseguir, y lo que estos extraños mockumentales, *fakes*, falsos documentales, etc. advierten: que no nos encontramos ante la realidad, sino ante una imagen que la reproduce e incluso la suplanta.

## (FALSOS) LIBROS ILUSTRADOS

En el reciente panorama de la narrativa española del siglo XXI llama la atención el elevado número de novelas que incluyen entre sus páginas fotografías. Obviamente la alianza entre la literatura y la imagen fotográfica no es algo nuevo y, aunque en la historia del libro ilustrado las fotografías se hayan utilizado fundamentalmente en géneros como el libro de viajes o el libro de arte, han existido también a lo largo del siglo XX numerosos intentos de experimentar con la confluencia entre texto narrativo y fotografía (Ansón, 2000, 2009; Perkowska, 2013). Dejando a un lado productos relacionados con la literatura de consumo (como la fotonovela), la hibridación entre estos dos lenguajes ha dado pie a una interrumpida corriente de literatura experimental. En el contexto de la literatura española podemos recordar la colección «Palabra e imagen» de la editorial Lumen que, entre 1961 y 1985, sacó numerosos ejemplares en los que textos narrativos de autores consagrados y cuidadas fotografías de autor

pretendían constituir «una sola unidad, dialogando y completándose sin ilustrarse mutuamente» (Ansón, 2009: 118).

No obstante, nos interesa demostrar ahora que, en la nueva narrativa española del siglo XXI, la fotografía suele cumplir una función bien distinta a la de la mayoría de sus predecesores. En primer lugar, porque las fotografías en los libros que vamos a analizar no pretenden funcionar a modo de ilustración (entendida esta como representación gráfica del texto al que acompaña), ni tampoco convertir a aquellos en un objeto artístico en sí mismo, un libro de lujo<sup>44</sup> o, muchos menos, facilitar la lectura con el apoyo de las imágenes. Por otro lado, a diferencia de lo que ocurre en la gran mayoría de las propuestas iconotextuales (como puede ser la de la colección «Palabra e imagen»), se trata de libros que no son fruto de la colaboración de un escritor y un ilustrador (o fotógrafo), ni se proponen ofrecer la suma de dos sistemas de signos distintos. En ellos, todo, texto e imagen, e integración de la una en lo otro, es obra de un único autor.

Es difícil precisar cuándo se comenzó a utilizar la fotografía dentro de la novelística contemporánea con la intencionalidad estética a la que nos referiremos en este apartado (es decir, como parte del juego metarreferencial), pero posiblemente Javier Marías fue uno de los primeros escritores españoles en hacerlo. Incluye fotografías por primera vez en *Negra espalda del tiempo* (1998), novela de evidente tono ensayístico y autobiográfico en la que se ficcionaliza la historia de la repercusión obtenida por otra de sus novelas anteriores. El mismo procedimiento es repetido en la primera y tercera novela que constituyen la trilogía *Tu rostro mañana* (*Fiebre y lanza*, 2002, y *Veneno y sombra y adiós*, 2007).

Ahora bien, probablemente haya sido Manuel Vilas el primer escritor español que de una manera sistemática recurre en prácticamente toda su obra narrativa a la fotografía como ingrediente esencial de su proyecto estético. De hecho, ha incluido fotografías en *España* (2008), *Aire nuestro* (2009), *Los inmortales* (2012), *El luminoso regalo* (2013) y *Setecientos millones de rinocerontes* (2015). Una utilización muy similar a la que hace Vilas de la fotografía en sus novelas la vamos a encontrar en Agustín Fernández Mallo. Aunque no incluyó fotografías en las dos primeras entregas de la trilogía *Nocilla*, sí lo hizo en la tercera, *Nocilla Lab* (2009) (donde también se incluye un cómic). Asimismo, las fotografías se incrementan en su censurada *El hacedor* (*de Borges*). *Remake* (2011) y reaparecen también en la última de sus obras narrativas, *Limbo* (2014). Otros escritores con los que estos dos últimos suelen aparecer relacionados estéticamente tampoco han renunciado a la fotografía como recurso literario.

<sup>44</sup> Un producto nada infrecuente en nuestros días, quizás como consecuencia de una estrategia editorial que busca un refugio ante el libro digital fácilmente pirateable. Obviamente en el libro regalo, de lujo, con bellas ilustraciones, no tiene mucho sentido descargarse el contenido, pues se pierde su materialidad, su «palpabilidad» consustancial.

Así, por ejemplo, Mario Cuenca Sandoval incorpora también numerosas fotografías en *Los hemisferios* (2014), al tiempo que reflexiona con agudeza a lo largo del libro sobre la hiperrepresentación del mundo a través de imágenes fotográficas.

Asimismo, resulta interesante observar cómo autores con una larga trayectoria novelística, que no habían echado mano anteriormente del recurso de las fotografías, lo hacen recientemente, quizás siguiendo una moda en auge. Javier Cercas incluye fotografías por primera vez en su obra *Anatomía de un instante* (2009) y vuelve a hacerlo en su última obra, *El impostor* (2014). También Antonio Orejudo incluye fotografías, por primera vez, en su última novela publicada, *Un momento de descanso* (2011). Y lo mismo hace David Trueba que, aun no habiéndolo hecho en sus anteriores novelas, decide incluir fotografías también en su reciente y exitosa *Blitz* (2015).

En principio parece que dicho procedimiento habría de ser estudiado en relación con las numerosas propuestas teóricas que han intentado explicar cómo lo verbal y lo visual colaboran en una obra híbrida, a través de conceptos como *imagentexto* (Mitchell, 1994), *iconotexto* (Nerlich, 1990; Wagner, 1996) o *foto-texto* (Hunter, 1987). Todas estas propuestas coinciden en señalar que no se trataría tanto de una colaboración ilustrativa o explicativa entre lo verbal y lo visual, «sino de una dialéctica de intercambio y resistencia que revela el carácter heterogéneo de la representación» (Perkowska, 2013: 54). No obstante, la utilización de fotografías en el género de la novela, como bien demuestra Perkowska en su exhaustivo estudio de novelas hispanoamericanas publicadas con fotografías,<sup>45</sup> es un ámbito marginado por todos los críticos que han estudiado el fenómeno de la intermedialidad entre fotografía y texto, considerando generalmente que en una novela la presencia de fotografías cumple exclusivamente con una función de ilustración o de sustituto de la descripción (Perkowska, 2013: 55). Aquí nos sumaremos a la interpretación propuesta por esta autora en relación con la novela hispanoamericana contemporánea publicada con fotografías, a partir del convencimiento de que la presencia de fotografías en numerosas novelas españolas recientes responde a su vez a un interés mucho más complejo que el meramente ilustrativo.

Ya vimos que en su estudio sobre los fenómenos de intermediación en el ámbito hispánico Antonio J. Gil González distinguía tres tipos de intermedialidad: *la intermedialidad interna o hibridación*, que comprende los fenómenos de interacción entre

<sup>45</sup> Dicho estudio analiza con detenimiento un amplio corpus de novelas publicadas en América Latina, a partir de la década de los ochenta, que combinan la narración de una historia ficcional con fotografías, atendiendo a autores como Sergio Ramírez, Elena Poniatowska, José Luis González, Eduardo Belgrano Rawson o Mario Bellatín. La tesis sostenida por Perkowska es que en dichas novelas las fotografías no cumplen la función de ilustrar el texto ni de suplantar la descripción; el texto a su vez tampoco pretende describir una imagen fotográfica. Antes bien, la presencia (muchas veces inesperada y desconcertante) de fotografías «interrumpe la continuidad de la narración y crea un pliegue representacional que perturba la superficie del texto [...] problematizando la recepción» (2013: 57-58).

medios y lenguajes distintos en el seno de una obra de arte individual y concreta; la *intermedialidad externa o adaptabilidad*, que supone la traducción intersemiótica de un medio a otro y entre obras diferentes; y una tercera que denomina *intermedialidad mixta o remediación*, en la que los procesos de transmodalización se registran tanto entre medios como en el interior de una obra artística determinada, incluyéndose aquí los casos de imitación o tematización de un medio desde el interior de otro medio (2012: 13). En esta tercera categoría, sin duda la más escurridiza desde el punto de vista conceptual, los préstamos intersemióticos han de ser reconocibles como tales representaciones y no como integraciones multimedia. Obviamente, es en el primer tipo en el que incluye las novelas con ilustraciones, tales como las de Sebald o las del propio Fernández Mallo en el caso de la literatura española, autor ampliamente comentado por Gil González (2012: 32-33). No obstante, si tenemos en cuenta que, tal y como vamos a ver, en los ejemplos arriba aludidos no se trata tanto de mostrar el contenido de una determinada fotografía sino, más bien, de emular (a veces con evidente intención paródica) los libros ilustrados con fotografías, parecería que estuviéramos más bien ante la tercera categoría de intermedialidad señalada por Gil González, pues en estos casos la ilustración no es más que una simulación emulada por el dispositivo novelístico (Gil González, 2012: 37).

#### LA FOTOGRAFÍA, UN DUDOSO CERTIFICADO DE EXISTENCIA REAL

Todas las fotografías incluidas por Manuel Vilas en sus novelas son en blanco y negro y de pequeño tamaño, no soliendo llenar ni media página. Asimismo, a primera vista percibimos que las fotos representadas carecen de cualquier pretensión artística (son fotos corrientes, accesibles en su mayoría a cualquier lector a través de Google Imágenes). En numerosas ocasiones, la foto es mencionada dentro del texto, creándose así una conexión extratextual que enfatiza el juego metaficcional propio de la obra de este autor. Y si no es raro que el narrador aluda a la foto reproducida en la novela, tampoco lo es el hecho, más interesante, de que esa foto la haya tomado el propio narrador. Así, por ejemplo, en *Luminoso regalo* se reproduce, según se nos explica en el mismo texto, la fotografía que hizo el narrador, con su Samsung Galax, de las vistas que podía contemplar desde la habitación del hotel en la que se hospedaba (*Luminoso regalo*, 214). Asimismo, en el texto «Residencia en la luna» (*Setecientos millones de rinocerontes*, 61), que reproduce el diario de una mujer que realiza un viaje sin rumbo por España huyendo de un fracaso amoroso, en tres ocasiones la narradora alude a las vistas que se contemplan desde las ventanas de las habitaciones de los hoteles en los que se hospeda e inmediatamente aparecen reproducidas pequeñas fotografías que supuestamente muestran esas vistas. Dichas fotografías son sumamente borrosas y

apenas podemos percibir en ellas cómo era el paisaje contemplado por la narradora. Prácticamente todo lo que sabemos de esos paisajes es lo que se nos describe en el texto. Por qué entonces poner ahí esas fotos. Todo parece indicar que se trata de poner en evidencia, documentar gráficamente, el hecho de que el narrador haya hecho fotos y de que esas fotos existan en la realidad, ya que se pueden enseñar al lector. Lo que se reproduce ya no son las vistas, sino la «foto» (tomada por el personaje) con las vistas. Es decir, si en el famoso cuadro de Magritte no vemos una pipa, en estas fotografías no vemos un paisaje, sino la fotografía de un paisaje.

Algo similar lo vamos a encontrar en numerosas ocasiones. Si se habla de un poema, por ejemplo, se reproduce la fotografía de una página de un libro en la que aparece reproducido dicho poema, en vez de reproducir directamente el texto del poema. Así ocurre, por ejemplo, en el relato titulado «La realidad y el deseo» (*Aire nuestro*, 152), donde se reproduce la fotografía del poema «A sus paisanos» de Luis Cernuda. Es decir, no se reproduce el contenido del poema solamente, sino la fotografía del poema. Ello hubiera resultado innecesario si de lo que se hubiera tratado hubiera sido solamente de mostrarnos el contenido del poema. Pero no es así, como tampoco antes se trataba de enseñarnos el paisaje descrito; obviamente de lo que se trata es de evidenciar que ese documento existe fuera del texto, existe en la realidad, de él puede hacerse una fotografía y, para demostrarlo, se incluye la fotografía.

Lo cierto es que la utilización de las fotografías a modo de certificado de la existencia real de algo es un procedimiento bastante recurrente en la última novela española. Dicho procedimiento, muy frecuente en Vilas y Fernández Mallo, lo encontramos también de manera insistente en la última obra de Javier Cercas, *El impostor* (una novela que habla de la mentita y los mentirosos), donde de continuo se reproduce la imagen de documentos que parecen querer certificar la existencia real de lo que se está narrando. Así, por ejemplo, la reproducción del expediente clínico de la madre del protagonista en el momento en el que se está contando que fue ingresada en un manicomio (*El impostor*, 26) o varios recortes de noticias en la prensa (89, 109, 111). Aunque concretamente en esta novela el uso de fotografías puede estar relacionado con la intención perseguida por su autor de que el libro parezca, a priori, más que una novela un ensayo, lo cierto es que la relación que dichas imágenes mantienen con el texto es muy similar a la que nos proponen otros autores españoles contemporáneos, como Vilas, Fernández Mallo o Antonio Orejudo. En *Un momento de descanso*, de este último, encontramos algo similar. Cuando el narrador habla de una noticia que supuestamente salió en tal o cual periódico incluye la fotografía del recorte de prensa con la noticia (*Un momento de descanso*, 156), pero nótese que la fotografía es tan borrosa que el lector no puede leer el texto que incluye. Por lo tanto, su función no es la de dar al lector la información adicional de la noticia, sino la de constatar, verificar, que la noticia existió, salió en la prensa. Más adelante se reproduce una fotografía

hecha a la pantalla del ordenador y el resultado vuelve a ser una foto borrosa en la que el lector no puede distinguir apenas nada. Y no se trata evidentemente de que la edición que manejamos saque la foto borrosa, pues ya en el mismo texto se alude al hecho de que la foto mostrada «no era muy nítida» (*Un momento de descanso*, 168).

Susan Sontag, en un magnífico ensayo sobre la utilización de fotografías en las novelas de W. G. Sebald (utilización muy similar a la que estamos describiendo en estas páginas), se refería a este tipo de artificio visual, tan utilizado por el escritor alemán, como «reliquias visuales, [...] que parecen un desafío insolente a la suficiencia de lo verbal» (2000: 6). Se trataría, por otro lado, de crear «el efecto de lo real», que toda novela en el fondo procura, «a un extremo fulgurante» (Sontag, 2000: 2). Por su parte, Franco Harnache, también en relación con las novelas de Sebald, asegura que en ellas las «fotografías matan la ficción. La apuñalan o rompen el contrato ficcional que se ha establecido con el libro» (2012).

Aparentemente la fotografía se convierte en este tipo de novelas en una especie de certificado de existencia. Es decir, la inclusión de la fotografía parece certificar en principio la existencia fuera del texto de aquello de lo que se está hablando en el texto. No obstante, como iremos viendo, más que «matar la ficción» o romper el contrato ficcional (como afirma Harnache), dichas fotografías tienden a crear extraños bucles metaficcionales que nos invitan a dudar de lo que es real y lo que es ficción. Lo cierto es que, en muchas ocasiones, en la obra de Manuel Vilas la fotografía incluida establece con el texto una relación que, lejos de reafirmar la presencia real de lo narrado, parece incrementar el desconcierto en el lector a la hora de valorar la relación entre texto e imagen y, a la postre, a la hora de situar los límites entre lo real y lo ficticio.

Un ejemplo interesante de este uso desconcertante y caprichoso de la fotografía lo vamos a encontrar en el relato titulado «El pintor zaragozano Víctor Mira se suicida en Alemania» (*España*, 117-122), donde se nos cuenta cómo el pintor mencionado decidió un día suicidarse tirándose a las vías del tren. El texto aparece ilustrado con la fotografía de un viejo coche dos caballos aparcado en una cuneta. Y el lector queda de inmediato sorprendido ante la aparición de esa inesperada fotografía. Por supuesto que dicho coche es mencionado en el texto, pero su mención es absolutamente irrelevante. Primero se alude en una nota a pie de página al hecho de que el pintor viajó en 1972 a los Encuentros de Pamplona en su propio automóvil: un 2 CV. Más adelante el narrador vuelve a aludir al dos caballos, utilizándolo ahora como imagen para describir la locura que afectaba al personaje descrito en el relato: «y el cerebro se convierte en un coche viejo (un dos caballos, tu primer auto, 1971) que no funciona, así de simple» (*España*, 121). Por otro lado, el desconcierto que produce en el lector esa fotografía tiene que ver con otro motivo. Obviamente, podemos asegurar que el coche de la fotografía es un dos caballos, pero ya no nos resultará tan fácil hacerlo respecto al hecho de que el pintor Víctor Mira poseyera uno y, mucho menos, respecto al

hecho de que el dos caballos de la fotografía fuera realmente el de Víctor Mora. Tales aseveraciones por parte del narrador parecen implicar una suerte de cercanía o familiaridad entre este y el personaje retratado (cercanía que nos resulta difícil verificar) que llevarán al lector al terreno de la incertidumbre.

La inclusión de fotografías de cosas que resultan aparentemente irrelevantes respecto al asunto tratado en el texto es bastante frecuente en las obras de Vilas. En el texto titulado «This land was made for you and me» (*España*, 207) se relata lo que parece un encuentro casual del narrador con el escritor español Luis Mateo Díez en un vagón del AVE. El narrador se entretiene en observar el comportamiento del escritor leonés y en especular acerca de él. En un momento dado, el narrador nos dice que viaja de regreso de una estancia en Washington y, sin venir mucho a cuento, introduce una fotografía de la habitación en la que se hospedó. En este punto del relato cabría esperarse una fotografía del personaje sobre el que habla el texto, Luis Mateo Díez, pero no era en absoluto predecible la inclusión de la anodina fotografía de esa habitación de hotel. E, igual que en el caso anterior, a lo irrelevante de ese documento gráfico se suma el desconcierto que suscita en el lector la dudosa veracidad del mismo. Obsérvese cómo, antes de que aparezca la foto, el narrador advierte: «En Washington me alojé en una habitación del hotel State Plaza, cuya fotografía *podiera ser* que apareciese aquí» (*España*, 210). Tras la foto, que ocupa la parte superior de la página siguiente, añade: «Era tan grande la *hipotética* habitación que hubiera cabido en ella el cuerpo enjuto de Mateo Díez» (*España*, 211). Lógicamente, tanto el «*podiera ser*» como el «*hipotética*» invitan a dudar de la veracidad de la foto. Es decir, nada hace dudar del hecho de que la habitación fotografiada sea la habitación de un hotel, pero sí del hecho de que sea del hotel en el que se asegura que se hospedó el narrador. Hasta hace pocos años esta apreciación hubiera resultado irrelevante, ya que, en definitiva, a los lectores nos hubiera resultado imposible saber cómo son las habitaciones de tal o cual hotel, a no ser que nos hospedáramos en él. Pero, hoy, gracias a Internet, podemos satisfacer nuestra curiosidad con una búsqueda rápida en Google. Pues bien, tras el rastreo en Google que personalmente hemos realizado respecto a este asunto, llegamos a la conclusión de que la habitación fotografiada *podiera ser* realmente la aludida en el relato, es decir, una habitación del hotel State Plaza de Washington. Ello nos lleva otra vez al terreno de la inquietud y la incertidumbre, pues de esta forma se nos pone en evidencia que el narrador, que se hospeda en hoteles reales y que además puede constatarlo gráficamente, tiene una vida «real» fuera del relato. Por otro lado, en este caso, al lector atento no se le escapará el hecho de que la fotografía en cuestión no es la típica imagen publicitaria que los hoteles cuelgan en sus páginas web para mostrar a los posibles clientes la comodidad de sus servicios, sino que indudablemente pertenece al ámbito de lo privado. Todo parece indicar en ella que ha sido hecha por el huésped de la habitación: una de las camas aparece deshecha y los objetos personales

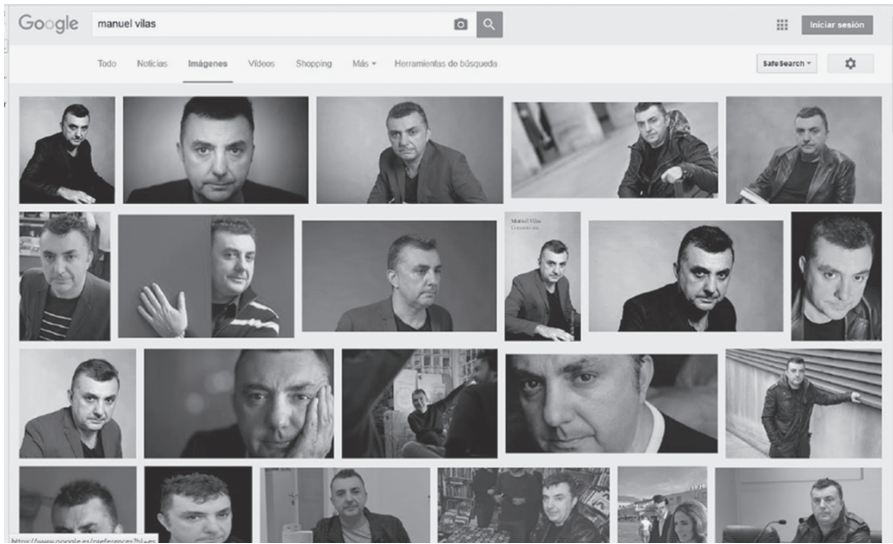
de aquel que supuestamente hizo la fotografía aparecen desordenadamente sobre ambas camas. En definitiva, la foto de la habitación cumple una función interesante en el relato, la de certificar la existencia real del narrador, la de suponerle una vida, una historia, más allá de las páginas del libro.

En relación con este uso autoficcional de las fotografías, es también interesante el juego que Vilas nos propone por medio de la inclusión de fotografías de sí mismo o extraídas de su álbum familiar. En el texto titulado «Deficiencias en piso 9.º A, del portal 10» (*España*, 131), donde se informa de manera escueta, a través del lenguaje administrativo, de las deficiencias del piso del narrador, un tal Manuel Vilas Vidal, se incluye al final del documento, para sorpresa del lector, una pequeña fotografía, tamaño carné, en la que podemos reconocer al propio autor, Manuel Vilas. Aunque en esta foto el autor está notablemente más joven que en la que ilustra la contraportada del libro (con la que sin duda establece una conexión extra o metatextual), es obvio que se trata realmente de una fotografía del autor. En el texto «Los rinocerontes iluminados» (*Setecientos millones de rinocerontes*, 80-102) se incluye la foto de una tal Angie Vilas, una mujer joven y rubia, cuyo rostro resulta desconocido para los lectores. A continuación, irrumpe otro personaje, Mario Fernández, jefe de la unidad de homicidios de los mossos d'Esquadra, que investigó un crimen cometido por esa tal Angie Vilas. Aparece también la foto de este personaje, y en ella podemos claramente reconocer al autor del libro, Manuel Vilas. Es decir, la mujer que lleva el apellido del autor aparece relacionada con la foto de una joven que nos resulta totalmente desconocida. El personaje de nombre desconocido aparece relacionado con la foto del autor. Más desconcertante aún resulta la fotografía incluida en el texto <<http://manuelvilas.blogspot.com>> (*España*, 139-140). Al inicio del mismo aparece una fotografía de un hombre andando por la calle, que parece tomada sobre los años cincuenta. Aunque muy escueto (lo cierto es que podría ser considerado como un magnífico microrrelato), el texto nos da pistas para deducir que el hombre de la foto es el padre del narrador, ese mismo narrador que unas pocas páginas atrás de este mismo libro (*España*) hemos identificado gracias a una foto de carné con el mismo autor, Manuel Vilas. Por otro lado, la misma fotografía, en formato más pequeño, aparece de nuevo reproducida en *Aire nuestro*, en un texto titulado «The Father». Ahora bien, si en «Deficiencias en piso 9.º A, del portal 10» el lector puede saber con absoluta certeza que el hombre de la foto es Manuel Vilas de joven, en este caso difícilmente podemos asegurar que el hombre de la foto sea realmente el padre de Manuel Vilas, cuyo aspecto obviamente resulta desconocido para los lectores. Un ejemplo similar lo encontramos en la novela *Un momento de descanso* (109), de Antonio Orejudo, donde el narrador (a quien identificamos en juego autoficcional con el propio Orejudo) dice ser una de las personas que aparecen en una borrosa foto en blanco y negro que es reproducida. Desde luego, el chico que aparece en la foto podría ser el mismo Orejudo



unos años más joven que el que aparece en las solapas de los libros. Pero también podría no ser él. No tenemos manera de saberlo.

Evidentemente la inclusión de estas fotografías, extraídas del álbum familiar, se suma al «pacto ambiguo» y permanente juego autoficcional que nos propone Vilas a lo largo de sus obras: un enloquecedor juego de espejos que enfatiza de manera original la consabida inestabilidad del sujeto y, a través del cual, la identidad del autor se multiplica y desvanece en infinitas identidades (Gran Vilas, Manuela Vilas, Angie Vilas, Manuel Vilas-Matas, Enrique Vila-Vilas).<sup>46</sup>



En definitiva, si las fotografías en apariencia parecieran funcionar como infalibles certificados de existencia real fuera del texto, el caprichoso e irónico uso que Vilas hace de ellas nos hace dudar a cada paso de su veracidad en relación con sus supuestos referentes.

#### CAPTURAS DE PANTALLAS Y CONFUSIÓN ENTRE LA COPIA Y SU MODELO

Al igual que en el caso de Vilas, generalmente en las obras de Fernández Mallo no solo aparecen fotografías (también con referentes irrelevantes, inesperados, desconcertan-

<sup>46</sup> La inclusión de fotografías del propio autor dentro de la obra es sin duda un procedimiento autoficcional interesante al que merecería dedicar otro trabajo. Véase el artículo de Javier Marías (2008). Asimismo, en relación con la teoría de la autoficción, resulta sugerente tener presente la avalancha de retratos fotográficos de los escritores (todo un retablo de poses) que hoy en día nos ofrece la galería de imágenes de Internet. Ha reflexionado sobre este asunto Pérez Fontdevilla (2011).

tes), sino que se ficcionaliza además el propio acto de hacer las fotografías, antes de mostrarlas: «En el salón, junto a la tele, está mi teléfono móvil, que tiene una cámara fotográfica incorporada, lo cojo y subo inmediatamente. Le hago una fotografía al objeto. Aquí la muestro:» (*El hacedor (de Borges). Remake*, 101).

Sin embargo, al mencionado uso metarreferencial de la fotografía en las novelas de Vilas, se le añaden interesantes matices por parte de Agustín Fernández Mallo, quien no suele incluir en sus novelas fotos tomadas directamente de la realidad, sino más bien fotos de fotos, fotos tomadas de la pantalla (del televisor o del ordenador) o fotos de croquis, de mapas, de bocetos de la realidad. Ya vimos más arriba que, de manera similar, *24 hours party people*, una película que recurre al falso documental, filma pantallas, hechos que luego descubrimos que forman parte de lo emitido por una pantalla, etc.

En *Nocilla Lab*, además del extraordinario cómic que cierra el libro, encontramos ocho fotografías, todas seguidas. Se nos advierte que se trata de fotografías hechas a una pantalla de televisión y, consecuentemente, están movidas, son borrosas y muy poco nítidas. Los referentes que se muestran en ellas son dispares y heterogéneos y no parecen guardar una relación obvia con el texto. Se nos dice también que dichas fotografías han sido manipuladas por el propio narrador y, de hecho, aparecen sobrescritas. En otras ocasiones encontramos las fotografías hechas a los fotogramas de una película (como en «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», en *El hacedor (de Borges). Remake*, 82-99), contrastadas con las fotos hechas directamente de esos mismos lugares donde se rodó la película. Más frecuentemente se nos informa de que las fotografías han sido localizadas en Google: «Encendí el ordenador, teclé en el buscador las palabras “Michael Jackson Neverland”, pronto encontré lo que buscaba» (*Limbo*, 87). De hecho, algunos de los textos de Fernández Mallo parecen metaforizar una navegación cualquiera por Internet. En «Eco él» el narrador divaga sobre heterogéneos asuntos, estableciendo enlaces a través de fotografías que va diseminando en el texto. Supuestamente esas fotos proceden de un archivo de imágenes que desde hace años el narrador va llenando con cosas que captura en la Red y después imprime en papel fotográfico («Eco él», *Limbo*, 69-194).

El texto titulado «Mutaciones», ya mencionado en el capítulo sexto, con numerosas fotografías, es especialmente interesante en relación con el tema que nos ocupa. En la primera parte del texto, titulada «1. Un recorrido por *Los monumentos de Pasaic 2009*», el narrador nos describe un recorrido realizado por la ciudad de Nueva York, en el año 2009, que sigue y recrea la ruta realizada por el artista Robert Smithson en 1967, «caminata que transformaría la idea de monumento y ruina romántica que hasta entonces se tenía en la historia del arte» (*El hacedor (de Borges). Remake*, 58). A medida que vamos leyendo vamos tomando conciencia de que el narrador no se está

desplazando físicamente, tan solo visita los lugares, que en su día fotografiara Robert Smithson, a través de la pantalla de su ordenador, de la que directamente extrae las fotografías que ilustran el texto. Lo que realmente se nos describe es un «viaje psicoGoogleográfico» (*El hacedor...*, 76), novedosa versión de la literatura de viajes. El viaje propuesto es así un viaje por el tiempo, antes que por el espacio, el «tiempo de motor de búsqueda de Google Maps» (*El hacedor...*, 76).

En definitiva, a lo largo del artículo se nos van mostrando las fotos que en su día hiciera Robert Smithson, directamente de la realidad, y las hechas por el narrador directamente a la imagen del sitio que ofrece Google (Google Maps, Google Earth), a través de la pantalla de su ordenador. Y cuando se confrontan dos fotografías del mismo lugar, la de a pie de tierra y la panóptica, es «como si cada uno de mis ojos —aclara el narrador— procesara de manera distinta la información que recibo, o como si yo poseyera dos cerebros, dos sistemas de referencia» (*El hacedor...*, 72).

Ya aludimos en el capítulo cuarto al motivo de la ampliación del zoom. Parece que aquí se juega con esa posibilidad con el fin de buscar una realidad oculta tras la fotografía. Ya en su blog, Fernández Mallo había hecho interesantes experimentos al respecto, contrastando varias fotografías de una misma realidad, aumentando el zoom o, lo que es lo mismo, cambiando la escala. Tras el experimento, se pregunta al final: «¿Cuál de todas es la imagen real? Pues todas y ninguna, cada una es una realidad, un argumento diferente, una película diferente, una novela» («Chris Jordan, representaciones, realidad, publicidad», en *Blog up*, 76-80, 80). En definitiva, el cambio de escala deviene inevitablemente en fracaso, si de lo que se trata es de encontrar una verdad absoluta y estable. A este respecto, conviene recordar la reflexión que en su día hiciera Roland Barthes en relación con el intento de escrutar la realidad que oculta la foto tras un mero aumento del zoom:

Creo que ampliando el detalle gradualmente (de modo que cada cliché engendre detalles más pequeños que en el cliché precedente) lograré llegar hasta el ser de mi madre [...] Desgraciadamente, por mucho que escrute no descubro nada: si amplío, no aparece otra cosa que la rugosidad del papel: deshago la imagen en beneficio de su materia [...] (Melisanda no oculta, pero tampoco habla. Así es la Foto: no sabe decir lo que da a ver) (Barthes, 1980: 153).

Al contraponer las diferentes imágenes de la realidad que nos ofrece un cambio de escala, Fernández Mallo parece estar queriendo constatar ese fracaso del que nos hablaba Barthes.

Pero, ¿por qué fotos de fotos, y no fotografiar directamente la realidad? Al inicio de «Mutaciones» se cita una reflexión de Robert Smith que puede resultar reveladora respecto a las intenciones de Fernández Mallo a este respecto:

El sol del mediodía le daba un carácter cinematográfico al lugar, convirtiendo el puente y el río en una imagen sobreexpuesta. Fotografíarlo con mi Instamatic 400 fue como si fotografiara una fotografía... Cuando atravesé el puente era como si caminara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero y, debajo, el río existiera como una película enorme que no mostraba más que una imagen continua en blanco (*El hacedor...*, 61).

Es decir, se trata aquí de fotografiar la fotografía (o la imagen de la pantalla) y poner así en evidencia, a través de este ingenioso bucle metaficcional, esa definitiva e imparablesuplantación de lo real por su copia o simulacro a la que desde hace bastantes años tiende nuestro mundo. En *Limbo*, un personaje declara:

Me di cuenta de que las calles que presenta Street View son representaciones del mundo a escala «realmente real», quiero decir que en llegar de una esquina a otra a golpe de ratón tardas lo mismo que si fueras realmente caminando por la acera, su escala de tiempo es una escala real, 1:1 (*Limbo*, 179).

Evidentemente, la escala 1:1 anula las diferencias entre la copia y el original. La copia, así, suplanta y se convierte en el original, o el original (como ya advirtió Robert Smithson) adquiere el estatuto de copia.

Las novelas de Fernández Mallo, salpicadas a cada paso de inesperadas fotografías que parecen empeñarse en recordarnos su condición de copias de lo real, parecen metaforizar ese imparable dispositivo de almacenamiento de imágenes que es Internet, las azarosas o inexplicables conexiones que unas imágenes establecen allí con otras, así como la irreparable pérdida de los referentes «reales» de las mismas en ese enloquecido proceso de representación fotográfica del mundo en el que actualmente nos vemos inmersos.

## LA REALIDAD PIXELADA

Paralelamente a la historia del libro ilustrado, a lo largo del siglo xx se ha ido desarrollando un sistemático cuestionamiento de la necesidad de ilustrar una obra literaria, a partir de la consideración de que la imagen, lejos de enriquecer la experiencia lectora, la estorba y empequeñece. Nos referimos al consabido prejuicio de que la presencia y lectura de las ilustraciones desmerecen la lectura del texto verbal, generalmente considerado como el principal. Sin duda existe una creencia muy extendida que sostiene que la ilustración limita el proceso imaginativo, y «que una señal de identidad del lector no sofisticado es querer textos ilustrados, de suplir su imaginación supuestamente carente con las imágenes de otros más dotados» (Miller, 2011: 464). En la ac-

tualidad efectivamente hay autores como Marta Sanz que intencionadamente evitan la ilustración: un poco más arriba hemos visto cómo en *Daniela Astor y la caja negra*, donde se alude a tantas imágenes emblemáticas que cualquier lector conocedor de la época evoca sin dificultad, no se incluye ni una sola fotografía y sí la écfrasis de estas. Ello no debería de extrañarnos porque el suyo, como el de Carrión en *Los muertos*, es un intento intermedial de convertir en estrictamente verbal la pura imagen (un documental o una serie de televisión que no existen).

Sin embargo, también acabamos de ver que algunos autores están procediendo de manera muy diferente a Sanz. Encontrarse en las páginas de la novela de un autor que creemos culto un puñado de fotografías, careciendo además estas del aura propia de la fotografía artística, traiciona de inmediato el horizonte de expectativas del lector, produciendo una buscada reacción de extrañamiento. Se trata por ahora de un recurso sorpresivo; quién sabe si terminará, como otros muchos, codificándose. Ahora bien, asumida la extrañeza que produce la incorporación de fotografías en novelas del siglo XXI, cabría preguntarse si estas buscan incorporarse a la tradición e historia de libros ilustrados que ha venido desarrollándose desde el siglo XIX. En realidad, estamos ante un fenómeno que poco o nada tiene que ver con la ilustración, en ninguna de sus dos versiones, ni como traslación gráfica de lo escrito para una mejor o más rápida comprensión, ni como artística abstracción que lo evoque (Pilar Vélez, 1996: 235).

Como ya dejamos claro más arriba, los casos analizados no son, en absoluto, resultado de la colaboración artística entre fotógrafos y escritores. Tampoco se trata de escritores fotógrafos que pretendan enseñarnos sus fotografías a través de sus novelas. Los libros a los que aludimos estarían en las antípodas de ser considerados como libros joya o libros objeto, valorados por sus artísticas representaciones. Evidentemente no se trata de casar un texto de calidad con una imagen equivalente para conseguir un novedoso equilibrio entre dos manifestaciones artísticas. Ya hemos dicho que no encontramos fotos con pretensiones artísticas; antes bien, sorprende la abundancia de fotos de mala calidad, borrosas, pixeladas (y, a estas alturas de nuestro estudio, ya sospechará el lector que en nuestra consideración esos píxeles cumplen con idéntica función a la que cumplían los puntos en una pintura de Seurat). En ocasiones, según se nos aclara, se trata de fotos realizadas por el propio narrador, a veces incluso con su propio móvil; otras son extraídas de su propio álbum familiar y, en muchas ocasiones, se nos dice que las fotografías se han encontrado en un buscador de Internet. Es decir, son accesibles a todo el mundo (y a todos los lectores). En no pocos casos, las fotografías mostradas no son más que capturas de pantallas, con el consiguiente descenso en la calidad de la imagen que provoca este procedimiento. Sorprende también la cantidad de fotografías de objetos irrelevantes o que, al menos, lo son en relación con el referente del texto escrito.

En la historia del libro ilustrado, en general, se considera que el ilustrador o, en su caso, el fotógrafo, tiene presente un discurso literario anterior del que las imágenes se consideran subsidiarias. Es evidente que en las novelas descritas la fotografía no es un elemento añadido a posteriori, ni tampoco cabría la posibilidad de que esas mismas novelas se reeditaran sin el complemento fotográfico. En los casos mencionados más bien se trata de incorporar imágenes fotográficas como una parte más del andamiaje o el entramado narrativo. Las fotografías no se proponen ilustrar aquello que ya de por sí ha sido ilustrado con palabras, sino dar evidencia de su existencia fuera del texto. Ese uso de la fotografía vendría justificado por el significado que una tradición crítica iniciada por algunos autores en los setenta-ochenta, como Barthes (1980) o Sontag (1981), han dado a la fotografía como sistema de representación. En el ya mencionado ensayo de Roland Barthes sobre la fotografía quedó meridianamente claro lo que para aquella generación distinguía a la fotografía de otros medios de representación, tales como la pintura o la escritura, y lo que, al mismo tiempo, la hacía tan fascinante:

La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo «quimeras». Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí* (Barthes, 1980: 120-121).

La fotografía, aseguraba Barthes, dice *esto, es esto, es tal cual*, y no puede decir otra cosa, porque la foto jamás podrá distinguirse de su referente. Cuando vemos una foto tenemos la certeza absoluta de que el referente ha existido. Frente a la fotografía, ningún texto puede proporcionarnos tal certidumbre, porque el lenguaje no puede autenticarse a sí mismo, porque el lenguaje es ficcional por naturaleza (Barthes, 1980: 133-134).

Ahora bien, ¿por qué precisamente ahora, en los albores del siglo XXI, esta apabullante proliferación de novelas con fotografías? En principio, las numerosas fotografías que autores como Vilas o Fernández Mallo incluyen en sus novelas parecen funcionar como ingenuos certificados de existencia. Lo que estoy leyendo es real, pues cada unas cuantas páginas me encuentro con una evidencia de ello. Si se me habla de alguien, si se alude a algún objeto, si se describe un lugar en el que ha estado el narrador, se introduce su correspondiente fotografía. Pero lo cierto es que a medida que vamos leyendo percibimos que esos certificados de veracidad están cargados de ironía. Vilas juega a crear una relación inestable y desconcertante entre el referente textual y el fotográfico. Fernández Mallo, a través de sus copias de copias o cambios de escala, contrapone diferentes fotografías de un mismo referente, hasta hacernos dudar también de la estabilidad y veracidad del mismo.

Lo cierto es que la mera presencia de fotografías en una novela «parecería poner la idea misma de referencia fotográfica en cuestión» (Hirsch, 2009: 30). Las fotografías colaboran así con el juego metaficcional que nos propone la obra. Tal y como afirma Marianne Hirsch: «La inclusión de fotografías en la literatura lleva a una inestabilidad de género relacionada tanto con la fotografía como con sus contextos [...] las fotografías se vuelven “ficticias”, mientras que la historia de ficción “se vuelve hacia lo real”» (2009: 30). De alguna manera, la lectura que hacemos de la foto interrumpe y cuestiona la lectura que hacemos del texto escrito, hasta el punto que consigue que se tambalee nuestra interpretación de este último. La presencia de fotografías obliga al lector a establecer enlaces entre la representación verbal y la visual, pero esos enlaces no siempre son intratextuales, sino que a veces resultan extra o metatextuales, resultando de ello una «crítica a la univocidad de la interpretación» y «una desestabilización del proceso de lectura» (Mora Perdomo, 2008: 8).

Llegados a este punto, deberíamos preguntarnos qué es lo que nos ha conducido —o conduce a estos autores— a dudar de la veracidad del referente mismo de la fotografía. Podemos aceptar que una fotografía es en sí misma un incuestionable certificado de existencia real fuera del texto, pero ¿qué ocurre cuando el mundo entero (todo y todos) ha sido ya fotografiado? Hay que reconocer que de nuevo Barthes fue todo un profeta al respecto. Tal vez en realidad Fernández Mallo, Manuel Vilas y compañía nos estén advirtiendo de algo que ya auguró el propio Barthes, con extraordinaria perspicacia, allá por 1980:

Una de las marcas de nuestro mundo es quizás este cambio: vivimos según un imaginario generalizado. Ved lo que ocurre en Estados Unidos: todo se transforma allí en imágenes: no existe, se produce y se consume más que imágenes [...] el gozar pasa por la imagen: esta es la gran mutación. Un cambio tal suscita forzosamente la cuestión ética: no porque la imagen sea inmoral, irreligiosa o diabólica (como ciertas personas declararon cuando el advenimiento de la Fotografía), sino porque, generalizada, desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo (Barthes, 1980: 176-177).

A fuerza de fotografiar el mundo terminamos por «desrealizarlo». En *Los hemisferios*, Mario Cuenca Sandoval, que incluye las consabidas fotografías como parte del entramado narrativo, nos ofrece una reflexión muy similar a la de Barthes:

Observa cómo los turistas fotografían la urbe desde todos los ángulos con sus teléfonos y se pregunta si esa invasión de la realidad, acometida desde todas las perspectivas y desde todos los rincones del mundo, no terminará por agotar su capital de belleza, si la superposición de tantas ópticas no sepultará el valor de cuanto puede ser fotografiado, y si nada merecerá ser fotografiado en el futuro, si la hiperrepresentación del mundo no

conducirá por fuerza al nihilismo y a la conciencia de que todo vale exactamente nada (*Los hemisferios*, 194).

De manera más o menos explícita se reflexiona en las obras analizadas acerca de la tendencia actual a fotografiarlo todo (a la que colaboramos de continuo con nuestros teléfonos móviles). Las fotos que aparecen entre las páginas de los libros analizados nos hacen a cada paso dudar de su veracidad. Ello nos lleva a satisfacer nuestra curiosidad, indagando en Internet, y buscando las fotografías en cuestión en esas interminables galerías de imágenes que nos regala la aplicación Google Imágenes cada vez que deseamos conocer el aspecto de algo o de alguien. Todos hemos vivido la inquietante experiencia que supone enfrentarse a las infinitas imágenes que el ordenador conecta a nuestras palabras clave. La relación entre esas imágenes y la cosa buscada parece obvia en cuanto a las primeras entradas, pero una vez que nos vamos adentrando en esa interminable maraña de imágenes conectadas vamos perdiendo la capacidad de encontrar a primera vista la conexión entre ambas y, sin embargo, sabemos que de alguna manera existe, dado que el motor de búsqueda, que en ese sentido suponemos infalible, así lo asegura. Así, y de igual modo, la relación entre la imagen y el texto que nos proponen perspicazmente estos autores es a veces obvia, mientras que en otros casos se convierte en sutil, enigmática, desconcertante, aunque presuponemos que existente. La utilización de fotografías por parte de autores como Agustín Fernández Mallo o Manuel Vilas nos invita a reflexionar acerca de la identidad de un mundo que está siendo fotografiado desde todas las ópticas, desde todos sus perfiles y a todas las escalas posibles. Dicha hiperrepresentación nos ofrece una imagen de la realidad poliédrica, prismática, inestable, líquida, que a cada paso nos hace dudar de la veracidad de su modelo.

#### LAS TECNOLOGÍAS COMO ESTÉTICA, NO COMO COSMÉTICA

Naturalmente no todos los críticos se muestran entusiastas ante esta nueva oleada de experimentación tipográfica en el libro impreso o ante la incorporación al mismo de elementos visuales. En abril del año 2009, la revista *Químera*, nada sospechosa de conservadurismo en estos temas, dedicaba su dossier a «Las formas del libro» y, entre otros artículos muy favorables a este tipo de experimentación creativa, nos llamó la atención el publicado por Xavier Llopis Bauset, editor de *Campgràfic*, editorial especializada en tipografía:

La dilatada trayectoria del objeto libro como contenedor y diseminador de conocimientos mantiene pese a su más de medio siglo de existencia la que podríamos calificar



como una salud de hierro. Probablemente una parte de su fortaleza, como diría el galeno, hay que buscarla en el mantenimiento de sus hábitos casi inalterables: papel y letras. Poco más. Se podría añadir la encuadernación, las tapas, la cubierta... y pronto se descubriría que desde Gutenberg hasta hoy ha habido poco más. El libro desde su creación como conjunto de páginas, plegadas y ordenadas, con unos textos —e ilustraciones— distribuidos tipográficamente y posteriormente encuadernadas con una portada y protegidas por unas cubiertas, ha variado poco [...]. Las formas materiales del libro, los elementos no verbales de los signos tipográficos, la disposición del espacio mismo, tienen una función expresiva al transmitir significado. Ahora bien, como ocurre en todo detalle que se precie, este debe pasar casi desapercibido: su elegancia radica en la invisibilidad (Llopis Bauset, 2009: 42-44).

Es obvio que estas afirmaciones disienten con las apuestas de Mora. Precisamente para este el diseño es una de las claves de la literatura pangeica, entendiéndolo por tal aquella que «intenta la mimesis simulacral: la imitación mediante un simulacro visual de la realidad icónica, del mediascape» (Mora, 2012: 101). La cuestión está en saber si el despliegue de innovaciones y rarezas tipográficas (*Alba Cromm*) o la incorporación de elementos visuales al texto impreso (*Nocilla Lab*) no es más que un mero alarde de experimentación vanguardista pasajero. Dichas «rarezas» ayudan probablemente a recabar mayor atención sobre una novela, pero es evidente que por sí solas no garantizan un producto literario verdaderamente innovador o experimental. Es probable, tal y como asegura Llopis Bauset, que la supervivencia del libro impreso en esta era de revolución tecnológica no dependa tanto de su innovación sino de su conservadurismo, es decir, es probable que perdure mientras sepa mantenerse fiel a un mecanismo («papel y letras») que lleva funcionando muchos siglos y que es posible que lo siga haciendo durante muchos más, conviviendo amigablemente en el mercado editorial con todo tipo de soportes electrónicos ideados para la lectura.

Emular un blog, un chat, una página web, un guion televisivo, un *remake*, una página ilustrada con fotografías... en las páginas de un libro impreso tiene algo de pastiche. Indudablemente un blog es lo que es porque vive en el contexto digital. Trasladado a papel se convierte en otra cosa. En el mismo número citado de la revista *Quimera*, el escritor, editor y bloguero Joaquín Rodríguez distingue:

Un blog está ligado en la mayoría de las ocasiones a la actualidad y procura expandir el alcance de su reflexión por medio de los enlaces que invitan al lector a recorrerlos propiciando una lectura arborescente, no necesaria ni obligatoriamente procesual. Un libro en papel obliga a seguirlo de cabo a rabo, porque cada nueva página o nuevo capítulo pretende ser un eslabón más en una cadena que invita a la reflexión progresiva acumulativa. Un blog no suele invitar a la relectura, al ida y vuelta que un libro en papel facilita y casi obliga, porque un blog es un soporte cuya naturaleza es esencialmente abierta e inacabada, mientras

que en un libro en papel todo el contenido gravita sobre cada una de sus páginas, de manera que cuando comenzamos a leer la primera de ellas, todas las demás están vinculadas de alguna manera (Rodríguez, 2009: 62).

Llegados a este punto, hemos de reconocer que si es posible hablar de una «nueva novela» en el siglo XXI ella nada tiene que ver con el hecho de que hoy en día muchos autores den cuenta en sus ficciones (en muchos casos novelas convencionales desde el punto de vista estructural) de las maneras de vivir contemporáneas: la globalización y democratización de la cultura a través de Internet, la comunicación electrónica o el uso cotidiano y obsesivo de la telefonía móvil, las redes sociales, la televisión, el poder y tiranía que la publicidad ejerce en nuestras vidas cotidianas, la hiperrepresentación fotográfica del mundo... Pero tampoco deberíamos creer que ella, la «nueva novela», tenga que ver con la adopción en la novela impresa de formatos y términos extraídos del ciberespacio. Todo esto podría ser considerado como mera operación cosmética, pero no necesariamente devendría con ello una nueva estética (Jara Calles, 2011: 309 y ss.). Más bien la «nueva novela», si es que existe, es aquella que sabe transmitir de qué manera todos esos cambios sociológicos y tecnológicos han distorsionado nuestra manera de percibir la realidad, la manera de sentir el tiempo y el espacio en el que estamos inmersos y que, al mismo tiempo, ha acertado con una fórmula literaria capaz de dar cuenta de esa nueva percepción de la realidad. Y lo cierto es que el valor estético de todas las novelas analizadas en este capítulo radica precisamente en una perfecta adecuación entre la novedosa estructura y el contenido de las mismas. Y, efectivamente, de eso se trata, de integrar esas nuevas tecnologías, esos nuevos medios, como parte del contenido de la obra, en convertirlos en objeto de la reflexión metaficcional. La fotografía, el diseño tipográfico, los formatos propios de otros medios no funcionan como mero adorno, antes bien en todas las novelas analizadas se establece un diálogo irónico entre el lenguaje literario y la imagen (Vilas), entre el lenguaje literario y el discurso televisivo (Carrión), entre el lenguaje literario y el blog (Apablaza), entre el lenguaje literarios y los *mass media* (Mora), de tal manera que uno se mira en el espejo del otro, desdibujándose al tiempo sus supuestos referentes reales.

## Hay otros mundos, pero también los decora Ikea

A lo largo de este libro hemos salpicado nuestro relato de expresiones que inciden en la «falsedad» de los productos literarios analizados: hemos hablado de falsas novelas o falsas novelas históricas, de falsos documentales, de falsos hipertextos, de falsos experimentos multimedia, de falsos *remakes*, de falsos libros ilustrados, de falsos recuerdos o de falsos lugares... La falsedad aludida tiene que ver con la intrínseca condición autorreferencial de todas las obras analizadas. Todas parecen hablarnos de sí mismas (y no de sus aparentes referentes), de su condición de artefactos creados para representar el mundo y del irremediable fracaso que conlleva esa representación. Los libros que analizamos parecen exponer una toma de conciencia, la de la suplantación del mundo por su simulacro, pero, sobre todo, la de la imposibilidad de la mimesis ante una realidad que es ya solo reflejo, la del primero y más aterrador de todos los simulacros, el del lenguaje. Como bien vio Fernández Porta, el simulacro (la idea estética que domina todo nuestro análisis) no se contrapone a la categoría de «la realidad», sino precisamente a la lógica de la representación (Fernández Porta, 2004: 7). Ya dejamos claro más arriba que el debate no debe plantearse en términos de ficción *vs.* realidad, sino más bien en términos de discurso *vs.* realidad.

Con la entrada en el siglo XXI, el espectáculo de la caída de las torres supuso para nuestras conciencias una *caída en lo real*, una momentánea y fascinante constatación de una grieta en el holograma, un agujero por el que nuestra particular caverna comunicaría con otra realidad *más real*. Nuestros relatos actuales pugnan por descubrir/evidenciar esos defectos de programación del gran videojuego del mundo, y por ello proponen sin cesar motivos que recrean esos *glitches* de nuestro entorno y hasta de nuestra identidad: los «cortocircuitos del lenguaje» de los que nos habla Vila-Matas en *Kassel no invita a la lógica*, las frecuentes metalepsis de Cercas, la «mirada a cámara» de tantos personajes de la novela actual, la casa cuyas dimensiones interiores resultan ser mayores que las interiores (metáfora de cualquier libro o de cualquier mundo, en la novela de Danielewski). También la estructura azarosa y arbitraria a la que no logramos darle un sentido desde el limitado nivel de realidad que conforma nuestro pequeño mundo, las capturas de pantalla que nos pixelan la imagen, las fo-

tografías que no ilustran nada o los espacios narrativos a los que se les ve el atrezo. Todos esos motivos temáticos, estructurales o formales nos remiten al mismo fenómeno a distintos niveles (los que también entre sí mantienen una relación especular, crean una *mise en abyme*); nos sugieren también un posible y momentáneo fallo en el sistema, un instante de desconexión del holograma. Así, de igual modo, la anécdota referida en la primera página de este libro fue percibida por las profesoras que la presenciaron como un fallo en *Matrix*.



La abundancia de ejemplos que nos hablan de la evidencia de la especularidad parece tener que ver con una generalizada (tal vez generacional) toma de conciencia, especialmente intensa en estos primeros años del siglo XXI. Pero también es cierto que las posturas y reacciones de los escritores estudiados ante dicha evidencia no son exactamente las mismas. En el largo fragmento citado en el segundo capítulo de nuestro libro, extraído de la novela *Kassel no invita a la lógica*, se planteaba una doble posibilidad de reacción: podemos aceptarla con calma o reventar de pánico. Y, ciertamente, hay quienes solo la constatan: así, Fernández Mallo y Vila-Matas dialogan sosegadamente y con sabia resignación en una abandonada plataforma petrolífera acerca de la imposibilidad de salir de la ficción, de la trama, del libro, de la caverna. Manuel Vilas, también plenamente consciente de ese encierro, organiza una fiesta en su interior. En la otra vertiente, autores como Rosa o Menéndez Salmón parecen más bien tratar de sacar la cabeza por una grieta para advertirnos con un grito de indig-

nación, desesperado y alarmista. Alberto Olmos se nos presenta también como un auténtico *indignado*, pero en su caso por el único motivo por el que esto aún parece ser posible. En realidad, su indignación va dirigida hacia aquellos que todavía no se han percatado de algo tan obvio como el holograma, y de que el compromiso y las ideas políticas que se nos representan como inequívocamente correctas no son más que un simulacro particularmente bien diseñado:

—¿Sabes que le hemos cambiado el nombre a la ONG? Le hemos puesto otro más comercial.

—¿Más comercial?

—Sí, tío, eso de La Esperanza era una mierda. ¡Normal que nos quemaran! Ahora somos Go Hope! (*Ejército enemigo*, 107-108).

Esta novela de Olmos es un buen ejemplo de cómo el tema suele plantearse no solamente desde un punto de vista metafísico, sino también desde un punto de vista moral o político (*¿podemos y debemos salir del holograma?*). Pero, en las mejores novelas, la misma cuestión tiene su correlato a un nivel estético, siendo los tres niveles —metafísico, político y estético— difícilmente discernibles. En su lúcido ensayo sobre la decisiva influencia de la televisión en la narrativa norteamericana posmoderna, se preguntaba David Foster Wallace: «¿Cómo se puede ser un iconoclasta *bona fide* cuando Burger King vende aros de cebolla con eslóganes como “A veces hay que romper las reglas”?» (Foster Wallace, 2001: 87). Probablemente la gran mayoría de los autores que han sido mencionados y estudiados en estas páginas son muy conscientes del callejón sin salida en el que se encuentran encerrados: qué hacer cuando la rebelión vanguardista, la ruptura de clichés, de fronteras genéricas, los discursos fragmentarios, los juegos intermediales, etc., han sido absorbidos, vaciados y reutilizados por el mismo *establishment* cultural al que originalmente se enfrentaron. ¿Cómo renovar los lenguajes si la renovación de los lenguajes es ya el estándar, el cliché? Ni siquiera nos queda la coartada de adoptar la socorrida pose de ironía posmoderna ante este hecho, toda vez que esta ha sido igualmente engullida.

\*\*\*

Ves un anuncio de la marca sueca y te das cuenta de que nadie hace tanto como ellos por la poesía contemporánea: ¿a cuántos genios tendrán componiendo textos buenos, bellos y verdaderos para sus *spots*? Porque son verdaderos: los anuncios muestran muebles reales, los puedes apilar en el maletero de tu coche el sábado por la mañana. Probablemente los rueden en casas de verdad. Quizá ni siquiera recurran a actores. Es la vida misma en el poema (en el anuncio): una réplica ideal, la Idea Platónica de

la Réplica. O quizá es la vida misma la que copia un anuncio sueco, quizá es tu cocina la que falsifica una de esas cocinas-modelo en 3 m<sup>2</sup> que puedes visitar en las naves de San Sebastián de los Reyes. En el principio era el Verbo, pero Ikea ya estaba allí.

¿Se puede aspirar a alguna Verdad que no esté en su catálogo?

¿Podemos salir del holograma?

No, no podemos.

## Bibliografía citada

- «A Fanspeak Dictionary», en línea en <<http://expressions.populli.net/>> [Consulta: 18/11/2016].
- ABAD RUIZ, Bárbara (2011): «*Fanfiction*: fomento de la escritura creativa a través de las formas de literatura emergentes», *Tonos Digital*, 21, en línea en <<http://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/tritonos-1-anfiction.htm>> [Consulta: 24/10/2016].
- ACHUGAR, Hugo (2013): «¿Nuevas novedades? Acerca de las ansiedades ante los cambios tecnológicos en la “ciudad letrada”», en Jesús MONTOYA JUÁREZ y Ángel ESTEBAN (eds.): *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Madrid: Iberoamericana-Verbuert, 119-38.
- ADÓN, Pilar (2015): *Las efímeras*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ALARCÓN SIERRA, Rafael (2012): «Vilas, Manuel: *Amor (Poesía reunida, 1988-2010)*», *Paraíso. Revista de Poesía*, 8, 31-39.
- (2015): «“Llámallo sueño”: Nueva York en la narrativa española», *Ínsula*, 825, 11-16.
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALONSO CHÁVARRI, Jesús Miguel (1995): *Tasugo*, Madrid: Libertarias-Prodhufi.
- (2011): *El año del hambre*, Logroño: El Tragaluz.
- ALONSO PRIETO, Javier (2012): «La realidad simbólica después del 11 de septiembre en la filosofía y la ficción actuales», *Thémata. Revista de Filosofía*, 45, 315-424.
- ALTMAN, Robert (2001): «Introducción: Complicidad con Carver», en Raymond CARVER: *Short Cuts*, Barcelona: Anagrama, 7-12.
- ANTA-FÉLEZ, J. L. A. (2013): «Una etnografía del avión: Cuerpos sujetos a la disciplina del consumo viajero», *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 8, 3, 323-344.
- ANSÓN, Antonio (2000): *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, Murcia: Mestizo.
- (2009): «Esto no es una foto. Fotografía y literatura en español», en Ferdinando SCIANNA y Antonio ANSÓN (eds.): *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*, Madrid: Ministerio de Cultura, 108-145.
- ANTOLÍN RATO, Mariano (1975): *De vulgariZyklon B manifestante: elementos de psicocartografía literaria*, Gijón: Júcar.
- (1977): «Ficción especulativa y realismo psíquico», *Nueva Dimensión*, 86 (febrero), 135-144.

- (1978): *Entre espacios intermedios: WHAAM! Manual de operaciones psicodélico-dantescas*, Barcelona: Iniciativas.
- (1981): *Cuando 900 mil mach aprox*, Gijón: Júcar.
- (1981): *Mundo araña*, Madrid: Hiperión.
- (1984): *Campos unificados de conciencia*, Madrid: Cátedra.
- APABLAZA, Claudia (2010): *El diario de las especies*, Sevilla: Barataria (1.ª ed.: 2008).
- AUGÉ, Marc (2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa (1.ª ed.: 1992).
- AUSTER, Paul (1996): *La trilogía de Nueva York*, Barcelona: Anagrama.
- AZANCOT, Nuria (2007): «La generación nocilla y el afterpop piden paso», *El Cultural*, 19/07/2007, en línea en <<http://www.elcultural.com/revista/letras/La-generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso/21006>>.
- (2010): «Los fragmentarios, ¿a muerte con los clásicos?», *El Cultural*, 12/03/2010, en línea en <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Los-fragmentarios-a-muerte-con-los-clasicos/26783>>.
- BAGUÉ (2015): «Nueva York a diario (visiones y visitas)», *Ínsula*, 821, 22-25.
- BALLARD, J. G. (2008): *Fiebre de guerra*, Córdoba: Berenice.
- BAQUERO ESCUDERO, A. L. (2007-2008): «Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado», *Estudios Románicos*, 16-17, 249-260, en línea en <<http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/viewFile/94721/91141>>.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1970): *Estructura de la novela actual*, Barcelona: Planeta.
- BARRAL, Carlos (1953): «La poesía no es comunicación», *Laye*, 23, 23-26.
- BARRERO, Miguel (2010): «Entrevista a Manuel Vilas», *Súmmum*, Oviedo, 35 (marzo), 22-23.
- BARTHES, Roland (2006): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós (1.ª ed.: 1980).
- BAUDRILLARD, Jean (2002): *Cultura y simulacro*, trad. de Pedro Rovira, Barcelona: Kairós (1.ª ed.: 1978).
- (2000a): *El crimen perfecto*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama (1.ª ed.: 1995).
- (2000b): *Pantalla total*, trad. de Juan José del Solar, Barcelona: Anagrama.
- BAUMAN, Zygmunt (2000): *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BECERRA MAYOR, David (2015): *La guerra civil como moda literaria*, Madrid: Clave Intelectual.
- BENJAMIN, Walter (2010): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid: Casimiro Libros (1.ª ed.: 1936).
- BERMEJO, Álvaro (2009): «Internet, ¿una nueva Imago Mundi?», en *Banquete. Nodos y redes*, Madrid: SEACEX/Turner, 337-350.
- BIRKERTS, Sven (1999): *Elegía a Gutenberg. El futuro de la lectura en la era electrónica*, Madrid: Alianza (1.ª ed.: 1994).
- BLANCHOT, Maurice (1965): «Le rire de dieux», *Nouvelle Revue Française*, julio de 1965.
- BLASCO, Javier (1998): *Cervantes, raro inventor*, Guanajuato: Universidad de Guanajuato.



- BONILLA, Juan (ed.) (2004): «Prólogo», en Denis COOPER: *Chaperos*, Madrid: El Tercer Nombre.
- (2006): *Basado en hechos reales*, Córdoba: Berenice.
- BOURDIEU, Pierre, y Loïc WACQUANT (2005): *Una invitación a la sociología reflexiva*, trad. de Ariel Dilon, Buenos Aires: Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis (1995a): *Ficciones*, Madrid: Alianza.
- (1995b): «El jardín de senderos que se bifurcan», *Ficciones*, Madrid: Alianza, 100-118.
- BORRÁS, Laura (2008): «Lit[art]ure. La literatura en tiempos de Internet», *Quimera*, 290 (enero), 26-31.
- CABOT, Joan (2007): «El zapping llega a la novela», *Mundo Sonoro*, mayo, en línea en <[www.candaya.com/nocillamondosonoro.pdf](http://www.candaya.com/nocillamondosonoro.pdf)>.
- CALVINO, Italo (1998): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela (1.ª ed.: 1989).
- (1999): *El castillo de los destinos cruzados*, Madrid: Siruela (1.ª ed.: 1969).
- (2002): *Las ciudades invisibles*, Madrid: Siruela (1.ª ed.: 1972).
- CALVO, Javier (2007): «La historia de la nocilla», *La Vanguardia*, Cultura/s, 12/09/2007, en línea en <<http://www.lavanguardia.es/lv24h/20070912/53397180493.html>>.
- (2009): «Primer álbum: Aire nuestro de Manuel Vilas», *Quimera*, 313 (diciembre), 92-95.
- (2010): «Refutación (no beligerante) del escritor aragonés Manuel Vilas», *El blog de Javier Calvo*, en línea en <<http://elblogdejaviercalvo.blogspot.com/2010/03/refutacion-no-beligerante-del-escriptor.html>>.
- CALLES, Jara (2011): *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*, tesis doctoral, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CANTAVELLA, Juan (2002): *La novela sin ficción. Cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*, Oviedo: Septem.
- CAÑAS, Gabriela (1985): «Mariano Antolín Rato presenta *Campos unificados de conciencia*», *El País*, 31/05/1985, en línea en <[http://elpais.com/diario/1984/05/31/cultura/454802408\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/05/31/cultura/454802408_850215.html)> [Consulta: 14/10/2015].
- CARPENTIER, Alejo (2003): «Problemática de la actual novela latinoamericana», en Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ (ed.): *Los pasos recobrados: ensayos de teoría y crítica literaria*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 119 y ss.
- CARRIÓN, Jorge (2010): *Los muertos*, Barcelona: Mondadori.
- (2011a): *Teleshakespeare*, Madrid: Errata Naturae.
- (2011b): «La cuenta atrás (v): televisión», *Quimera*, 332, 90-91.
- (2013): «Zapping de géneros. Una lectura hispánica», en Jesús MONTOYA JUÁREZ y Ángel ESTEBAN (eds.): *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Madrid: Iberoamericana-Verbuert, 61-71.
- (2014): *Los huérfanos*, Barcelona: Mondadori.
- (2016): «Docuseries: bienvenidos a la realidad aumentada», *El País*, 20/03/2016, en línea en <[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/16/actualidad/1458145735\\_078063.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/16/actualidad/1458145735_078063.html)> [Consulta: 31/03/2016].

- CASACUBERTA, David (2003): *Creación colectiva. En Internet el creador es el público*, Barcelona: Gedisa.
- CASAS, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco Libro.
- CASTELLET, José María (ed.) (2001): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Península.
- CEBRIÁN, Mercedes (2008): *13 viajes in vitro*, Madrid: Blur.
- (2011): *La nueva taxidermia*, Barcelona: Random House Mondadori.
- (2014): *El genuino sabor*, Barcelona: Random House Mondadori.
- CELMA VALERO, M.<sup>a</sup> Pilar (2010): «Introducción», en Enrique JARDIEL PONCELA: *Novelas*, vol. I, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2012): «Tradicición e innovación en el tratamiento del espacio en la narrativa castellana actual», en Miguel SALAS DÍAZ, M.<sup>a</sup> Jesús GÓMEZ DEL CASTILLO y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (eds.): *Actas del XLVI Congreso de la Asociación Europea de Profesores de Español: La cultura española, entre la tradición y la modernidad. Nuevos retos para la enseñanza del español*, Salamanca: Varona, 199-208.
- CERCAS, Javier (2010): «El mérito de Delibes», *El País*, 4/04/2010, en línea en <[http://elpais.com/diario/2010/04/04/eps/1270362408\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/04/04/eps/1270362408_850215.html)> [Consulta: 11/07/2016].
- (2001): *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets.
- (2005): *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets.
- (2006): *La verdad de Agamenón*, Barcelona: Tusquets.
- (2009a): *Anatomía de un instante*, Barcelona: Mondadori.
- (2009b): «Yo soy Enric Marco», *El País*, 27/12/2009, en línea en <[http://elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808_850215.html)> [Consulta: 9/03/2016].
- (2014): *El impostor*, Barcelona: Literatura Random House.
- CERDÁN LOS ARCOS, Josetxo (2005): «La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acababan de serlo)», en María Luisa ORTEGA (coord.): *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Madrid: Ocho y Medio, 107-132.
- CERRILLO, Antonio (2014): «Jesús Carrasco: “He buscado una mirada dignificadora sobre el mundo rural”», *La Vanguardia*, 15/02/2014, en línea en <<http://www.lavanguardia.com/natural/20140215/54401289023/jesus-carrasco-buscado-mirada-dignificadora-sobre-mundo-rural.html>> [Consulta: 24/08/2016].
- CLAVÉ, Antón (1999): «El desarrollo de los parques temáticos en un contexto de globalización», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 28, 85-102.
- CROS, Edmond (2011): «El campo cultural de la segunda mitad del siglo XIX y su articulación con la historia (Freud, Saussure, poética, pintura abstracta)», *Sociocriticism*, XXVI, 1 y 2, 69-109.
- CUENCA SANDOVAL, Mario (2010): *El ladrón de morfina*, Madrid: 451 Editores.
- (2014): *Los hemisferios*, Barcelona: Seix Barral.
- CUEVAS, Alejandro (2003): *La peste bucólica*, Madrid: Losada.
- DEBORD, Guy (1995): *La sociedad del espectáculo*, trad. de Rodrigo Vicuña Navarro, Santiago de Chile: Naufragio (1.<sup>a</sup> ed.: 1967).

- DELBOUILLE, Paul (1961): *Poésie et sonorité*, París: Les Belles Lettres.
- DELEUZE, Gilles, y Félix GUATTARI (2003): *Rizoma: introducción*, Valencia: Pre-Textos (1.ª ed.: 1977).
- DELIBES, Miguel (2007): *Viejas historias de Castilla la Vieja; La mortaja; La partida*, ed. de Antonio Candau, Valladolid-Nueva York, Frankfurt-Madrid: Cátedra Miguel Delibes-Vervuert.
- DELILLO, Don (2000): *Submundo*, Barcelona: Circe (1.ª ed.: 1997).
- (2005): *Libra*, Barcelona: Seix Barral (1.ª ed.: 1988).
- (1999): *Americana*, Barcelona: Circe (1.ª ed.: 1971).
- DÍAZ AGUDELO, Jenny Natalia (2009): *Formas emergentes de la literatura: el fanfiction desde los estudios literarios*, trabajo de Grado defendido en la Universidad Javeriana (Bogotá), en línea en <<http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis34.pdf>> [Consulta: 24/11/2014].
- DIEGO, Estrella de (2005): *Travesías por la incertidumbre*, Barcelona: Seix-Barral.
- (2011): *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Barcelona: Siruela.
- DÜCHTING, Hajo (2005): *Kandinsky 1866-1944. Una revolución pictórica*, Colonia: Taschen.
- ECO, Umberto (1996): «TV: la transparencia perdida», en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona: Lumen, 151-168.
- EHEVARRÍA, Ignacio (2000): «Enrique Vila-Matas: “Un escritor solemne es lo menos solemne que hay”», *El País. Babelia*, 430, 19/02/2000, 7.
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel (2014): *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- ESPIGADO, Miguel (2008): «Reseña de Robert Juan-Cantavella, *El Dorado* (Barcelona: Mondadori, 2008)», *Afterpost. Espacio de crítica literaria y cultural*, en línea en <<http://afterpost.wordpress.com/2008/10/20/el-dorado-robert-juan-cantavella-y-el-kitch-burlesque>>.
- (2010): «Reseña de Mario Cuenca Sandoval, *El ladrón de morfina*», *Afterpost. Espacio de crítica literaria y cultural*, en línea en <<https://afterpost.wordpress.com/2010/06/30/el-ladron-de-morfina-de-mario-cuenca-sandoval>>.
- (2014): «Dos escritores frente al rey: Javier Cercas y Manuel Vilas», *Miguel Espigado. Blog de crítica y literatura*, en línea en <<https://lespigado.com/2014/06/04/dos-escritores-frente-al-rey-javier-cercas-y-manuel-vilas>>.
- FERNÁNDEZ, Javier (2005): *Cero absoluto*, Córdoba: Berenice.
- FERNÁNDEZ, Laura (2016): «Robert Coover: “Si la literatura moderna fue hija del psicoanálisis, la posmoderna lo fue de la física” [entrevista a Robert Coover]», *El Cultural*, 08/01/2016, en línea en <<http://www.elcultural.com/revista/letras/robert-coover-si-la-literatura-moderna-fue-hija-del-psicoanalisis-la-posmoderna-lo-fue-de-la-fisica/37453>>.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006): *Nocilla dream*, Barcelona: Candaya.
- (2007): «La “otra” historia de la nocilla», *La Vanguardia*, Cultura/s, 26/09/2007, en línea en <<http://www.lavanguardia.es/lv24h/20070926/53397294068.html>>.

- (2008a): *Nocilla experience*, Madrid: Alfaguara.
- (2008b): «Luis XIV traspasa Versalles a una promotora», *Babelia, El País*, 08/03/2008, en línea en <[http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Luis/XIV/traspasa/Versalles/promotora/elpepuculbab/20080308elpbabnar\\_12/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Luis/XIV/traspasa/Versalles/promotora/elpepuculbab/20080308elpbabnar_12/Tes)>.
- (2009): *Nocilla Lab*, Madrid: Alfaguara.
- (2012): *Blog up: ensayos sobre cultura y sociedad*, ed. de Teresa Gómez Trueba, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (2014): *Limbo*, Madrid: Alfaguara.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2004): «Golpe por golpe. El género realista ante el fin del simulacro», en Eloy FERNÁNDEZ PORTA y Vicente MUÑOZ ÁLVAREZ: *Golpes. Ficciones de la crueldad social*, Barcelona: DVD, 7-30.
- (2007): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba: Berenice.
- (2008): «Los desafectos de la patria [texto de la presentación de *España*, de Manuel Vilas]», en Manuel VILAS: *Manuel Vilas. Literatura*, 16/05/2008, en línea en <<http://manuelvilas.blogspot.com.es/2008/05/eloy-fernandez-porta-escribe-sobre-espaa.html>>.
- (2010): €°O\$. *La superproducción de los afectos*, Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2006): «La historia en la novela histórica», en José JURADO MORALES (ed.): *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Fundación Fernando Quiñones, 165-183.
- FERRÉ, Juan Francisco (2004): «La novela Ríos. Veinte años no es *Larva*», *The Barcelona Review*, 45 (noviembre-diciembre), en línea en <[http://www.barcelonareview.com/45/s\\_lf.htm](http://www.barcelonareview.com/45/s_lf.htm)>.
- (2005): «El simulacro virtual como sucedáneo metaliterario en la narrativa contemporánea», *Anthropos*, 208, 92-110.
- (2006): *Metamorfosis\**, Córdoba: Berenice.
- (2007): «La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación», en *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba: Berenice, 7-21.
- (2009): *Providence*, Barcelona: Anagrama.
- (2011a): *Mímesis y simulacro*, Málaga: e.d.a. libros.
- (2011b): «Afinidades televisivas», *Quimera*, 332 (julio-agosto), 32-33.
- (2013): «Taxonomías trasatlánticas: lo hipertextual y lo mediático en la narrativa en español del siglo XXI», en Jesús MONTROYA JUÁREZ y Ángel ESTEBAN (eds.): *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Madrid: Ibeoramericana, 73-118.
- FOSTER WALLACE, David (2001): «E unibus pluram: televisión y narrativa americana», en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona: Mondadori, 33-100.
- FRANCO HARNACHE, Andrés (2012): «Fotografía, realidad y ficción en Sebald», *Kienyke.com*, 22/01/2012, en línea en <<http://www.kienyke.com/kien-bloguea/fotografia-realidad-y-ficcion-en-sebald>> [Consulta: 01/09/2015].
- FRESÁN, Rodrigo (2009): *El fondo del cielo*, Barcelona: Mondadori.

- GACHE, Belén (2006): *Escrituras nómades*, Gijón: Trea.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2002): «Trucos de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado», en *Apología de la novela histórica*, Barcelona: Península, 29-56, en línea en <<https://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/35140/1/50371-214941-1-PB.pdf>>.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1973): «Sobre la imposibilidad de la Biblioteca de Babel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273 (marzo), 507-511.
- GARCÍA OROZCO, Citlalli Berenice (2010): «El *underground* de la literatura: *slash* en los recursos de información», *Información LGBITTI. Biblioteca digital de diversidad sexual*, 26/04/2010, en línea en <<http://infolgbtitti.blogspot.com.es/2010/04/el-underground-de-la-literatura-slash.html>> [Consulta: 24/11/2014].
- GELZ, Andreas (2010): «Lo microficción y lo novelesco», en David ROAS (ed.): *Poéticas del microrrelato*, Madrid: Arco Libros, 101-118.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Madrid: Lumen (Palabra Crítica, 10).
- (2001): *Umbrales*, México D. F.: Siglo XXI (1.ª ed.: 1987).
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2007): «Microrrelatos de una exposición... Analogías para pensar *Nocilla dream*», *Ínsula*, 730 (octubre), 34-36.
- (2008a): «Reseña a *Mutantes. Narrativa española de última generación*», en Vicente Luis MORA: *Diario de lecturas*, 05/02/2008, en línea en <<http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2008/02/mutantes-firma-digital-invitada-antonio.html>>.
- (2008b): «El proyecto nocilla y la nueva narrativa», *Ínsula*, 743 (noviembre), 26-28.
- (2012): + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GISMERA, Alberto (2008): *Morthotel*, Córdoba: Berenice.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1996): «*Prometeo*» I. *Escritos de juventud (1905-1913)*, ed. de Ioana Zlotescu, Madrid: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- (2003): *Obras completas*, vol. XIV, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- (2005): *Disparates y otros caprichos*, ed. de Luis López Molina, Palencia: Menoscuarto.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2008): «Juan Ramón Jiménez y su concepción de la Obra como una “maquinaria poética combinatoria”», *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 8, en línea en <<http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/Artifara-n--8/—Monographica--/default.aspx?oid=95&oalias>> [Consulta: 14/10/2015].
- (2008): «La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita», *Bulletin Hispanique*, 110, 2, 537-558.
- (2009): «“Esa bestia omnívora que es el yo...”: el uso de la *autoficción* en la obra narrativa de Javier Cercas», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXVI, 1 (enero), 67-83.
- (2009): «Introducción», en Miguel DE UNAMUNO: *Cómo se hace una novela*, Madrid: Cátedra, 7-99.
- (2010): «Una inquietante suplantación en los espacios narrativos de José María Merino: del reino secreto de la memoria a los “no lugares” del ciberespacio», en M.ª Pilar CELMA

- VALERO y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (eds.): *Geografías fabuladas: trece miradas al espacio en la última narrativa de Castilla y León*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 71-94.
- GÓMEZ VAQUERO, Laura (2005): «Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición», en María Luisa ORTEGA (coord.): *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Madrid: Ocho y Medio, 21-46.
- GOMPERTZ, Will (2013): *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, trad. de Federico Corriente Basús, Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ, Ángel (1980): *Poemas*, Madrid: Cátedra.
- GUARINOS, Virginia (2007): «Transmedialidades, el signo de nuestro tiempo», *Comunicación*, 5, 17-22.
- GUILLÉN, Claudio (2003): «La plurinovela», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 693 (septiembre), 1-16.
- GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (1999): *La novela de un novelista malaleche*, Barcelona: DVD.
- (2006): *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice.
- (2007): *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice.
- GUTIÉRREZ VALENCIA, Cristina (2015): «A Jocis ad seria. La risa ambivalente en la obra humorística de Manuel Vilas», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, núm. 2 (verano), 345-369.
- HERLINGHAUS, Hermann (2002): «La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria», en Hermann HERLINGHAUS (ed.): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Providencia, Santiago (Chile): Cuarto Propio, 21-60.
- HIGHT, Craig (2009): «Resources for Teaching and Research. Definition», en línea en <<http://www.waikato.ac.nz/fass/mock-doc>> [Consulta: 19/10/2016].
- HIRSCH, Marianne (2009): «La novela familiar en la época de la fotografía», en Ferdinando SCIANNA y Antonio ANSÓN (eds.): *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*, Madrid: Ministerio de Cultura, 20-43.
- HUME, David (2004): *Investigación sobre el entendimiento humano*, trad. de Vicente Sanfélix Vidarte, Madrid: Istmo.
- HUNTER, Jefferson (1987): *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres: Routledge.
- JAMESON, Frederic (1996): «La lógica cultural del capitalismo tardío», en *Teoría de la Postmodernidad*, Madrid: Trotta, 23-72.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (2010): *Novelas I*, ed. de M.<sup>a</sup> Pilar Celma Valero, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2012): *Novelas II*, ed. de M.<sup>a</sup> Pilar Celma Valero, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2005): *Obra poética*, Madrid: Espasa-Calpe.

- JUAN-CANTAVELLA, Robert (2008): *El Dorado*, Barcelona: Mondadori.
- KANDINSKY, Wassily (2002): *Mirada retrospectiva*, trad. de Alcira Nélica Brixio, Barcelona: Emecé.
- KORSTANJE, Maxi (2006): «El viaje: una crítica al concepto de “no lugares”», *Athenea Digital*, 10, 211-238, en línea en <<http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/53146/61120>>.
- KUNZ, Marco (2014): «Novela televisiva y relato literario: *Los muertos* de Jorge Carrión», en Marco KUNZ y Sonia GÓMEZ (eds.): *Nueva narrativa española*, Barcelona: Red, 195-226.
- LANDOW, George P. (1995): *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona: Paidós (1.ª ed.: 1992).
- LIPOVETSKY, Gilles (2003): *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, Barcelona: Anagrama.
- LLOPIS BAUSET, Xavier (2009): «Creo en plagio y en plagio creo», *Quimera*, 305 (abril), 40-44.
- LLOVET, Jordi (2007): «Vila-Matas, Pierre Menard», *El País*, 8/03/2007, en línea en <[http://elpais.com/diario/2007/03/08/quaderncat/1173318322\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/03/08/quaderncat/1173318322_850215.html)>.
- LÓPEZ GARCÍA, Luis (2001): *Kandinsky: los fundamentos del arte abstracto. La relación con las ciencias experimentales*, Madrid: UAM.
- MÁLISHEV KRASNOVA, Mijaíl, y Pedro CANALES GUERRERO (2000): «La aceleración de la historia y la reducción del presente», *Ciencia Ergo-Sum*, vol. 7, núm. 1 (marzo-junio), 81-88, en línea en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10401709>>.
- MANOVICH, Lev (2005): *El lenguaje de los nuevos medios*, trad. de Òscar Fontrodona, Barcelona: Paidós.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston, y Javier RODRÍGUEZ MARCOS (2010): «La guerra civil aún no ha terminado», *El País*, 30/01/2010, <[http://elpais.com/diario/2010/01/30/babelia/1264813936\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/01/30/babelia/1264813936_850215.html)>.
- MARÍAS, Javier (2008): «Autorretrato farsante», en *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 321-327.
- MARÍAS, Julián (1964): «Ensayo y novela» [1953], en *Ensayos de convivencia*, en *Obras*, Madrid: Revista de Occidente, vol. III, 242-247.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2015): *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Berna: Peter Lang.
- MARTÍNEZ, Luis (2015): «La realidad la creas al contarla [entrevista a Frederick Wiseman]», *El Mundo*, 21/03/2015, en línea en <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/03/21/550c7722268e3e4d358b457a.html>> [Consulta: 16/09/2015].
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1973): *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid: Castalia.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2015): *Las formas de la verdad: investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona: Anthropos.

- MARTÍNEZ RUIZ, José (1973): *La voluntad*, ed. de E. Inman Fox., Madrid: Castalia (2.<sup>a</sup> ed.).
- MASOLIVER RÓDENAS, Antonio (2009): «Puertas abiertas en la narrativa en lengua española», *Ínsula* (Almanaque 2008), 747 (marzo), 2-6.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2008): *Derrumbe*, Barcelona: Seix Barral.
- MIGUEL, Luna (2014): «Prólogo», *Serial. Antología poética sobre series de televisión*, ed. de Luna Miguel y Ana Santos Payán, Almería: El Gaviero, 9-10.
- MILLER, Sthepen (2011): «Hacia una teoría de la narración ilustrada: objeciones», en Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ y Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN (eds.): *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*, Santander: PUBLICan, 463-470.
- MITCHELL, W. J. T. (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.
- MOLINUEVO, José Luis (2004): *Humanismo y nuevas tecnologías*, Madrid: Alianza.
- (2009): «Los sí-lugares», *Pensamiento en imágenes*, 10/08/2009, en línea en <[http://joseluismolinuevo.blogspot.com.es/2009\\_08\\_01\\_archive.html](http://joseluismolinuevo.blogspot.com.es/2009_08_01_archive.html)>.
- MONTESERÍN, Pepe (2006): *La conferencia. El plagio sostenible*, Madrid: Lengua de Trapo.
- MORA, Vicente Luis (2006): *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- (2007a): *Circular. Las afueras*, Córdoba: Berenice (reed. ampliada de *Circular*, Córdoba: Plurabelle, 2003).
- (2007b): *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba: Berenice.
- (2008): «Cloverfield o el manuscrito encontrado», *Diario de lecturas*, 28/01/2008, en línea en <<http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2008/01/cloverfield-ana-merino-lolita-bosch.html>>.
- (2010a): *Alba Cromm*, Barcelona: Seix Barral.
- (2010b): «Elogio y crítica de la autoconciencia», *Quimera*, 317 (abril), 106-107.
- (2010c): *Quimera 322*, *Quimera*, 322 (septiembre).
- (2010d): «Alba Cromm», *Diario de lecturas*, 21/03/2010, en línea en <<http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2010/04/alba-cromm.html>>.
- (2010e): «El hoax de Quimera», *Diario de lecturas*, 20/09/2010, en línea en <<http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2010/09/el-hoax-de-quimera.html>>.
- (2012): *El lectoespectador*, Barcelona: Seix Barral.
- (2013): «Televisión por otros medios», *Diario de lecturas*, 27/01/2013, en línea en <[http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2013\\_01\\_01\\_archive.html](http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2013_01_01_archive.html)>.
- (2014a): «Series y coherencia narrativa. Los dos Abrams», *El boomerang. Blog literario en español*, 12/03/2014, en línea en <<http://www.elboomeran.com/blog-post/1506/14721/vicente-luis-mora/57-series-y-coherencia-narrativa-los-dos-abrams>>.
- (2014b): «Entrevista reseña a Andrés Ibáñez», *Diario de lecturas*, 31/08/2014, en línea en <<http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2014/08/entrevista-resena-andres-ibanez.html>>.
- (2015): «Fragmentarismo y fagmentalismo en la narrativa hispánica actual», *Diario de lecturas*, 04/10/2015, en línea en <<http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2015/10/fragmentarismo-y-fragmentalismo-en-la.html>>.



- MORA PERDOMO, Leticia (2008): «Literatura y fotografía en *Cuaderno de Sarajevo* y *El sitio de los sitios* de Juan Goytisolo», *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, en línea en <[www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.340/ev.340.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.340/ev.340.pdf)> [Consulta: 01/09/2015].
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2007a): «Li(nk)teratura de kiosko cibernético: fanfictions en la red», *Cuadernos de Literatura* (Universidad Javeriana, Bogotá), 12, 23, 27-53.
- (2007b): «Todo lo que ud. siempre quiso saber acerca de las fanfictions y nunca se atrevió a preguntar», *Zut*, 6, 95-105.
- MORENO, Javier (2013): 2020, Madrid: Lengua de Trapo.
- MORENO, Lara (2013): *Por si se va la luz*, Barcelona: Lumen.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (1997): «Literatura e hipertexto: nuevos medios para viejas ideas», en José ROMERA CASTILLO y otros (eds.): *Literatura y multimedia*, Madrid: Visor, 279- 286.
- (1998): *Literatura e hipertexto. De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, Madrid: UNED.
- MUÑOZ, Miguel Ángel (2007): «¿Gene(r)(n)ación Blog?», *El Síndrome Chéjov*, 26/01/2007, en línea en <<http://www.elsindromechejov.com>>.
- MURRAY, Janet (1999): *Hamlet en la holocubierta: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*, Paidós: Barcelona.
- NAVAL, M.ª Ángeles (2013): «No Future. Hacia un *cronotopo* apocalíptico intermedial en algunas novelas del siglo XXI (2007-2012)», *ALEC*, 38, 1-2, 215-237.
- NAVARRO, Vicenç (2014): «Javier Cercas y su manipulación de la memoria histórica», *Dominio Público*, 31/12/2014, en línea en <<http://www.publico.es/blogs/dominio-publico/javier-cercas-y-manipulacion-memoria.html>>.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2013): «Pistas literarias para desvelar el misterio del *Curial e Güelfa*», *Subverso*, 30/03/2013, en línea en <<http://www.subverso.es/?p=1164>>.
- NAVAS, Eduardo (2016): «La influencia de los no lugares en el concepto de América Latina», *Errata. Revista de Artes Visuales*, en línea en <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-3-cultura-digital-y-creacion/la-influencia-de-los-no-lugares-en-el-concepto-de-america-latina>>.
- NERLICH, Michael (1990): «Qu'est-ce un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans "La femme se découvre" d'Evelyne Sinnassamy», en Alain MONTANDON (ed.): *Iconotextes*, París: Ophrys, 255-303.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2009): «Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última narrativa en español», *Ínsula: «Novelas híbridas»*, 754 (octubre), 22-26.
- (2013): «Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español», en Jesús MONTOYA JUÁREZ y Ángel ESTEBAN (eds.): *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Madrid: Iberoamericana-Verbuert, 17- 31.
- OLMO, Julio del (2015): «La ARMH responde a Javier Cercas», *Último Cero. Periodismo sin red en la red*, 21/01/2015, en línea en <<http://anterior.ultimocero.com/articulo/la-armh-responde-javier-cercas>>.

- OLMOS, Alberto (2006): *Trenes hacia Tokio*, Madrid: Lengua de Trapo.
- (2008): *Tatami*, Madrid: Lengua de Trapo.
- (2009a): *El estatus*, Madrid: Lengua de Trapo.
- (2009b): *Algunas ideas buenísimas que el mundo se va a perder*, Barcelona: Random House Mondadori.
- (2011): *Ejército enemigo*, Barcelona: Random House Mondadori.
- (2013): «*Intemperie*, de Jesús Carrasco», en línea en <<https://lectormalherido.wordpress.com/2013/01/30/intemperie-de-jesus-carrasco>> [Consulta: 17/08/2016].
- (2014): *Alabanza*, Barcelona: Random House Mondadori.
- OREJUDO, Antonio (1996): *Fabulosas narraciones por historias*, Madrid: Lengua de Trapo.
- (2012): *Un momento de descanso*, Barcelona: Tusquets (col. Maxi) (1.ª ed.: 2011).
- (2015): *Ventajas de viajar en tren*, Barcelona: Tusquets (col. Maxi) (1.ª ed.: 2011).
- ORS, J. (2007): «Sueños poéticos de la estética blog», *La Razón*, 09/03/2007, en línea en <<http://www.candaya.com/nocillalarazon.pdf>>.
- ORTEGA, Julio, y Juan FRANCISCO FERRÉ (eds.) (2007): *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba: Berenice.
- ORTEGA, María Luisa (coord.) (2005): *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Madrid: Ocho y Medio.
- ORTEGA Y GASSET, José (2005): *Obras completas III (1917-1925)*, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, Santillana.
- PALMA, Félix J. (2008): *El mapa del tiempo*, Madrid: Alianza.
- PAJARES TOSKA, Susana (1997): «Las posibilidades de la narrativa hipertextual», *Especulo*, 6, en línea en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s-pajare.htm>>.
- PARDO, José Luis (2010): «Estética y nihilismo. Ensayo sobre la falta de lugares», en *Nunca fue tan hermosa la basura*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 19-40.
- PENAS IBÁÑEZ, M.ª Azucena (2009): *Cambio semántico y competencia gramatical*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- PÉREZ DALMEDA, Esther (2015): *Ficción y reescritura en la narrativa breve de Juan Bonilla* (tesis doctoral), Valladolid: Universidad de Valladolid.
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio (2015): «La autobiografía en la pantalla: aproximaciones a un nuevo formato cinematográfico», en L. A. HERNANDO CUADRADO (coord.) y J. SÁNCHEZ LOBATO (ed.): *Lengua y discurso*, Madrid: Visor, 255-287.
- PÉREZ FONTDEVILLA, Aina (2011): «Velar al autor: una reflexión en torno a la autoría literaria y retrato fotográfico», *Revista FronteiraZ*, São Paulo, 7 (dezembro).
- PERKOWSKA, Magdalena (2013): *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*, Madrid: Iberoamericana-Verbuert.
- PIGLIA, Ricardo (2000): *Formas breves*, Barcelona: Anagrama.
- (s. f.): «Shakespeare y el último relato. La memoria ajena», *Qué nos queda de Borges*, en línea en <<http://edant.clarin.com/diario/especiales/Borges/html/Piglia.html>>.
- PISARRO, Marcelo (2012): «Los no lugares de Augé», *Los InRocks*, 15/04/2012, en línea en <<http://www.losinrocks.com/sociedad/los-no-lugares-de-auge#.Vjh9mU2DO70>>.

- POZUELO YVANCOS, José María (2004): *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona: Península.
- (2007): «Llega la estética del *Blog*», *ABC, De las Artes y las Letras*, 06/01/2007, en línea en <[www.candaya.com/nocillaabcd.pdf](http://www.candaya.com/nocillaabcd.pdf)>.
- (2010a): «Notas a pie de pantalla. Reseña sobre *Los muertos* de Jorge Carrión», *ABC Cultural*, 20/02/2010, 22.
- (2010b): *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes-Universidad de Valladolid.
- PRADO, Benjamín (2014): «Volver al pueblo no es solo una ficción», *El País*, 28/19/2014, en línea en <[http://elpais.com/elpais/2014/10/22/eps/1413979437\\_840692.html](http://elpais.com/elpais/2014/10/22/eps/1413979437_840692.html)> [Consulta: 6/8/2016].
- RACIONERO, Luis (1977): *Filosofías del underground*, Barcelona: Anagrama.
- RAWJESKI, Irina O. (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialité*, 6 (otoño), 43-64, en línea en <[http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf)> [Consulta: 14/10/2015].
- ROAS, David (2002): «El silencio de la escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*)», *Cuadernos de Narrativa, Grand Séminaire, Universidad de Neuchâtel*, 2 y 3 de diciembre del 2002, 7 (diciembre), 129-139.
- ROBBE-GRILLET, Alain (2010): *Por una nueva novela*, Buenos Aires: Cactus (1.ª ed.: 1963).
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2002): «La novela póstuma o el mal de Vila-Matas», *Cuadernos de Narrativa, Grand Séminaire, Universidad de Neuchâtel*, 2 y 3 de diciembre del 2002, 7 (diciembre), 141-158.
- RODRÍGUEZ, Joaquín (2009): «Sócrates 2.0», *Quimera*, 305 (abril), 58-62.
- RODRÍGUEZ ALCÁZAR, Javier (2005): *El escolar brillante*, Barcelona: Mondadori.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2001): «Viaje (de vanguardia) alrededor de la Luna», *España Contemporánea*, separata de la *Revista de Literatura y Cultura*, t. 14, núm. 2 (otoño), 53-78, en línea en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/viaje-de-vanguardia-alrededor-de-la-luna-0>> [Consulta: 30/6/2016].
- RODRÍGUEZ DE LAFUENTE, Fernando (1995): «Introducción», en Macedonio FERNÁNDEZ: *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid: Cátedra, 11-129.
- ROJO, Miguel (2010): *La hoja del ginkgo biloba*, Valladolid: Difácil.
- ROSA, Isaac (2008): *El país del miedo*, Barcelona: Seix Barral.
- (2013): *La habitación oscura*, Barcelona: Seix-Barral.
- (2015): «Prólogo», en David BECERRA MAYOR: *La guerra civil como moda literaria*, Madrid: Clave Intelectual, 9-14.
- SALCEDO, Emilio (1964): *Vida de don Miguel*, Salamanca: Anaya.
- SALVADOR, Mauricio (2011): «Como una novela. Sobre *Los Soprano*», *Quimera*, 332 (julio-agosto), 80.
- SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, y Alejandro JEREZ ZAMBRANA (2013): «¿La memoria encontrada o la memoria inventada? Recursos narrativos y pautas de estilo de índole

- ficcional o subjetiva en los documentales históricos españoles recientes», *Historia y Comunicación Social*, 18 (núm. especial noviembre), 299-311.
- SANTONJA, Gonzalo (2001): «Por el bosque de la novela colectiva: de Clarín a Cela», *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año VII, núm. xxv, 57-78.
- SANTOS UNAMUNO, Enrique (2002): *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, Cáceres: Universidad de Extremadura.
- (2003): «En torno a una posible tradición de escritura no secuencial», en María José VEGA (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid: Marenostrium, 73-104.
- SANZ, Marta (2013): *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelona: Seix Barral.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2006): «Novela histórica española (1975-2000): catálogo comentado», en José JURADO MORALES (ed.): *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Fundación Fernando Quiñones, 219-262.
- SAUNDERS, George (2001): *Pastoralia*, Barcelona: Mondadori.
- (2005): *Guerracivilandia en ruinas*, Barcelona: Mondadori.
- (2013): *Diez de diciembre*, Barcelona: Alfabia.
- SEARIS, David (2003): *Mi vida en rose*, Barcelona: Mondadori.
- SIERRA, Germán (2000): *Efectos secundarios*, Madrid: Debate.
- SMITH, Zadie (ed.) (2005): *Generación quemada (una antología de autores norteamericanos)*, Madrid: Siruela.
- SONTAG, Susan (1989): *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa (1.ª ed.: 1973).
- (2000): «W. G. Sebald: el viajero y su lamento», en línea en <<http://www.herrerros.com.ar/melanco/sontag.htm>> [Consulta: 01/09/2015].
- STEINER, Peter (2001): *El formalismo ruso. Una metapoética*, trad. de Vicente Carmona González, Madrid: Akal.
- STELLA, Tulio (2001): *La familia Fortuna: La venganza de Beatriz*, Madrid: Lengua de Trapo.
- TORCZYNER, Harry (1978): *Magritte: signos e imágenes*, Barcelona: Blume.
- UNAMUNO, Miguel (1994): *Niebla*, ed. de M. J. Valdés, Madrid: Cátedra (10.ª ed.).
- (2009): *Cómo se hace una novela*, ed. de Teresa Gómez Trueba, Madrid: Cátedra (1.ª ed.: 1927).
- Usó, Juan Carlos (1999): «La aventura más lúcida: Mariano Antolín Rato entrevistado por Juan Carlos Usó», *Ulises*, 2 (primavera), 16-25, en línea en <<http://www.ulises.in/articulos/2%20la%20aventura%20mas%20lucida.htm>> [Consulta: 20/10/2015].
- (2001): *Spanishtrip: la aventura psíquica en España*, Barcelona: La Liebre de Marzo.
- VALLECILLO, Ángel (1998): *Los comedores de tierra*, Valladolid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valladolid.
- (2002): *La sombra de una sombra*, Valladolid: Difácil.
- (2005): *Colapsos*, Valladolid: Difácil.
- VALLS, Fernando (2009): «“La imaginación es un lugar en el que llueve.” Primera aproximación a los microrrelatos de Rafael Pérez Estrada», en Salvador MONTESA (ed.): *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga: Universidad de Málaga-Congreso de Literatura Española contemporánea, 143-164.

- (2014): «*Brilla, mar del Edén*, de Andrés Ibáñez, el oído sin párpado», *Babelia, El País*, 18/04/2014, en línea en <<http://nalocos.blogspot.com.es/2014/05/brilla-mar-del-eden-de-andres-ibanez.html>>.
- VÉLEZ, Pilar (1996): «La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX», en Hipólito ESCOLAR (ed.): *La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 195-237.
- VIGORRA, Jesús (2009): «Entrevista a Javier Cercas», en el programa *El público lee*, en <<https://www.youtube.com/watch?v=hCPSDT8rvnc>>.
- VILA-MATAS, Enrique (1985): *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama.
- (1994): *Recuerdos inventados*, Barcelona: Anagrama.
- (2003): *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama.
- (2005a): «Autoficción», *Quimera*, 263-264 (noviembre), 26.
- (2005b): *La asesina ilustrada*, epílogo de Jordi Llovet, Barcelona: Lumen (1.ª ed.: 1977).
- (2005c). *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama.
- (2008): «Si supiera cómo es la novela del futuro la haría yo mismo» [entrevista a Vila-Matas], *Quimera*, 295 (junio), 47-54.
- (2014): *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona: Seix Barral.
- VILAS, Manuel (2008): *España*, Barcelona: DVD.
- (2009a): «Novelas Parodontax», *ABCD*, suplemento cultural de *ABC*, 06/03/2009, 15.
- (2009b): *Aire nuestro*, Madrid: Alfaguara.
- (2009c): *On air*, trad. al francés de Catherine Vasseur, Mayenne (Francia): Passage du Nord-Ouest.
- (2010): «Lorca “reloaded”», *ABCD*, suplemento cultural de *ABC*, 02/01/2010, reproducido en Enrique VILA-MATAS: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrivilasm3.html>>.
- (2011): «Coches», *Quimera*, 332, 81.
- (2013): *El luminoso regalo*, Madrid: Alfaguara.
- (2015): *Setecientos millones de rinocerontes*, Madrid: Alfaguara.
- VOUILLAMOZ, Nuria (2000): *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*, Barcelona: Paidós.
- WAGNER, Peter (ed.) (1996): «Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality the State(s) of the Art(s)», en Peter WAGNER (ed.): *Icons-Texts-Iconotext: essays on ekphrasis and intermediality*, Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter Verlag, 1-40.
- WHITE, Hyden (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- (2003): *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona: Paidós.
- (2010): *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, ed. de Verónica Tozzi, Buenos Aires: Prometeo.
- YÁÑEZ, María-Paz (2006): «Algunas consideraciones sobre *Sancho Saldaña o el castellano de Cuellar*, de Espronceda», en José JURADO MORALES (ed.): *Reflexiones sobre la novela*

*histórica*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Fundación Fernando Quiñones, 143-163.

«Ye Olde Jolly Jolly Anal-Retentive General Fandom and Fanfiction Glossary», en *The Parapet Collective*, en línea en <<http://www.theparapet.net>> [Consulta: 18/11/2016].

ŽIŽEK, Slavoj (2008): *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid: Akal (1.<sup>a</sup> ed.: 2002).

Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Casilda García Archilla por cedernos una imagen de su cuadro *Carta que alguien me envía y en la que creo me describe, con mucha melancolía, el paisaje de su tierra*, reproducido en la [pág.\\*\\*\\*](#)

